

Actual investigación

Revista de la Dirección de Cultura

Universidad de Los Andes

ISSN: 1315-8589



76

NÚMERO ESPECIAL: PERCEPCIÓN Y CEGUERA



YO EL SUPREMO, DE ROA BASTOS:
LA ORALIDAD ESCRITA
Josefina Da Costa Gómez

DESBORDAMIENTO, BOHEMIA
Y UN DANIEL SANTOS
EN EL RELATO
Migdalia Quiñones

MEDIOS Y PERSPECTIVAS
María Gabriela Cittadini

LA NOVELA INTRAHISTÓRICA
Luz Marina Rivas

JACOBO BORGES:
EL ESPECTADOR VULNERADO
Juan Molina Molina

JOSE GREGORIO HERNÁNDEZ,
CONSIDERACIONES
INTERPRETATIVAS ENTRE
LA HISTORIA Y LA FICCIÓN
Libertad León González

EL CUERPO VULNERADO
Y SUS OTRAS DERROTAS
EN LA POESÍA DE JUAN GELMAN
José Gregorio Vásquez

LÍDERES Y MASA
Noé Jitrik

MIRADAS OBLICUAS.
LA METAMORFOSIS
DEL PUNTO DE VISTA
Fernando Ainsa

LA POTENCIA DE LA ILUSIÓN
Jorge Dávila

PERCEPCIÓN DE LO REAL
Y HOMEOSTASIS
Luis Betancourt y Luis Hernández

ALEGORÍAS DE LO REAL
Josu Landa

PERCEPCIÓN, CEGUERA
Y CONCIENCIA CRÍTICA
Víctor Bravo

LA FORMACIÓN LITERARIA
DESDE EL SABER
DE LA EXPERIENCIA
Alexis Rojas

DE LA LITERATURA A LA LECTURA
UN CAMINO DE GOCE Y FORMACIÓN
Dalís Coromoto Valera

LAS CRIATURAS DEL TIEMPO:
LOS ÚLTIMOS CUENTOS DE MIEDO
DE CARLOS FUENTES
Matías Barchino Pérez

*¿Por qué no habría de ser una ficción
el mundo que nos concierne?*

F. Nietzsche

Fundada en 1968

Director fundador: Salvador Garmendia

Revista arbitrada y registrada en el REVENCYT

Código RV A007 (junio 01/05)

UNIVERSIDAD DE LOS ANDES

AUTORIDADES UNIVERSITARIAS

Rector

Mario Bonucci Rossini

Vicerrectora Académica

Patricia Rosenzweig Levy

Vicerrector Administrativo

Manuel Aranguren

Secretario

Manuel Morocoima (E)

Director General de Cultura

Víctor Daniel Albornoz

Coordinador General del Consejo de Desarrollo Científico, Humanístico, Tecnológico y de las Artes (CDCHTA)

Alejandro Gutiérrez

REVISTA ACTUAL N° 76

Director de Ediciones Actual

Víctor Daniel Albornoz

(Facultad de Humanidades y Educación, ULA, Ve)

Directora de la Revista Actual

Dianayra Valero Molina

(Facultad de Humanidades y Educación, ULA, Ve)

Editor #76

Víctor Bravo

(Facultad de Humanidades y Educación, ULA, Ve)

Asistente Editorial

Leonardo Rivas (Colaborador ULA-Ve)

COMISIÓN PERMANENTE

CORRECTORES DE ESTILO

Víctor Bravo (Colaborador ULA, Venezuela)

José Antequera (Colaborador ULA, Venezuela)

SUPERVISOR DE IMAGEN

RUBÉN BRESSAN (Facultad de Arte, ULA-Ve)

DISEÑO Y CONCEPTO GRÁFICO

Escuela de Letras / FHE / Universidad de Los Andes

MANEJO DE REDES SOCIALES

Dianayra Valero Molina (Colaboradora, ULA-Ve)

EDICIÓN Y GESTIÓN DIGITAL

Comisión Permanente de la Revista Actual

ESTRUCTURACIÓN DE CONTENIDO

Víctor Bravo

ADMINISTRACIÓN DE LA PLATAFORMA OJS

SaberUla (ULA, Ve) info@saber.ula.ve

GESTIÓN DE LA PLATAFORMA OJS

Manuel Aguilar (Colaborador ULA, Ve)

COMITÉ DE ARBITRAJE

Neida Urbina (ULA, Venezuela)

Jenny Guerrero (ULA, Venezuela)

Fabiola Fonseca (ULA, Venezuela)

Edgar Guzmán (ULA, Venezuela)

Jorge Torres (ULA, Venezuela)

Don R. Martínez-Andrade (ULA, Venezuela)

Fabiola De Navia Guerrero-G. (ULA, Venezuela)

Dianayra Valero Molina (ULA, Venezuela)

COMITÉ EDITORIAL

Víctor Bravo (ULA, Venezuela)

Bernardo Moncada Cárdenas (ULA, Venezuela)

Rubén Bressan (ULA, Venezuela)

Víctor Daniel Albornoz (ULA, Venezuela)

Jorge Torres (ULA, Venezuela)

José Luis Chacón (ULA, Venezuela)

Don R. Martínez-Andrade (ULA, Venezuela)

Fabiola De Navia Guerrero-G. (ULA, Venezuela)

Milagros Sánchez Carrillo (ULA, Venezuela)

Armando Gagliardi (Fund. Nacional de Museos)

Brenda Iglesias (ULA, Venezuela)

Carlos Mattera (ULA, Venezuela)

Debbye Avendaño (ULA, Venezuela)

Ígor Martínez (ULA, Venezuela)

CONSEJO ASESOR NACIONAL

Rafael Cadenas (Caracas -Venezuela)

Victoria De Stefano (Caracas- Venezuela)

Pompeyo Ramis (ULA, Venezuela)

Ricardo Gil Otaiza (ULA, Venezuela)

Rocco Mangieri (ULA, Venezuela)

Carmen Alicia Di Pasquale (UCAB-Venezuela)

Ariel Jiménez (Curador - Venezuela)

Susana Benko (AICA - Venezuela)

José Rafael Herrera (UCV- Venezuela)

CONSEJO ASESOR INTERNACIONAL

JUAN JOSÉ JIMÉNEZ SABATER (UASD)

Zenaida Marín (ULA - Univ. París 8)

Sonia Kraemer (USF - Quito)

Adriana Meneses Ímber (Galerista - Miami)

Carlos Palacios (Curador- México)

Jonatan Alzuru A. (UCV-UACH-Chile)

David de los Reyes (UCV-UA-Guayaquil)

Natasha Tiniacos (LUZ/Escritora - New York)

Susana Benko (AICA - Venezuela)

ARCHIVO DE LA REVISTA ACTUAL

Ana Teresa Puente (ULA, Venezuela)

AGRADECIMIENTOS

Yony Díaz (ULA, Venezuela- EUA)

Blanca Bustos (ULA, Venezuela- EUA)

Eddy Paredes (Saber Ula - Venezuela)

Oriana Albarrán (Saber Ula - Venezuela)

León Ernesto Jiménez Contreras (Venezuela)

Actual investigación

Revista de la Dirección de Cultura

Universidad de Los Andes



ISSN: 1315-8589

NÚMERO ESPECIAL:

PERCEPCIÓN Y CEGUERA

COORDINADORES:

VÍCTOR BRAVO
JOSÉ GREGORIO VÁSQUEZ C.

DE ESTA EDICIÓN

© Universidad de Los Andes
Dirección General de Cultura
Ediciones Actual

DISEÑO Y CUIDADO DE LA EDICIÓN

Escuela de Letras
Ediciones de la Escuela de Letras
Facultad de Humanidades y Educación
Universidad de Los Andes, Mérida–Venezuela

PORTADA, CONTRAPORTADA Y DEMÁS IMÁGENES

<https://unsplash.com>

HECHO EL DEPÓSITO DE LEY:

PP196802ME262

ISSN: 1315-8589

Edición digital

Reservados todos los derechos

Universidad de Los Andes
Revista Actual

Av. Don Tulio Febres Cordero.
Edificio Administrativo, ULA, piso 4.

Dirección General de Cultura,

Tele-fax: 0274-240-2658

Mérida 5101. Venezuela

Correo electrónico: revistaactual1968@gmail.com

Plataforma y Redes sociales

<http://erevistas.saber.ula.ve/actualdivulgacion>

https://www.instagram.com/ractual_ula/

<https://www.facebook.com/Revista-Actual-ULA-114871353489931>

La Revista Actual no se hace responsable de las opiniones, imágenes, textos y trabajos de los autores o lectores quienes sean responsables legales de su contenido y entienden que todos los autores firmantes se harán responsables de las mismas. Una vez recibido el material, pasa a ser exclusividad y definitiva propiedad de la Revista Actual.

La Revista Actual, posee acreditación del Consejo de Desarrollo Científico, Humanístico, Tecnológico y de las Artes. Universidad de los Andes (CDCHTA-ULA).



El presente documento se distribuye en esta edición bajo una Licencia Creative Commons Atribución–NoComercial–SinObraDerivada 4.0 Internacional. La evaluación y arbitraje fue realizado de manera anónima y gratuita con la finalidad de contribuir con el libre acceso a la producción intelectual de la Universidad de Los Andes — Venezuela, a través de su Repositorio Institucional SaberULA (www.saber.ula.ve).



NOTA EDITORIAL

Estimados lectores de *Actual Investigación*, es un placer para nosotros presentarles la tan esperada reactivación de nuestra revista. Después de varios años de inactividad, nos enfrentamos a una serie de desafíos para volver a llevar a cabo la publicación de este nuevo número. Sin embargo, gracias a los autores que han confiado sus contribuciones y al esfuerzo y dedicación de nuestro equipo, hoy podemos anunciar que la revista está de vuelta.

Nuestra revista es la publicación periódica activa de cultura más antigua del país y, a sabiendas de esto, asumimos el compromiso de dar continuidad a lo que sigue siendo uno de los acontecimientos editoriales más importantes para el arte y la cultura en Venezuela.

Durante los últimos años hemos confrontado múltiples situaciones que nos han tornado más difícil nuestra tarea editorial, entre ellas la desatención presupuestaria contra las universidades autónomas venezolanas, la deserción universitaria y la diáspora, además de la pandemia del COVID-19, sin embargo, siempre hemos tenido presente que la clave para mantenernos activos parte de la voluntad empeñada de sostener esta revista pese a cualquier vicisitud. La labor editorial de *Actual Investigación* se lleva adelante sin ningún ánimo lucrativo, con la ayuda de un equipo de voluntarios, pero con la firme intención de que siga siendo una publicación relevante en el campo del arte y la cultura, orientada a ofrecer contenido de calidad académica, con un enfoque en las necesidades de los investigadores y nuestros lectores.

Las ya mencionadas dificultades nos obligaron a ausentarnos por un breve lapso dentro de la periodicidad prevista, motivo por el que este número 76, con su carácter de especial, cubre los años 2019 a 2021, para cumplir con las normativas de acuerdo con la asesoría dispensada desde el Consejo de Desarrollo Científico, Humanístico, Tecnológico y de las Artes (CDCHTA) de

nuestra universidad, aunque, como lo demuestran las propias contribuciones aceptadas, sus procesos editoriales de recepción, arbitraje y aceptación se llevaron a cabo en fechas distintas. Vaya nuestro agradecimiento al CDCHTA por apoyar y manifestarse interesado en la recuperación y continuidad de nuestra publicación, muy especialmente a la Dra. Mariela Ramírez y a su director, profesor Dr. Alejandro Gutiérrez.

Igualmente, hemos contado con la participación de los miembros del Comité Editorial, del Comité de Arbitraje y del Consejo Asesor para este número especial. Nuestra gratitud enorme, de igual manera, al Dr. Víctor Bravo por haber organizado este número especial con el apoyo de José Gregorio Vásquez C.

Estamos comprometidos a ofrecerles una experiencia de lectura enriquecedora y atractiva, con artículos que abarquen temas de interés actual sobre el arte y la cultura que promuevan la reflexión y el debate. Esperamos que disfruten de la nueva edición de nuestra revista y que nos acompañen en este emotivo camino de regreso al mundo editorial.

Prof. Víctor Daniel Albornoz
DIRECTOR DE CULTURA

CONTENIDO

LIMINAR	13
I PERCEPCIÓN Y VISIÓN DE MUNDO	17
LÍDERES Y MASAS	21
NOÉ JITRIK	
MIRADAS OBLICUAS.LA METAMORFOSIS DEL PUNTO DE VISTA	27
FERNANDO AINSA	
LA POTENCIA DE LA ILUSIÓN	49
JORGE DÁVILA	
PERCEPCIÓN DE LO REAL Y HOMEOSTASIS	63
LUIS BETANCOURT Y LUIS HERNÁNDEZ	
ALEGORÍAS DE LO REAL	73
JOSU LANDA	
PERCEPCIÓN. CEGUERA Y CONCIENCIA CRÍTICA	87
VICTOR BRAVO	
2 ENSEÑANZA Y PERCEPCIÓN	109
LA FORMACIÓN LITERARIA DESDE EL SABER DE LA EXPERIENCIA	113
ALEXIS ROJAS	

DE LA LITERATURA A LA LECTURA. UN CAMINO DE GOCE Y FORMACIÓN DALIS COROMOTO VALERA	129
3 PERSPECTIVAS LATINOAMERICANAS DEL RELATO	145
LAS CRIATURAS DEL TIEMPO: LOS ÚLTIMOS CUENTOS DE MIEDO DE CARLOS FUENTES MATÍAS BARCHINO PÉREZ	149
<i>YO EL SUPREMO</i> DE ROA BASTOS: LA ORALIDAD ESCRITA JOSEFINA DA COSTA GÓMEZ	167
DESBORDAMIENTO. BOHEMIA: DANIEL SANTOS EN EL RELATO. MIGDALIA QUIÑONES	183
4 DIFUSIÓN Y PERCEPCIÓN DE LA NOTICIA	201
MEDIOS Y PERSPECTIVAS MARÍA GABRIELA CITTADINI	205
5 PERSPECTIVAS, GÉNEROS Y CORRESPONDENCIAS	225
LA NOVELA INTRAHISTÓRICA LUZ MARINA RIVAS	229
JACOBO BORGES: EL ESPECTADOR VULNERADO JUAN MOLINA MOLINA	245
6 PERCEPCIÓN Y LECTURAS	257
JOSÉ GREGORIO HERNÁNDEZ. CONSIDERACIONES INTERPRETATIVAS ENTRE LA HISTORIA Y LA FICCIÓN LIBERTAD LEÓN GONZÁLEZ	261
EL CUERPO VULNERADO Y SUS OTRAS DERROTAS: EL DOLOR DEL POEMA EN LA OBRA POÉTICA DE JUAN GELMAN JOSÉ GREGORIO VÁSQUEZ CASTRO	289

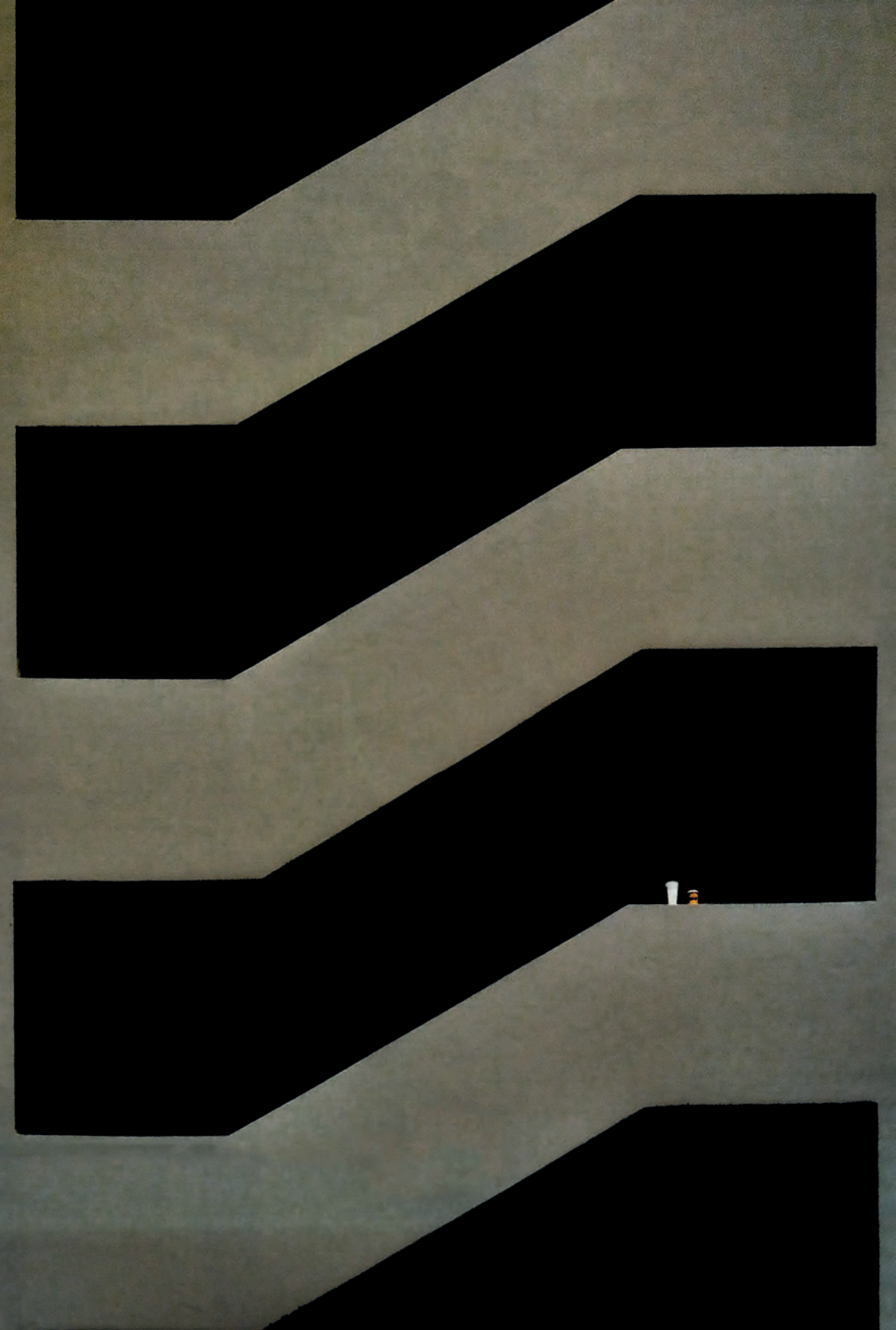
SUMMARY

LIMINAR	13
I PERCEPTION AND WORLD VIEW	17
LEADERS AND MASSES. NOÉ JITRIK	21
OBLIQUE GLANCES. THE METAMORPHOSIS OF THE POINT OF VIEW FERNANDO AINSA	27
THE POWER OF ILLUSION JORGE DÁVILA	49
PERCEPTION AND HOMEOSTASIS LUIS BETANCOURT Y LUIS HERNÁNDEZ	63
ALLEGORIES OF THE REAL JOSU LANDA	73
PERCEPTION, BLINDNESS AND CRITICAL CONSCIENCE VICTOR BRAVO	87
2 TEACHING AND PERCEPTION	109
LITERARY EDUCATION FROM THE KNOWLEDGE OF EXPERIENCE ALEXIS ROJAS	113

DE LA LITERATURA A LA LECTURA. UN CAMINO DE GOCE Y FORMACIÓN DALIS COROMOTO VALERA	129
3 LATIN AMERICAN PERSPECTIVES OF THE STORY	145
THE CREATURES OF TIME: CARLOS FUENTES' LATEST HORROR STORIES MATÍAS BARCHINO PÉREZ	149
<i>YO EL SUPREMO</i> DE ROA BASTOS: LA ORALIDAD ESCRITA JOSEFINA DA COSTA GÓMEZ	167
OVERFLOW, BOHEMIAN: DANIEL SANTOS IN THE NARRATIVE MIGDALIA QUIÑONES	183
4 DISSEMINATION AND PERCEPTION OF THE NEWS	201
MEDIOS Y PERSPECTIVAS MARÍA GABRIELA CITTADINI	205
5 PERSPECTIVES, GENRES AND CORRESPONDENCES	225
LA NOVELA INTRAHISTÓRICA LUZ MARINA RIVAS	229
JACOBO BORGES: EL ESPECTADOR VULNERADO JUAN MOLINA MOLINA	245
6 PERCEPTION AND READINGS	257
JOSÉ GREGORIO HERNÁNDEZ. INTERPRETIVE CONSIDERATIONS BETWEEN HISTORY AND FICTION LIBERTAD LEÓN GONZÁLEZ	261
EL CUERPO VULNERADO Y SUS OTRAS DERROTAS: EL DOLOR DEL POEMA EN LA OBRA POÉTICA DE JUAN GELMAN JOSÉ GREGORIO VÁSQUEZ CASTRO	289



LIMINAR



El ser humano, arrebatado, como el *Ángel* de Klee, por los implacables vientos de la temporalidad, según nos describe Walter Benjamin en inolvidable reflexión, se encuentra enhebrado en su ser y en su acaecer por los trazados implacables de los límites, y por el ansia y el estremecimiento de la inmensidad.

En esa tensión parecen incubarse el sentido y el sin sentido de la vida.

La percepción de mundo y de sí mismo se hace posible en esa tensión pues, como diría Pascal, todo el mundo visible no es más que un imperceptible trazo en la inmensidad de la naturaleza.

Entre el imperativo identitario y, en el otro extremo, la apertura de la conciencia crítica y la conciencia estética, límite e infinito confluyen en ese animal a la vez apetente de sentido y paradójico que es el hombre.

La percepción de las cosas y del horizonte de las cosas; la percepción del acaecer, de la fijeza y del movimiento confluyen en la permanente y cambiante visión de mundo de un individuo, en la sintaxis “yo - otro”, en cada instante de una sociedad, de una cultura. Visión que labra en la pantalla de la conciencia la tesitura del estar y el acaecer en el mundo.

En hermosa reflexión que se repite en diversos momentos de su obra, Heidegger ha señalado que la piedra carece de mundo, el animal es pobre de mundo, el hombre es configurador de mundo. La piedra, ciertamente, en su fijeza es soporte para la edificación; y para la resistencia y para el dejarse llevar por el fluir indetenible del río, por el impulso de la vida animal que le llega desde afuera; o por la intencionalidad del

hombre, que corta, separa, transforma, edifica. El animal guiado por una conciencia sensible realiza, en actos de repetición instintivos, sus condicionamientos y hábitos, férreamente regidos, en la sobrevivencia del luchar por la comida, para aparearse, para el rugido y el dormir vigilante.

El hombre interviene en la fijeza de la piedra y en los círculos de repetición del animal, en rituales de integración o distanciamiento y crea figuraciones donde labra su visión de mundo; y en la argamasa del lenguaje, en los ríos profundamente humanos que el lenguaje le otorga el hombre edifica la cultura. Su cultura.

Arrebatado de intencionalidad el hombre crea, entre certezas e incertidumbres, los ámbitos de sus figuraciones, los ámbitos de su real, en imaginables e inimaginables contextos de ceguera. Rodeado de zonas que se resisten a la percepción, se instala en el claro de bosque de la realidad: asediado por la espesura impenetrable el hombre se instala en la serenidad, en la protección, en las presuposición, en la seguridad de su realidad. En este sentido Blumenberg ha señalado que solo es posible ver desde ángulos de ceguera.

Limitación de la percepción del sentido de la vista, ciertamente, pero también del olfato y el gusto, del tacto y audición: cinco ventanas, cinco hilos cercados de limitaciones para el habitar del humano ser en los horizontes y abismos del mundo. Los sentidos como falsos testigos, nos dice Heráclito, deslindando objetos, horizontes, movimientos, ondulaciones de inteligibilidad y precisiones de intencionalidad; en el mismo momento en que establece la brecha con el oceánico acecho de lo ininteligible.

En su claro de bosque el humano ser habita en modulaciones de normalidad, como ha señalado Aristóteles, de presuposiciones y reconocimientos, en redes de dominio o figuraciones de libertad. El humano ser en su claro de bosque, frágil y protegido en su burbuja de oxígeno, en su burbuja de lenguaje que proporciona en cada instante, lo que sacia la más humana de las apetencias: la apetencia del sentido. De este modo ha señalado Nietzsche que el hombre puede soportar casi todo siempre y cuando lo comprenda.

Los límites de la percepción trazando de manera enfática la condición del ser del límite que es la condición humana.

|

PERCEPCIÓN Y VISIÓN DE MUNDO

Visión y ceguera, percepción y anti-percepción se entrelazan en el ser y el acontecer social y político. Esta sintaxis forma parte de la condición humana desde sus orígenes a su condición presente.

Quizás una de las exigencias y capacidades de la condición humana sea la percepción de mundo y de sí mismo. Exigencia y capacidad donde concurre la intencionalidad de comprensión y de sentido en el mismo punto donde coinciden las modulaciones del lenguaje y la doble cara de la verdad y lo falso. En su horizonte el poder extiende sus múltiples tentáculos de dominio y seducción para hacer de la subjetividad, subjetividad intervenida caminos como túneles para estar en el mundo y para el vivir orientados por las lámparas de la doctrina o de la ideología, del interdicto y la sumisión. Pero también inesperados caminos para la conciencia crítica y la conciencia estética, dos prodigios de la condición humana: prodigios de “la razón reflexiva” y del resplandor sensible.

El presente número de la Revista *Actual* reúne reflexiones, puntos de vista, perspectivas, que interrogan la expresión y la percepción subjetiva, social, cultural, científica, confluyentes en la gran interrogación sobre la capacidad de percepción, sus límites y proyecciones, el acecho de la ceguera, la intervención del poder o de los poderes, y los caminos hacia formas de la libertad.

La primera parte de este número especial de *Actual* sobre Percepción y Ceguera plantea perspectivas de interpretación cultural, social, científica y literaria de esta condición de la naturaleza humana que configuran el perfil individual, social, cultural y estético, y los estados de conciencia que conlleva.

Noé Jitrik, escritor argentino y uno de los escritores más importantes de la lengua, autor de memorables obras de poesía narrativa, ensayo y testimonio; figura fundamental de la enseñanza de la Academia Latinoamericana y, por tanto, formador de nuevas generaciones.

Propuesto por algunos escritores e investigadores al premio Nobel de Literatura, abre este número especial con una breve e intensa reflexión sobre reflexión y dominio entre líder y masa,

partiendo en algunos momentos del clásico libro de Elías Canetti, *Masa y Poder*.

Entre los libros fundamentales de Jitrik mencionemos *Cálculo equivocado. Poemas*, de 1983-2008; *Historia e imaginación literaria*, de 1995; *Maravillas de lo real*, de 1999.

Fernando Ainsa, escritor uruguayo nacido en 1937 y fallecido el 06 de Junio de 2019 en Zaragoza, ciudad donde pasó las últimas décadas de su intenso trabajo e intenso diálogo con escritores de Hispanoamérica, España y el mundo, en amoroso, bondadoso y creador diálogo. Ensayista y novelista de extensa y fundamental obra.

Mencionemos entre sus libros *Poder del buitre sobre sus lentas alas*, de 2012; *De la edad de oro a El Dorado: génesis del discurso utópico americano*, de 2014; *Los guardianes de la memoria*, de 2019.

Jorge Dávila, prestigioso profesor de la ULA, adscrito al Centro de Investigaciones en Sistemología Interpretativa de la ULA con varios libros y publicaciones de revistas indexadas. El presente ensayo parte de una reflexión de la *Ética* de Spinoza para interrogar la noción de *Ilusión* que tanto ha significado en el pensar moderno desde Kant a Nietzsche.

El profesor investigador Luis Betancourt escribe junto con Luis Hernández *Percepción de lo real y Homeostasis*. Prestigioso investigador en el campo de la ciencia como formador de equipos de trabajo y autor de numerosas investigaciones registradas en revistas indexadas de Europa y América.

Josu Landa, escritor y filósofovenezolano-mexicano. Autor de una extensa obra literaria y filosófica. Profesor de la UNAM. Uno de sus grandes aportes es la puesta en evidencia de profundas correspondencias entre el pensamiento oriental y muchas de las intuiciones filosóficas de Occidente.

Víctor Bravo, profesor jubilado de la ULA, conferencista. Autor de libros en donde confluye una reflexión de lo real, de la comprensión y el sentido.



LÍDERES Y MASAS

NOÉ JITRIK

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

RESUMEN

En ceñido ensayo, y partiendo de la [mg1] noción de “masa” desarrollada por Elías Canetti en *Masa y poder (Masse und Macht, 1960)*, en una concepción de masa que deconstruye la ola de fabulaciones que no han cesado de emerger de la ideología marxista para la que la masa, de manera más exacta, una parte de ella: la clase obrera, constituiría la conciencia de la historia.

El trabajo describe los profundos cambios de percepción histórica en la noción de “masa”: su indiferenciación en la antigüedad y Edad Media, de férrea imposición de la sintaxis amo y esclavo, y donde la historia era la de los Príncipes y grandes señores. La gravitación y reconocimiento se enhebraban la genealogía y la heroicidad. El héroe de la tradición clásica se legitima en su pureza genealógica y en su hacer heroico para la constitución, restitución y protección del orden jerárquico.

La noción de masa nace con la modernidad optimista, alcanzando su primera gran configuración en la Revolución francesa y su más extrema idealización con la ideología marxista: la masa como sujeto de la historia, como la posibilidad de la más alta conciencia revolucionaria.

El fracaso de la ideología revolucionaria o, peor, su mutación en estrategias “progress” para acabar con fundamentos y derechos humanos y destruir las instituciones democráticas, dibujan la intencionalidad de instalación de Estados autoritarios y criminales, por encima de leyes y constituciones, y donde los ideólogos se convierten en flautistas de Hamelin.

En este contexto aparecen reflexiones como las de Elías Canetti que interroga la masa en sus “inhibiciones para la acción”, en su necesidad de líder, en su fervor por los autoritarismos, en la constitución, con Mussolini y Hitler de forma extrema, del Estado criminal, en el movimiento informe, lleno de cegueras y extremismos de la masa.

El presente ensayo centra su reflexión en horizontes de estas apreciaciones.

PALABRAS CLAVES: Masa, líder, Canetti, Mussolini, Hitler, autoritarismo, democracia

LEADERS AND MASSES.

ABSTRACT

In this concise essay, and basing on the concept of “mass” developed by Elias Canetti in “*Crowds and Power*” (*Masse und Macht*, 1960), we explore a conception of mass that deconstructs the wave of fables that have not stopped emerging from Marxist ideology. For Marxism, the mass, or more precisely, a part of it, the working class, would constitute the consciousness of history. The text describes the deep changes in historical perception in the notion of “mass”: its indifferenciation in antiquity and the Middle Ages, of the rigid imposition of the master-slave syntax, where history belonged to the Princes and great lords. Gravitation and recognition were threaded through genealogy and heroism. The hero of the classical tradition is legitimized by their pure genealogical and their heroic deeds in establishing, restoring, and protecting the hierarchical order.

The notion of mass is born with optimistic modernity, reaching its first significant configuration in the French Revolution and its most extreme idealization with Marxist ideology: the mass as the subject of history, as the possibility of the highest revolutionary consciousness.

The failure of revolutionary ideology, or worse, its mutation into “progress” strategies aimed at undermining human rights and destroying democratic institutions, outlines the intention to establish authoritarian and criminal States above laws and constitutiona. In these situations, ideologues become pied pipers.

In this context, reflections such as those by Elias Canetti arise, questioning the masses in their “inhibitions for action,” in their need for leaders, in their fervor for authoritarianisms, and the constitution of criminal state in the extreme forms with Mussolini and Hitler. Canetti also examines the shapeless, blind, and extremist movements of the mass.

This essay focusses its reflection on the horizons of these considerations.

KEY WORDS: Mass, leader, Canetti, Mussolini, Hitler, authoritarianism, democracy

Hace ya cerca de 100 años un escritor llamado Elías Canetti –años después le otorgaron el Premio Nobel– empezó a preocuparse por un fenómeno que previamente no se había observado, la presencia de las masas. Fue a raíz de lo que había surgido durante y después de la Revolución Rusa y que adquirió una fuerza destructiva cuando el fascismo primero y el nazismo luego, tomaron forma y ocuparon la escena europea y otras que la siguieron. *Masa y poder* es el título del libro resultante, de lectura todavía válida y actual, creo que nadie, aparte de él, consideró este tema con la amplitud y profundidad con que lo hizo.

Inquietante fenómeno que, sin embargo, no era una novedad absoluta; simplemente, al menos hasta fines del siglo XVIII, no había tenido entidad histórica: la Historia, como relato de la marcha de la humanidad, tenía como protagonistas a individuos, no a la realidad humana en la que se apoyaban: las masas no contaban, estaban ahí, eran grey, servidumbre, oleadas sin otra significación que el tributo, sin otra voz que el ruido, objeto de explotación, movimiento informe.

Cuando la Revolución Francesa las masas emergieron y ocuparon el espacio, tumultuosas y exigentes, vinieron para poner en evidencia una verdad que monarquías e iglesias habían soslayado, la verdad de su existencia. Más tarde, se trató de “clases” y una de ellas, la que no tenía voz, la clase obrera, parecía destinada a tomar el poder. Pero en ambos casos, el hecho de que habían emergido no por fuerza les daba voz, necesitaron quienes tradujeran sonoramente lo que eran y deseaban y, en una suerte de respuesta inevitable y eterna, como que siempre fue así, parieron individuos que encarnaron esa voz, brotaron de la nada o, mejor dicho, de la masa: los Robespierre o los Danton y algunos más

que intentaron dar forma a esa inicial informalidad (¿Rosas, Perón?) Surgieron así los líderes y la ecuación que pronto se estableció, de una vez para siempre: masas y líderes.

Pero tampoco esta ecuación funcionó siempre en esta mecánica: si bien los líderes surgidos de las masas, consustanciados inicialmente con ellas, interpretaban con eficacia lo que podían querer, hubo también otras figuras, la de quienes se fabricaron un liderazgo que las masas aceptaron, caso notorio el de Mussolini, seguido por Hitler que, venidos de no se sabe dónde, lograron con sus vociferaciones convertirse en líderes por los que las masas llegaron, voluntariamente o no, a dar sus vidas, menos con el aparatoso italiano que con el patético tedesco.

Tal vez haya que volver al controvertido y perturbador Nietzsche para empezar a comprender algo de la compleja relación que existe, la historia es fecunda en ejemplos de ello, entre masas y líderes, por designarlo de alguna manera. O también, en el plano político, de representación o, por otro lado, de autoritarismo y receptividad. O, en última instancia, entre amo y esclavo o, la inversa, entre esclavo y amo. Sea como fuere, se trata del tema capital de la relación entre líder –el superhombre– y masas –quienes lo siguen– que ha ido cambiando de carácter desde la antigüedad a nuestros días. Desde entonces sigue preocupando aunque en la vida democrática se tiene la ilusión de que ya no es pertinente puesto que se considera que la voluntad, por medio del voto, rige esa relación.

Pero lo es, sobre todo porque ambos términos regresan, ya sea en decisiones “democráticas” –el voto–, muchas veces inexplicable –el apoyo a Macri o a Duque–, ya sea en manifestaciones populares inesperadas e irrefrenables –Chile en estos días–, ya en quienes se creen destinados a asumir la voz de determinados grupos o masas –Bolsonaro en estos días–. Se podría pensar que lo que subyace en esa ecuación, es el choque entre aceptación irracional, hasta sentimental, y rechazo racional, conceptual.

Diversas interpretaciones se han formulado de estos términos. Por ejemplo, la histórica y en principio irrefutable de los intereses de clase, según la cual las masas constituidas por sectores desfavorecidos, insatisfechos, de la sociedad ocupan la escena, o la de la psicología social, que indaga en los comportamientos, tanto de las masas como de los líderes.

En una u otra línea se trata de comprender por un lado adónde van o pueden ir las masas y, por el otro, qué sucede cuando llega un líder que las representa o dirige.

Presumimos saber lo que es la “masa” pero, ¿qué es un líder? ¿O un jefe, o un caudillo, o un rey, o un Papa o un Presidente? ¿Cómo, dejando de lado el factor de la “representación”, por qué proceso se llega a ser y a desempeñar ese papel? Como han existido siempre, desde los más remotos tiempos y civilizaciones, desde Moisés a Daniel Cohn-Bendit, pasando por Napoleón y por Duvalier, es posible que, considerando que en los colectivos siempre actúa un principio inhibitorio para la acción, esos líderes, en particular los “providenciales”, sean sujetos que se sienten capaces de interpretar lo que el conjunto desea pero que no logra comprender ni formular. Algunos surgen de la masa, otros son elegidos para cumplir esa misión, otros se preparan para hacerlo, fraguan su destino. De ahí, en consecuencia, que se pueda considerar esta figura como un legítimo componente de toda vida social, un factor imprescindible para que ese colectivo pueda salir de la inacción. Eso explica la existencia, mítica o histórica, de algunos nombres pero más todavía de las funciones que han desempeñado y lo siguen haciendo, reyes, emperadores, Papas, Presidentes, caudillos, Secretarios Generales, conductores, jefes de diversa laya y todas las variantes que pudiéramos registrar: en principio, en todos y cada uno se ha depositado y deposita la confianza, o la esperanza, de que lleven a buen puerto la satisfacción de las necesidades o deseos de todos y cada uno que no pueden ejecutar por sí mismos.

El líder, para retomar la primera oposición, está por encima de la masa, se supone que representa y por ello tiende a ser estático; cuando lo logra, o sea cuando llega al final de lo que sería su misión, concluye en el monumento que, por cierto, cuando su poder declina, puede ser, y ha sido, destruido; la masa, en cambio, es puro movimiento, oleadas, un movimiento que no es uniforme ni siempre el mismo, en momentos se acelera, en otros se detiene, también hay límites.

Pero aparte de su dinámica lo que hace a su configuración de masa es que sus integrantes no renuncian a sus respectivos condicionantes aunque comparten una ubicación: la necesidad económica, la dificultad de preparar un futuro, la imposibilidad, gradual o total, de acceder a bienes simbólicos, la marginalidad, la provisoriedad de los elementos

básicos para vivir, la inermidad frente al poder y muchos otros elementos en una unidad en la que sus componentes se indistinguen.

Se diría que la historia de la humanidad es cosa de las masas que despiertan de su pesado sueño cuando algo las mueve y requieren de ciertos líderes sosteniéndolos reflexiva y conscientemente en algunos casos, irracional y sentimentalmente en otros, para volver a dormirse habiendo obtenido algo o en determinados casos nada.

Pero también es dramáticamente desconcertante que la masa “popular”, aparentemente decidiendo contra sus intereses fundamentales, construya en ocasiones a un líder que encarna lo contrario del deseo de la masa: lo apoya y lo sigue, le da un respaldo como para que, en casos extremos, lo conduzca a la destrucción. Pensemos en la Argentina y en las inexplicables y recientes decisiones de parte de la masa “popular”, corregidos tiempos después como si en conjunto hubieran reflexionado y optado y hubieran determinado que quien parecía el líder indispensable terminó por desbaratarse. Macri se prometía una larga temporada en el liderazgo y resulta que miles que lo habían acompañado en esa pretensión lo abandonaron a lo que sin duda le espera, una larga oscuridad.

MIRADAS OBLICUAS. LA METAMORFOSIS DEL PUNTO DE VISTA

FERNANDO AINSA

UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA

RESUMEN

El trabajo interroga la percepción del narrador en la narrativa moderna, partiendo de Stendhal y Flaubert hasta la narrativa latinoamericana de Juan Carlos Onetti y Cortázar.

La noción de perspectiva, que es un fundamental desplazamiento en la construcción del pensamiento y la percepción al distanciarse de las “verdades absolutas”, propias de la *veritas theologica* de las sociedades míticas y religiosas, y de la verdad objetiva de la ciencia clásica, y construirse como una inevitable construcción parcial, alcanza, la perspectiva, una formulación reflexiva y filosófica a partir de Nietzsche. El presente trabajo deslinda la narrativa omnisciente de lo que llama la narrativa del punto de vista que supone una visión fragmentaria de la realidad y el mundo; y, en esa percepción, hacer confluír la subjetividad, los límites de percepción del sujeto.

La reflexión se desprende de la famosa frase de Stendhal, “la novela es un espejo que se lleva a lo largo del camino” para inmediatamente, interrogar la narrativa moderna que coloca la percepción en una “mirilla”, en un espejo roto, distorsionador, en una visión fragmentada que deriva en una autoconciencia; y es en la autoconciencia donde, según Hegel, habita la verdad. La verdad no doctrinaria, no ideologizada, es posible subrayar.

La reflexión extiende su interrogación a la narrativa de la modernidad crítica, tal como se presenta, por ejemplo, en *Memorias del subsuelo*, 11864, de Fedor Dostoievsky; *Otra vuelta de tuerca*, 1898, de Henry James; y *La náusea*, 1931, de Jean Paul Sartre,

La reflexión interroga esa perspectiva fragmentada en *Rayuela*, 1963, en vinculación con la fragmentación de los planos narrativos, y en la levedad festiva del juego y el humor; y a novelas de Juan Carlos Onetti, en relación a la reflexividad trágica.

PALABRAS CLAVES: Percepción, fragmentación, perspectiva, espejo, conciencia

OBLIQUE GLANCES. THE METAMORPHOSIS OF THE POINT OF VIEW

ABSTRACT

This work interrogates the perception of the narrator in modern narrative, from Stendhal and Flaubert to the Latin American narrative of Juan Carlos Onetti and Cortázar.

It presents the notion of perspective, which is a fundamental shift in the construction of thought and perception by distancing itself from the “absolute truths” of the *veritas theologica* of mythical and religious societies; and from the objective truth of classical science. This notion also constructs itself as an inevitable partial construction that reaches a reflective and philosophical formulation starting with Nietzsche. The present work distinguishes the omniscient narrative from what it is called the narrative of the point of view, which supposes a fragmentary vision of reality and the world. In this perception, subjectivity and the limits of perception of the subject are brought together.

The reflection goes from Stendhal’s famous phrase “A novel is a mirror which passes over a highway” to question, immediately, the modern narrative that places perception in a “peephole”, in a broken and distorting mirror. In a fragmented vision that derives in a self-consciousness where, according to Hegel, the truth dwells. The non-doctrinaire and non-ideologized truth.

The reflection extends its interrogation to the narrative of critical modernity, as it is presented, for example, in *Notes from Underground* (1864), by Fyodor Dostoevsky; *The Turn of the Screw* (1898), by Henry James; and *The Nausea*, (1931), by Jean Paul Sartre.

The reflection interrogates this fragmented perspective in *Rayuela* (1963) connected with the fragmentation of narrative planes, and in the festive lightness of play and humor. Also, in novels by Juan Carlos Onetti, related to tragic reflexivity.

KEYWORDS: Perception, fragmentation, perspective, mirror, conscious.

Todo empezó, muy probablemente, el día en que Stendhal decidió pasear a lo largo de los caminos de Italia y Francia Con un espejo que reflejara la realidad. De este simple principio hizo la base del “relativismo sensible” con que autolimitó los tradicionales poderes omniscientes del escritor, esa mirada privilegiada que lo había situado hasta entonces en el punto central del universo ficcional. Al descender a ras de tierra, redujo la mirada al *aquí y ahora* de las evidencias a una visión fragmentada de las cosas, esa imposibilidad de “ver al mismo tiempo los dos lados de una naranja”, con que Georges Blin define el estilo del autor de *Rojo y negro* (1830)¹.

La pérdida de la imagen antropocéntrica basada en una mirada que se creía total y absoluta –el “mono de Dios” (“le singede Dieu”) de que hablaba François Mauriac para referirse al privilegio del autor omnisciente– restringe, a partir de ese momento, el punto óptico en el que se sitúa el narrador para contar una historia. Esta restricción del campo de visión, ángulo de incidencia de la mirada, no sería otra que la culminación artística del proceso iniciado por el “relativismo filosófico” inaugurado en el siglo XVIII con los ataques de Kant contra la idea de eternidad de Platón y el Dios escolástico, proceso de destrucción de las pretensiones del absoluto de las ideologías normativas que desembocó en el epitafio de Friedrich Nietzsche, “¡Dios ha muerto!”, que Heidegger haría remontar, incluso, al absolutista Hegel².

Para Flaubert, por el contrario, el escritor –Dios no ha muerto: está disimulado, se esfuerza por desaparecer, no ostenta su autoridad omnipotente, aunque sepa todo sobre lo que se cuenta y no lo diga. No narra, apenas muestra cómo debe hacer el buen artista que “debe estar en todas partes como Dios, pero que, como a Dios, no se le debe

ver jamás”³. Dios se disimula en un escritor falsamente modesto que dice ignorar lo que realmente sabe. El Frédéric Moreau de *La educación sentimental* (1868) cruza las barricadas de la revolución de 1848 ignorando que está viviendo un acontecimiento histórico, obsesionado únicamente por sus frustrados amores por Madame Arnoux. Se alude tangencialmente a los hechos que marcaron la época, se confunden fechas, se prescribe la evasión como conducta, se reduce la mirada a solo aquello que se puede ver, aunque no se pueda explicar y menos aún comprender. Lejos de las tradicionales narraciones en tercera persona, donde se aseguraba una presencia decisiva y “autorial”, el narrador ficticio no representado de Flaubert, si bien no deja de juzgar y valorar, de participar en mayor o menor grado con intrusiones y comentarios, lo hace no tanto para influir, sino para neutralizar acotaciones valorativas y mediaciones de toda suerte, para deslizarse en forma casi anónima entre personajes y situaciones de los que afirma saber poco.

Se inaugura así el “realismo del punto de vista”, un “realismo subjetivo” centrado en la conciencia protagónica que –desde una perspectiva filosófica– se prolonga en la fenomenología de Husserl: “toda conciencia es conciencia de alguna cosa” y todo espíritu está rigurosamente situado en un punto preciso del espacio y del tiempo. Por su parte, Einstein –autor de la teoría de la relatividad– sentencia lejos de toda preocupación literaria: “no hay más que puntos de vista personales”, multiplicación de centros focales que la narrativa de fines del siglo XIX y del XX recoge en sus mejores páginas, especialmente a partir del momento en que las técnicas cinematográficas, donde el punto de vista de “la cámara” es ineludible, influyen directamente en la estructura novelesca⁴.

LAS VENTANAS DE LA CASA DE LA FICCIÓN

Henry James –uno de los fundadores de la novela contemporánea gracias a sus teorías sobre el punto de vista, llevadas a la práctica en buena parte de su obra– recordaba en el prólogo a *The portrait of a lady* (1881) que:

La casa de la ficción tiene, en suma, no una ventana, sino un millón, es decir, un número incalculable de posibles ventanas; cada una de las cuales ha sido

penetrada, o puede penetrarse, en su vasto frente, por la necesidad de la visión individual y por la presión de la voluntad individual⁵.

Todas estas aberturas, de formas y tamaños diferentes –nos dice el autor de *Otra vuelta de tuerca* (1898), la novela que marcó el giro copernicano sobre el punto de vista– miran hacia el “escenario humano”. Se podría esperar que la información que se observa desde ellas fuera semejante, porque no son “más que ventanas, en el mejor de los casos, simples agujeros en una pared muerta, inconexos, colgados de lo alto, no puerta con bisagras que se abrieran directamente a la vida”.

Sin embargo, cada una de esas ventanas o simples grietas tiene una señal que le es propia: hay un par de ojos que mira y cada uno ve algo diferente. Todos observan el mismo espectáculo, pero donde uno ve blanco, el otro ve negro, uno grande y otro pequeño, uno lo hermoso, el otro lo feo. Y Henry James concluye que ello sucede “afortunadamente”, porque el campo que se extiende, la escena humana, es “la elección del tema”; la abertura perforada, sea amplia o con balcones, o solo como una rendija o como una fisura, es la “forma literaria”; pero, estén juntas o separadas, no son nada sin la presencia apostada del observador, dicho con otras palabras, sin “la conciencia del artista”.

Desde esa ventana, ese agujero o esa mirilla, lo real no es más que lo que se puede ver, restricción del campo visual que limita el conocimiento y erradica a los márgenes, tal vez a la mera imaginación, todo aquello que queda fuera del ángulo de visión propiciado. De este modo la percepción está dissociada del conocimiento, el observador ve antes de saber, pero a partir de ese “ángulo subjetivo de un personaje preponderante” se expresa con modalidades narrativas como la primera persona, el monólogo interior o la “corriente de la conciencia”, proyectando una mirada oblicua donde es esencial ese “estar en situación” que se confiesa desde la ambigüedad y la duda.

Es bueno recordar que la historia de la literatura puede resumirse en un gran movimiento que va de lo impersonal y universal, del gran relato cosmogónico y épico, hacia la subjetividad; de la voz de un dios enunciando verdades eternas a la de un hombre solitario, cada vez más lejos de las verdades absolutas y más cerca del desamparo y la duda primera persona no tiene la autoría del pasado; está, por el contrario, atrapada en el dilema de sus propias fobias y aversiones, medias verda-

des y penumbras, tal como lo refleja la tradición literaria europea de personajes solitarios que viven encerrados en una pequeña habitación, observando fragmentos del mundo a través de una ventana, un agujero abierto en la pared o escuchando conversaciones con la oreja pegada en un tabique. Una tradición que se prolonga y desarrolla en la narrativa latinoamericana.

Si en esa línea pueden mencionarse –a título de ejemplo– *Memorias del subsuelo* (1864) de Feodor Dostoievsky *El infierno* (1908) de Henri Barbusse; *La metamorfosis* (1915) de Franz Kafka; *El lobo estepario* (1927) de Hermann Hesse; *La náusea* (1938) de Jean Paul Sartre o *El extranjero* (1942) de Albert Camus⁶, en América Latina deben citarse *El extraño* (1897) de Carlos Reyles⁷, *Vida del ahorcado* (1932) de Pablo Palacio, *El pozo* (1939) y *La vida breve* (1951) de Juan Carlos Onetti, algunas páginas y relatos de Juan Emar⁸ y Julio Cortázar, “realismo subjetivo del punto de vista” que se prolonga en novelas recientes como *El contagio* (1997) de Guadalupe Santa Cruz,⁹ *Lodo* (2002) de Guillermo Fadanelli y *Luces artificiales* (2002) de Daniel Sada.

En todas estas novelas sus protagonistas reivindican la marginalidad, la impertinencia, la hipersensibilidad y hasta la locura como un derecho a un mirar diferente u, optando por la excentricidad, salen del sistema, abandonan las opciones mayoritarias, eligen el sesgo tangencial, la mirada oblicua o propugnan abiertamente la ruptura. La provocación, las agresiones perpetradas a las normas establecidas se asumen como un programa, cuyas notas iniciales fueron las del “dandismo excéntrico” que inauguraron *Baudelaire y compañía*, según la definición de Roger Kempf,¹⁰ “culto a la diferencia” que puede leerse como denuncia del centro, sus reglas y el canon establecido.

Una automarginación de origen romántico o decadentista que fue cediendo a un individualismo crispado, exasperado en sí mismo, pero sin soporte, sin asidero, donde seres desamparados cargan su individualidad como un peso difícil de asumir. Personajes frustrados, antihéroes anónimos, disconformes y desarraigados que se niegan a “desarrollar las cualidades de sensatez práctica requeridas para sobrevivir dentro de nuestra compleja civilización”, seres que miran hacia donde yace la incertidumbre y comprueban que, una vez que la han contemplado, nunca más el mundo puede ser ya el mismo lugar franco que era –como define Colin Wilson al *outsider*¹¹ al que identifica con “un hombre que

ve desde una mirilla” – son los protagonistas de una narrativa que desde fines del siglo XIX se cuestiona en todos los órdenes. El espejo stendhaliano ya no refleja la realidad tal como se representa. Ahora el espejo es convexo o cóncavo y, como en una caseta de feria de vanidades, devuelve a la mirada la imagen deformada y distorsionada, la caricatura grotesca de su propio reflejo.

UN RATÓN DE CONCIENCIA HIPERTROFIADA

La crítica acepta en general que el primer *outsider* de la narrativa contemporánea es el protagonista de *Memorias del subsuelo* de Dostoievski. Desde un mísero sótano moscovita se proyecta la primera e inaugural mirada oblicua de la literatura universal, la mirada estremecida de alguien que –tal como había hecho el *Oblómov* (1859) de Iván Gontcharov– juzga el mundo de un modo devastador echado en un camastro o paseando entre las cuatro paredes de un cuarto cerrado. A partir de esa actitud indolente y depresiva optan por lo que en pleno siglo XX desarrolla Onetti en el Río de la Plata, la simple filosofía de que “hemos llegado a creer que lo mejor que podemos hacer es no hacer nada en absoluto, es hundirnos en una inercia contemplativa”.¹² Sin embargo, mientras Oblómov –como luego Eladio Linacero en *El pozo* y Brausen en *La vida breve*– puede soñar en las noches con lo que pudo haber sido y no fue, evadirse para forjar premoniciones favorables y promesas de una vida feliz alternativa, el protagonista de las *Memorias*, por el contrario, no se da tregua. Hunde la mirada en su propio abismo interior, en los subsuelos de la conciencia, en la covacha tenebrosa donde se agitan repulsivas alimañas que él mismo ha generado. Con apasionado encono se dice satisfecho: “Soy un hombre enfermo... Soy malo. No tengo nada de simpático”, definiéndose como “refunfuñón y grosero”.¹³ Retirado en un cuarto “feo y antipático”, al que llama “mi rincón”, asegura que no saldrá nunca de ese lugar cuyos muros protegen a los hombres que razonan y que, por lo tanto, nada hacen y detienen los ímpetus de los hombres de acción.

Escrita sesenta y cuatro años antes que la novela de Hermann Hesse y cuarenta años antes que la de Barbusse, el título en ruso, *Notas de debajo del suelo*, sugiere que el héroe, más bien antihéroe, no es un ser humano. Sin haberse metamorfoseado en un escarabajo como Gregorio

Samsa en la obra de Kafka, habla de sí mismo como “un ratón de conciencia hipertrofiada” al que no le queda otro recurso que “hacer con las patitas un ademán de desesperación y afectando una sonrisa desdeñosa y poco sincera, meterse de nuevo bochornosamente en el agujero”¹⁴. En esa madriguera maloliente, el ratón afrentado se abandona a una rabia fría, ponzoñosa y, sobre todo, eterna. En esa “pútrida fermentación de deseos reprimidos” reside la fuente de voluptuosidad que lo embarga, inercia en la que se acurruca rechinando los dientes.

También está alojado en un cuarto de pensión el anónimo protagonista de *El infierno* (1903) de Henri Barbusse, cuyo único contacto con el exterior es un agujero en la pared desde el que puede espiar lo que sucede en la alcoba vecina: “Miro, veo... El cuarto contiguo se me ofrece en su desnudez”¹⁵, se dice. Lo que ve inicialmente —una mujer que se desnuda—, limitado por el campo visual que le permite el agujero, debe completarlo con la imaginación e intentar reconstruirlo más tarde. Es imposible recuperar la intensidad de la experiencia, constata: “Todo esto son palabras muertas”. En nada afectan a la intensidad de lo que fue, no pueden conmoverlo. Su visión es inevitablemente fragmentaria, por momentos incomprensible, ya que se trata de huéspedes cuyos nombres y cuyas historias ignora, pasajeros ocasionales de una habitación en la que se creen estar solos, al abrigo de miradas indiscretas. Todo lo que sucede es ante el agujero, desde amores regulares a sugeridos onanismos; en esa habitación nace un niño; muere un hombre; unos médicos, en el secreto del cuarto cerrado, confiesan la inutilidad de su ciencia con un desaliento aterrador; un sacerdote hostiga a un moribundo para salvarlo a viva fuerza. Aunque se diga estar “porfiando por ver mejor, por ver más”¹⁶ y confiese su “encarnizamiento de visionario casi creador”,¹⁷ la visión de este obsesionado voyerista es siempre fragmentaria y está marcada por su propia limitación personal, ya que; “Es como si no pudiera ver las cosas tal como son. Veo demasiado hondo y demasiado”¹⁸.

De esa mirada que ve “demasiado hondo y demasiado” trata justamente *El lobo estepario* (1927) de Hermann Hesse, aunque presuntamente no es verdadera. Está librada y condicionada por la imaginación, por los “deseos soñados” que anota en su diario. Autoapodado Steppan Wolf (lobo estepario), Harry Haller vive encerrado con sus libros y un gramófono, da vueltas como una fiera por la habitación, aunque, cuan-

do descubre la puerta misteriosa sobre cuyo umbral está escrito “Teatro mágico”, deja el mundo de lo oscuro para ingresar a una realidad alternativa a través de un pequeño libro, *Un tratado sobre Steppan wolf*, que muy probablemente ha escrito el propio Haller.

Siempre encerrado en una habitación –esta vez en un cuarto de hotel en Le Havre– el protagonista de *La náusea* (1938) de Jean Paul Sartre, el profesor Antoine Roquentin, confiesa en su diario:¹⁹ “Vivo solo, completamente solo, jamás hablo con nadie, nunca: no recibo nada, no doy nada...”²⁰ Su mirada impregna y deforma todo. “La náusea no está dentro de mí, la percibo allí, en la pared, en los tirantes: por todas partes en torno a mí. Se unifica en el café: y yo soy el que está en ella.” Mira una silla y no puede reconocerla, para confesar ante su aterradora ignorancia:

Murmuro: es una banqueta, pero la palabra se queda en mis labios: se niega a ir a situarse en la cosa... Las cosas se han liberado de sus nombres. Están aquí grotescas, obstinadas, descomunales, y parece ridículo llamarlas banquetas, ni decir nada acerca de ellas. Estoy en medio de las Cosas, las innumbrables.²¹

MÁS ALLÁ DE LA SOMBRA DE LA PARED

Un año más tarde, en 1939, en una triste habitación de un inquilinato de Montevideo, en el lejano hemisferio austral, Eladio Linacero, protagonista de *El pozo*, hace balance de su vida. A lo largo de una calurosa y húmeda noche de verano, al final de un día de fiesta y en la víspera de cumplir cuarenta años, fuma y se pasea sin parar entre las cuatro desnudas paredes. Está aburrido de estar echado en la cama y oliéndose alternativamente las axilas con una mueca de asco, inventaría sus males: no tiene trabajo ni amigos, se acaba de divorciar, sus vecinos le resultan “más repugnantes que nunca”, hace más de veinte años que ha perdido sus ideales y “parece que habrá guerra”²².

Cualquier hombre confrontado a una similar circunstancia vital no podría evitar las reflexiones más sombrías. Sin embargo, Linacero logra evadirse de su triste realidad gracias a la escritura de su propio desajuste. En cincuenta y seis páginas narradas en primera persona a lo largo de esa noche de insomnio, se libera no solo de los fantasmas más tenaces de su soledad, sino que funda *otra* realidad, gracias a la simple

fórmula de aceptar que “yo soy un pobre hombre que se vuelve por las noches hacia la sombra de la pared para pensar cosas disparatadas y fantásticas”²³. Le basta empezar a escribir un sueño (“el sueño de la cabaña de troncos”), aunque para ello se haya visto obligado a “contar un suceso como prólogo” y a reconocer que “yo soy un hombre solitario que fuma en un sitio cualquiera de la ciudad” con el que termina su monólogo. Sin embargo, no ha salido de su habitación; todo ha sucedido a lo largo de una noche.²⁴

Once años más tarde —en 1950— otro hombre también se pasea insomne en un pequeño apartamento del barrio bonaerense de San Telmo. “Hombre pequeño y tímido” que le ha dicho “no al alcohol, no al tabaco” y un “no equivalente para las mujeres”,²⁵ Brausen, protagonista de *La vida breve*, se aparece como el heredero directo de Linacero. Lleva como él una existencia mediocre y después de cinco años de matrimonio ha descubierto el fin de su relación, viciada por la indiferencia. El pretexto de esta súbita revelación se lo ha dado la ablación de un pecho que acaba de sufrir su esposa Gertrudis, pero la realidad de su soledad parece mucho más profunda que la cicatriz que marca cruelmente la amputación.²⁶ Sin sentir compasión o cariño y mientras la escucha quejarse en sueños, Brausen acepta su fracaso con “la resignación anticipada que deben traer los cuarenta años”²⁷.

Sin embargo, desde las primeras líneas de *La vida breve*, Brausen oye, inicialmente a su pesar, los rumores y las voces del apartamento vecino donde vive una prostituta, la Queca, cuyos gestos y aspecto imagina a partir de lo que llega a través de un delgado tabique. No hay mirada posible, sino un progresivo y atento escuchar: “Mi oreja recogiendo las voces y los ruidos del otro lado de la pared”²⁸. El resto son suposiciones, especulaciones, un imaginar lo que sucede a partir de lo que se oye: “Yo la oía a través de la pared. *Imaginé* su boca en movimiento”²⁹. “Cuando su voz, sus pasos, la bata de entrecasa, y los brazos gruesos que yo le *suponía* pasaban de la cocina al dormitorio”, un hombre repetía monosílabos. “El hombre *debía de estar* en mangas de camisa”³⁰; ese hombre “*podría estar*” bebiendo; Ella “*tal vez* estuviera tirada en la cama, como yo, en una cama igual a la mía”; un suponer que puede ser imperativo: “*tenían* que estar en la cocina”³¹.

Todo sucede del otro lado de la pared, “próxima y encima de su cabeza”, irrumpiendo en su soledad y tristeza, tanto cuando en la

madrugada lo despierta el teléfono y escucha las risas de la Queca o cuando debe soportar “los torbellinos” de su dormitorio, prolongación, tabique por medio, del suyo. Solo cuando la mujer sale de su apartamento, Brausen puede verla: pero lo hace a través de la mirilla de la puerta de entrada. El resto –lo que la Queca dice y hace– sucede, lapidariamente, “pared por medio”.

El punto de vista en esta novela y en gran parte de la obra de Onetti se focaliza en esa primera persona que no es titular de un rol protagónico, sino la de un testigo secundario que observa, cuando no imagina, versiones contradictorias sobre lo que ocurre a su alrededor y, por lo tanto, subjetiviza indirectamente el relato. El sesgo específico que le imprime esa mirada indirecta, muchas veces oblicua, le da un tono de aparente indiferencia, pero no de imparcialidad.

En Onetti es notorio que la primera persona no es el autor. Es el narrador quien *representa* al autor y, en cierto modo, al lector, ya que es ese el punto de vista en el cual lo invita a situarse para conocer *su* historia. Es una situación privilegiada, pero también forzada. El lector está obligado a situarse en ese punto de vista. No se trata de una simple diversidad de formas gramaticales, donde las funciones pronominales permiten una comunicación horizontal entre estas partes en el interior mismo del texto, estructuras que en el curso del relato podrían evolucionar, permutarse, simplificarse o complicarse, ampliarse o reducirse, sino además de dos actitudes narrativas: contar la historia por un narrador extranjero a la historia o por uno de sus personajes (agente narrativo).

Siguiendo el distingo de Genette entre narración *autodiegética* (narrador héroe, protagonista), *homodiegética* (narrador espectador, testigo, personaje secundario) o narración *heterodiegética* en primera persona,³² es posible comprobar cómo Onetti maneja con preferencia la segunda –la narración homodiegética–, donde el yo no solo es testigo de la acción de otros, sino que abandona toda vocación decisoria o rotunda para encarnar un yo dubitativo. Las elipsis explícitas e implícitas, así como las hipotéticas, funcionan como alusiones a los mecanismos que rigen la vigencia de esas estructuras, es decir, todo lo que puede imaginarse subyaciendo en las sucesivas locuciones modalizantes como “puede ser”, “sin duda”, “parece”, “tal vez”...

La creación de esta arquitectura pronominal permite introducir en el texto luces y penumbras y esa ambigüedad relativa que regula las informaciones que se transmiten. La mediatización por parte del narrador, por mucho que se esfuerce en describir (*showing*) más que en contar (*telling*), según el distingo ya clásico elaborado por Percy Lubbock³³ y Wayne C. Booth,³⁴ se apoya en la sugerencia de lo no dicho más que en lo enunciado. La mimesis es una ilusión, la diégesis se integra al comentario implícito, a la insinuación y al sobreentendido, procedimiento elíptico sobre el cual se montan los diálogos sobre el destino de Magda entre Lamas y el protagonista de *Cuando entonces*, todo bajo un lema de aparente pasividad: “Dele; escucho, obedezco”³⁵.

El narrador le “cede la palabra”, no para ser el “yo-héroe” de las novelas tradicionales escritas en primera persona, sino para introducir un punto de vista con el cual se incorpora a la narrativa no solo la “relatividad”, sino la propia “ignorancia” de lo que sucede en otros lugares donde no está el narrador, “fragmentación” de la información y “lagunas” que pueden llevarlo a ser un personaje secundario, un narrador testigo (el yo-testigo). Se cuenta “más o menos”, como en *Para una tumba sin nombre*; difícilmente se puede agotar lo que se cuenta por muchos detalles que se den.

Dentro de la clasificación de los *roles* narrativos principales que propone Claude Bremond, el narrador de *Para una tumba sin nombre*, como el de *Los adioses*, aparece como el típico “informador voluntario de la actividad de otro”. En tanto que agente que informa e influye sobre el “paciente”, revela aspectos de la historia narrada, pero filtrados a través de su conciencia. En este papel de informador que puede ser voluntario o involuntario, sobre “sí mismo” o sobre otros, el relato se ofrece como un testimonio que puede incluso referirse a lo que no ha visto ni oído, pero que se repite basado en lo que ha oído decir. Sin embargo, el relato como testimonio se funda en la presunta ignorancia del paciente de todo lo relativo a la información transmitida. Un paciente que –en estas novelas cortas– puede ser el propio lector, es decir, alguien que no solo desconoce la acción propiamente dicha, sino también los contextos alusivos a la realidad descrita.

EL SENTIMIENTO DE NO ESTAR DEL TODO EN NINGÚN LADO

La mirada oblicua supone siempre un observador descolocado, un “foco narrativo” (ese *focus of narration* estudiado por la crítica angloamericana) orientado desde un ángulo en que la subjetividad prima al punto de poder modificar el sentido del relato. Una mirada que puede traducir el malestar –ese desasosiego que inmortaliza Fernando Pessoa en *El libro del desasosiego* y que Freud definió como el *Unheimlich*–³⁶ que recorre la narrativa de una serie de autores que oscilan entre el realismo, lo fantástico o lo simplemente absurdo y cuya mirada está esencialmente descolocada.

“Mucho de lo que he escrito se ordena bajo el signo de la *excentricidad*; esas narraciones [...] son en su mayoría aperturas sobre el extrañamiento, instancias de una descolocación”, afirma Julio Cortázar en “Del sentimiento de no estar del todo”³⁷. Descolocación que entiende por ese “sentimiento de no estar del todo en cualquiera de las estructuras, de las telas que arma la vida y en la que somos a la vez araña y mosca”³⁸.

En Cortázar –en cuya novela *Rayuela* teoriza sobre el tema– la descolocación aparece agravada por el desajuste en segundo grado que resulta de la condición de destierro cultural en que se sitúa tradicionalmente el escritor rioplatense frente a Europa, aunque en su caso se neutraliza por un juego de representación paródica, donde la burlona mirada sobre sí mismo y los demás evita toda posibilidad de tomarse, aun queriéndolo, en serio. La variante cortazariana de la mirada descolocada resulta en definitiva más dramática que la propia angustia de sus antecesores europeos y americanos, porque: ¿acaso hay algo más serio que la imposibilidad de tomarse a sí mismo en serio?

En las diferentes variantes del juego de la representación –de la simple *mimesis* a la subversión del *clown* que propone *Rayuela*–³⁹ descubrimos algo más profundo: el intento a través del juego y las nuevas reglas instauradas de darle un sentido al sinsentido de la descolocación como postura vital.

Ese sentimiento de “no estar del todo” en ningún momento instala la mirada de sus personajes en una especie de “punto cero” inicial, fuera de toda rutina, es decir fuera de todo mecanismo que brinde la ilusión

de estar insertos en el contorno. Al tener cortado todo vínculo con la realidad inmediata, el descolocado aparece como indiferente o extranjero a los problemas de los demás, es decir, distante. La Maga se lo dice abiertamente a Horacio Oliveira en *Rayuela*:

Vos sos como un testigo, sos el que va al museo y mira los cuadros. Quiere decir que los cuadros están ahí y vos en el museo, cerca y lejos al mismo tiempo. Yo soy un cuadro, Rocamadour es un cuadro. Etiennees un cuadro, esta pieza es un cuadro. Vos creés que estás en esta pieza pero no estás. Vos estás mirando la pieza, no estás en la pieza.⁴⁰

Pero el hecho de estar descolocado no basta. Lo importante es tomar conciencia de ello y esto es lo que le sucede a Oliveira cuando se dice con tristeza:

Feliz de ella que podía creer sin ver, que formaba cuerpo con la duración, el contorno de la vida. Feliz de ella que estaba dentro de la pieza, que tenía derecho de ciudad en todo lo que tocaba y convivía, pez río abajo, hoja en el árbol, nube en el cielo, imagen en el poema. Pez, nube, imagen: exactamente eso, a menos que...⁴¹

La toma de conciencia de la descolocación se traduce en un anhelo de inserción en la realidad. Esta imposibilidad de “estar del todo” genera un proceso literario según el cual el creador se autodestruye y se configuran nuevas identidades, nuevas perspectivas buscando su legítima inserción. La más extrema y fantástica se da en el relato *Axolotl*. El personaje que mira como un espectador los movimientos del exótico pez mexicano –el axolotl– en un acuario puede llegar a abolir la distancia que lo separa no solo en el espacio, sino en la escala zoológica, para llegar a transmigrarse él mismo en el pez que está detrás del vidrio. La identificación es total y la mirada se revierte en su opuesto, hasta sugerir el absurdo: el pez mexicano es menos exótico que el espectador que lo contemplaba ahora desde el “otro lado” del vidrio.

La descolocación a través de una mirada que cambia de punto de vista resulta más sutil en el cuento *Orientación de los gatos*. La pareja formada por el protagonista y su mujer Alana está transformada en un triángulo por la presencia del gato Osiris, una descolocación que lleva a un desequilibrio que se rompe en favor del eje creado por Alana–Osiris, al punto de que ambos pueden desaparecer en el interior de un cuadro que se contempla en un museo, tal es su secreta identificación. Una vez

transpuesto el otro lado de la pintura, representando un gato “idéntico” a Osiris, la mujer que lo contempla desde adentro pasa a ser parte del paisaje. Es posible preguntarse, desde el desajuste consiguiente del protagonista, si alguna vez Alana y Osiris existieron en la realidad.

Si la original angustia existencial de los *outsiders* ha sido neutralizada por una burlona mirada sobre sí mismo, carente de la solemnidad del grito de los primeros habitantes del subsuelo de la literatura, incluidas las blasfemias y la procacidad de los antihéroes de Louis-Ferdinand Céline,⁴² la conciencia paródica de los personajes descolocados de Julio Cortázar no supone, por el contrario, que la búsqueda de un asidero para la conciencia desdichada (*conscience malheureuse*) carezca de seriedad, aunque se disimule en un juego.

LA MIRADA AJENA CREA MONSTRUOS

En general, hasta ahora, la mirada oblicua que hemos analizado está dirigida hacia el exterior, aunque sea a través de una mirilla. Sin embargo, puede replegarse sobre sí misma, “encerrarse” y limitarse al espacio de una habitación. El ecuatoriano Pablo Palacio la llama “el cubo” y entre sus paredes recluye al protagonista de *Vida del ahorcado* (1932), significativamente subtitulada “novela subjetiva”.

En esa habitación de “grandes muros lisos y desnudos, en donde todo lo que entra se alarga o se achica, se hincha o se estrecha, para adaptarse y colocarse en su justo sitio como obra de goma”,⁴³ el protagonista de *Vida del ahorcado* lleva, en principio, una existencia rutinaria. La novela está narrada inicialmente desde la perspectiva de una genérica e impersonal tercera persona:

Ocurre que los hombres, el día una vez terminado, suelen despedirse de parientes y amigos y, aislándose en grandes cubos *ad-hoc*, después de hacer las tinieblas se desnudan, se estiran sobre sus propias espaldas, se cubren con mantas de colores y se quedan ahí sin pensamientos, inmóviles, ciegos, sordos y mudos.⁴⁴

Transcurrido un cierto tiempo, generalmente esos mismos hombres se “sienten vueltos a la vida y comienzan a moverse y a ver y a oír como desde lejos”. De golpe el relato inicial en tercera persona pasa la primera: “Ahora bien: en este momento yo he despertado [...] Ya es de día. Ya es la hora de ayer, compañero. Está todo en su sitio”. Todo

está en su sitio solo en apariencia, porque en esa “hora de ayer” alguien lo llama en ese “cubo” donde no podía haber otra voz que la suya y el mundo exterior ingresa, poco a poco, conjurado por su voz: “Venid, entrad a ver cosas y cosas”.

El anónimo personaje ha dicho, tal vez dirigiéndose al lector: “Yo os traeré aquí a mi manera y os encerraré en este cubo que tiene un sitio para cada hombre y para cada cosa”.⁴⁵ Una vez que los fragmentos del mundo exterior, muchos de ellos breves relatos sobre la infamia humana, han entrado al cubo “cautelosamente, de puntillas, como ladrones asustados”, anhelantes, con la angustia palpitando en el pecho, poseídos por el “desasosiego” y el “espanto”, descubrimos que esa habitación cerrada es un observatorio privilegiado que, una vez más, invita a pensar que la máxima de Sartre, “el infierno son los demás”, puede ser cierta.

Pablo Palacio ya había desplegado una estética de lo horrible en *Un hombre muerto a puntapiés* (1927) a través de una galería variopinta de héroes monstruosos de patética humanidad y víctimas del escarnio del que la mirada ajena les hacía objeto. No era su mirada la que les confería el carácter de monstruos, sino la de los otros, tal vez –una vez más– la de sus propios lectores. Criaturas singulares, monstruosas que además de ser víctimas de su diferencia lo son por la sanción de esa colectividad plural del “nosotros” o del “ellos”.

El homosexual de *Un hombre muerto a puntapiés*, el antropófago del relato de mismo título, el brujo y el embrujado de “Brujerías. La primera” y “Brujerías. La segunda”, el enfermo de “Luz lateral”, el deforme de “La doble y única mujer”, son ejemplos de lo que Adriana Castillo de Berchenkollama la “retórica del capricho”, sesgo particular de la mirada que privilegia Palacio, al modo del capricho goyesco que sobre un hecho imprime la extravagancia fantasiosa de un mirar diferenciado. El propio Palacio llamaba “caprichos pictóricos” a sus poemas consagrados a la imagen de Laura Judith Vera. Una misma mujer mirada desde modalidades diferentes –juego de perspectivas, trazo hiperbólico, contraste caricaturesco, composición de ciertas atmósferas– es un procedimiento de “tema con variaciones” que subraya también su inspiración musical.⁴⁶

Si los monstruos de Palacio pueden parecer aberrantes o caricaturescos, lo son sobre todo porque la mirada de los *otros* los convierte (o

los deforma) en fenómenos. Y es que en estas historias –precisa Adriana Castillo– mucho más anómalo que el fenómeno de la monstruosidad es el comportamiento del grupo humano reconocido por el orden y confirmado por la sociedad.⁴⁷ Una mirada que puede ser insistente como la del narrador de *Un hombre muerto a puntapiés*, hasta poder llegar a la revelación: “Miré y remiré las fotografías, una por una, haciendo de ellas un estudio completo. Las acercaba a mis ojos, las separaba, alargando la mano; procuraba descubrir sus misterios”⁴⁸

LA ESTRATÉGICA COSTUMBRE DE ENTREOÍR

Mirar y remirar procurando descubrir misterios. De eso se ha tratado en este breve panorama de miradas desde ventanas o mirillas o vueltas hacia el interior de habitaciones cerradas. Sin embargo, el tema no se agota en los títulos analizados o aludidos.⁴⁹ Sigue teniendo interesantes variantes en la reciente narrativa latinoamericana.

Entre otras, vale la pena referirse a *Luces artificiales* (2002) de Daniel Sada, cuyo protagonista Ramiro Cinco, parece contratado para espiar lo que sucede en un ático vecino: tal vez la preparación de un asalto a un banco. Émulo profesional de Brausen, vive con su oreja pegada a “la pared delgada” que lo separa de los rumores donde “pesaba la ambigüedad, también el malestar”.⁵⁰ Su escuchar fragmentado no le permite más que elaborar suposiciones a través de filtraciones de palabras sueltas, entresacadas, fruto de su “estratégica costumbre de entreoír: adrede” que le han permitido transformarse “al cabo en un solaz avieso”. Incluso a través de silencios sugestivos le permiten “inventar lo que oíría por oír: en espiral o en desorden o al fin y al cabo como se lo fuera dictando su ocio, o también el azar: que siempre da para mucho”.⁵¹

Al clavar un clavo llama la atención de los moradores del *penthouse* vecino. Se instaura el silencio. El punto de vista cambia. Ahora estamos del otro lado del tabique donde, alternativamente, se narrará el reverso de una misma historia, entre detectivesca y novela negra. El vecino, Manolo, pega, a su vez, su oreja izquierda en la pared que de “ahí en adelante sería su estigma diario, su escozor nocturno”.⁵² Especula sobre su posible vecino, del mismo modo que lo está haciendo Ramiro.

La que podría ser narración en tercera persona objetiva se convierte así en “narración retórica” –al modo como la define Wayne C. Booth en *Therethorico ffiction*– donde el narrador “dramatiza” como “agente” involucrado en la narración, aunque no lo esté del mismo modo con lo narrado. En algún momento esta inserción dramática se transforma en narración subjetiva, donde el discurso se contamina con variantes y fragmentos, puntos de vista que restan toda legitimidad a la pretensión de objetividad. El recurso de paréntesis integrado al texto para desmentir lo que precede o introducir dudas con signos de interrogación es utilizado profusamente por Sada. Lo narrado se “tiñe” de la subjetividad del narrador ficticio que, aunque no esté presente en el relato, se “presiente”. No es extraño entonces que se prefiera escuchar a ver, porque cuando por azar Ramiro Cinco se refleja en un espejo siente que verse es “como si se asomara a un precipicio”.⁵³

El espejo que rechaza la mirada de quien se refleja en su azogue marca también la novela *Lodo* (2002) de Guillermo Fadanelli, donde el encierro en un estrecho apartamento se transforma casi en secuestro. En una atmósfera opresiva, el viejo profesor de filosofía que introduce en su casa a una chica de veintiún años, Eduarda, que ha robado la recaudación de un “minisúper” de barrio donde trabaja, siente que “la imagen que le devuelve el espejo” –“la temida imagen del otro, del ser deforme, agazapado, escondido dentro de uno”– le está cobrando la cuenta de su desgaste y decadencia física. Trata de pasar inadvertido, vive solo porque se dice “inteligente” y, poco a poco, entabla una compleja relación con la que luego se sabe ha sido también asesina. Al principio cree que Eduarda se le entrega por interés; descubre luego que lo hace porque era cariñosa “de naturaleza”. Sorprendido de poder seducir y ser seducido por la procaz joven que busca refugio entre sus cuatro paredes, porque cuando se mira al espejo “no se inspira confianza”, de protector se convierte en cómplice y, finalmente, en asesino. Cambiará su apartamento por una celda y podrá decirse:

Estar en la cárcel es cómodo hasta cierto punto. Cómodo si careces de proyectos o de familia, si no crees estar desperdiciando tu vida. La cárcel es ideal para los pesimistas: trabas, comes, duermes sin desplazarte grandes distancias. Todo está resuelto siempre y cuando no poseas una idea corriente de la libertad, ideas acerca de pájaros que despliegan sus alas, por ejemplo.⁵⁴

* * *

Lo que es evidente es que tanto si el narrador sitúa su punto de vista *dentro o fuera* de la historia que cuenta,⁵⁵ si el mundo aparece deformado a partir de la descolocación o si el personaje descubre poco a poco el sentido de lo que ve, el punto de vista sigue siendo un aspecto clave de la narración, lo que Henry James llamaba “the central intelligence”. Sin embargo, cuando ese punto de vista es el de una “conciencia desdichada” –al decir de Hegel–, esos descartados, proscritos, *outsiders*, esos expulsados del sistema que se reconocen entre sí en la marginalidad o el exilio interior nos invitan a comprobar lo que ya había anunciado desde el subsuelo el personaje de Dostoievski: “Estoy seguro de que el hombre nunca renunciará al auténtico sufrimiento que nace de la rutina y del caos. Porque el sufrimiento es la sola y única fuente de conocimiento”.⁵⁶

Si volvemos a la “casa de la ficción” del principio, parece que lo que ve desde sus ventanas el escritor que despliega una mirada oblicua sobre el mundo es esencialmente “caos”, aunque no debemos olvidar –según cuenta la Kabbalah– que “el caos es un estado donde el orden está latente: el huevo es el caos del pájaro”. Pájaros que despliegan sus alas para volar lejos en la imaginación que procuran, aunque quienes los ven a través de las mirillas puedan decirse: “Sigo buscando algo de que estoy hambriento, pero que no encontraré nunca”.

NOTAS Y CITAS

1. Georges Blin, *Stendhal et les problèmes du roman*, París, Corti, 1954. Traducción del autor.
2. Según Martín Heidegger, Nietzsche enunció por vez primera la fórmula “Dios ha muerto” en el tercer libro del escrito aparecido en 1882 titulado *La gaya ciencia* y lo explicita en *Así habló Zarathustra*. El chocante pensamiento de la muerte de un dios, del morir de los dioses, ya le era familiar al joven Nietzsche. En un apunte de la época de elaboración de su primer escrito, *El origen de la tragedia*, Nietzsche escribe (1870): “Creo en las palabras de los primitivos germanos: todos los dioses tienen que morir”. El joven Hegel dice así al final del tratado *Fe y saber* (1802): el “sentimiento sobre el que reposa la religión de la nueva época es el de que Dios mismo ha muerto” (Heidegger, *Caminos de bosque*, Madrid, Alianza, 1996, pp. 190–240).
3. Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, III parte, capítulo 6, Madrid, Punto de Lectura, 2010.
4. Alain Robbe-Grillet, figura central de la llamada “escuela de la mirada” del *nouveauromanfrancés* y de una novela titulada Justamente *El mirón*, (*Le voyeur*, 1954), sostiene que «el cine, tenga o no un personaje al que atribuir el punto de vista, se ve absolutamente obligado a precisarlo siempre; la fotografía debe tomarse desde algún lugar

- determinado, así como la cámara debe hallarse en algún sitio». Alain RobbeGrillet, «Nota sobre la localización y los desplazamientos del punto de vista en la descripción narrativa», *Revue des Lettres Modernes*, verano de 1958, p. 129.
5. Henry James, “Prólogo”, *Retrato de una dama*, Barcelona, Ediciones del Bronce, 2001.
 6. *El extranjero* de Albert Camus ofrece una variante de la mirada oblicua a través del prisma de la indiferencia, de una aceptación pasiva del acontecer humano que puede conducir al absurdo. Meursault, el protagonista, que pasa sus mañanas echado en la cama y fumando sin parar, es incapaz de emociones, incluso ante la muerte de su madre. Parece verlo todo a través de un cristal que aísla y opaca lo que sucede a su alrededor y hasta cuando es condenado a muerte escucha la sentencia como si se tratara de otro. Su mirada está impregnada de un sentido de irrealidad que parece inmunizarlo frente a todo sentimiento.
 7. La literatura uruguaya tiene un curioso antecedente en *El extraño* (1897) de Carlos Reyles. Julio Guzmán, su protagonista, vive aislado en una habitación recargada de objetos, lo que llama «su mundo» y se pregunta: “No hay dudas, soy completamente *extraño* a los míos ¡a los míos!... pero, ¿tengo que ver algo con ellos?” para comprobar poco después que “voy dejando de ser un miembro de mi familia, un hijo de mi patria”. Dueño de una sensibilidad afinada, cuando mira, Guzmán degrada automáticamente lo que observa. Al ver pasar un hombre, lo sigue con la mirada hasta perderlo de vista y se dice: “Sin duda una mezcla extraña de elementos contrarios forman la esencia íntima de mi ser; tengo el alma muerta”. Carlos Reyles, “El extraño”, *Cuentos completos*, Montevideo, Arca, 1968, pp. 37, 47 y 53.
 8. Juan Emar, seudónimo de Álvaro Yáñez Bianchi, que tomó de la expresión francesa “J'en al marre” (estoy harto), maneja un punto de vista original en el relato “El Hotel Mac Quice” (Diez, 1937) y en las novelas *Un año* (escrita en forma de diario, 1934), *Miltin 1934* y, sobre todo, en *Ayer*, utiliza la primera persona para sorprender al lector.
 9. Soy una atención, soy un cuerpo mirando por la ventana», escribió Clarice Lispector y Guadalupe Santa Cruz utiliza estas palabras como epígrafe de *El contagio* (Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio, 1997), una novela centrada en el universo claustrofóbico de un hospital –irónicamente llamado el Pedro Redentor– donde un herido, Elías, no está solo ingresado, sino detenido en una habitación –la 83 de la cuarta planta– desde cuya ventana solo puede mirar en forma oblicua el movimiento desordenado del exterior. Una ventana desde la que Apolonia –la protagonista– se reclina para pensar en “viajes posibles” mientras se deja llevar por “la melancólica agitación de aquellas cabezas de alfiler que eran los transeúntes por las calles” (p. 89). En *El contagio*, el punto de vista no es solo visual, sino olfativo. “Olí mugre humana corrompiendo al jabón que la había sacado de los trapos que la mantenían” había escrito Juan Emar y Santa Cruz lo recuerda al inicio de su novela, impregnada de olores penetrantes, a encierro, a sudores envejecidos, a viandas hospitalarias cocinadas en grandes ollas de cocinas mal ventiladas, sabores agrídulces, alientos fétidos, sudores ajados... Para evadirse de la triste realidad de su trabajo en el hospital, recinto cerrado con claras reminiscencias de *El castillo* de Kafka, Apolonia imagina viajes. “Los viajes me están esperando. Tengo muchos lugares marcados en un mapa. Subrayo nombres de sitios, de regiones, de ciudades que deseo conocer...” (p. 92).
 10. Roger Kempf, *Dandies. Baudelaire et Cie*, Paris, Editions du Seuil, 1977.
 11. Colin Wilson, *El disconforme (The Outsider)*, Buenos Aires, Emecé, 1957, p. 292 y p. 17.
 12. Por su parte, los personajes de Onetti consideran que “No se puede hacer nada” o, lo que parece más grave, “nada merece ser hecho”, ya que “toda la ciencia de vivir está en la sencilla blandura de acomodarse en los huecos de los sucesos que no hemos provocado

- con nuestra Voluntad, no forzar nada, ser. simplemente cada minuto”, como sugiere, por su parte, Aránzuru en *Tierra de nadie* (Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 1965).
13. Fiodor M. Dostoievski, “Memorias del subsuelo”, *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1935, t. I, p. 1554
 14. *Ibíd.*, p. 1558.
 15. Henri Barbusse, *El infierno*, Buenos Aires, Editorial Tor, s/f, p. 16.
 16. *Ibíd.*, p. 32.
 17. *Ibíd.*, p. 66.
 18. *Ibíd.*, p. 254. “Yo solo tengo un recuerdo: acordarme y creer. Conservar en mi memoria con todas mis fuerzas la tragedia de esta habitación, por el fraude y difícil consuelo que a veces resonó en lo hondo del abismo.”
 19. Es interesante recordar que el diario es una modalidad de la primera persona en la que se va desarrollando el relato en el propio devenir, con impresiones inmediatas, a diferencia de las memorias, donde se reconstruye el pasado desde el presente, graduación temporal que permite una distancia para la reflexión, pausa entre el acto y su narración, de evaluación y comparación mayor que la anotación cotidiana, casi simultánea, del flujo de las emociones. En *La náusea*, esta palpitación del instante se comparte como un Jadeo.
 20. Jean Paul Sartre. *La náusea*, París, Gallimard, 1938, p. 18. Traducción del autor.
 21. *Ibíd.*, p. 58.
 22. Juan Carlos Onetti, *El pozo*, Montevideo, Arca, 1965, p. 7.
 23. *Ibíd.*, p. 54.
 24. *Ibíd.*, p. 56.
 25. Juan Carlos Onetti, *La vida breve*, Buenos Aires, Sudamericana, 1950, p. 67: “Este, yo en el taxímetro, inexistente, mera encarnación de la idea José María Brausen, símbolo bípedo de un puritanismo barato hecho de negativas –al alcohol, no al tabaco, un no equivalente para las mujeres– nadie, en realidad”.
 26. La descripción de la cicatriz es minuciosa y, a través de simples detalles objetivos, se obtiene un total rechazo del lector, al modo como Barbusse en su obra *L'Enfer* había acumulado descripciones médicas sobre enfermedades que llegaban a hacerse insoportables. La misma técnica será utilizada por José Lezama Lima en *Paradis* para describir el tumor que le han extirpado a su madre.
 27. La barrera de los cuarenta años es significativa en la obra de Onetti. Edad que franquean Linacero y Brausen en el momento de su crisis, también es fundamental para Díaz Grey, imaginado en su frustración alrededor de los cuarenta años, para Larsen, derrotado en *Juntacadáveres* cuando tiene cuarenta años. A veces, “desde los treinta años” les puede salir del “chaleco olor a viejo”, como le sucede a Julián en *La cara de la desgracia*.
 28. Onetti, *La vida breve*, o. cit., p. 92.
 29. *Ibíd.*, p. 11.
 30. *Ibíd.*, p. 12.
 31. *Ibíd.*, p. 15.
 32. Gérard Genette, *Figures III*, París, Editions du Senil, 1972, p. 303, sobre relación del narrador con la historia que cuenta y de la que puede o no formar parte.
 33. El distingo entre mostrar y narrar es esencial en narratología. Lo consagra Percy Lubbock al hacer del distingo entre *showing*(mostrar) y *telling* (narrar) el eje de su libro clave *Thecraft of fiction*(1920): “la novela como materia que debe ser mostrada, de manera que así exhibida se cuente a sí misma”. Percy Lubbock, *The craft of fiction*, Nueva York, The viking press, 1968.

34. W. C. Booth sostiene que toda narración supone un “autor implícito”, una mirada que se despliega alrededor y crea una “distancia” que considera esencial, porque siempre está separado el narrador del personaje y del lector. Esa mirada puede estar más o menos disimulada, pero se expresará siempre en la voz del autor a través de la máscara de la ficción. W. C. Booth, *The rhetoric of fiction*, Chicago University Press, 1961.
35. Juan Carlos Onetti, *Cuando entonces*, México DF, Editorial Diana, 1988, p. 18.
36. Antonio Tabucchi recuerda en “El hilo del desasosiego” (Conferencia pronunciada en Casa de las Américas, La Habana, 21 de enero de 2002) cómo Freud, analizando un cuento de Hoffmann, se refiere a la sensación de *Unheimlich* como el extrañamiento respecto a una circunstancia o una situación que provoca malestar, desasosiego que puede ser también familiar o en relación con el propio hogar.
37. Julio Cortázar, *La vuelta al día en ochenta mundos*, México, Siglo XXI, 1967, pp. 21–25.
38. *Ibídem*, p. 21
39. Hemos desarrollado ese tema de Fernando Ainsa, “Las dos orillas de la identidad”, *Identidad cultural de Iberoamérica en su narrativa*. Madrid. Gredos, 1986, pp. 369–409
40. Julio Cortázar, *Rayuela*. La Habana. Casa de las Américas, 1969, p. 29
41. *Ibídem*, p. 29
42. Según Jean Bloch–Michel con Bardamú, el personaje central de *Viaje al fin de la noche* de Louis–Ferdinand Céline, surge en la literatura contemporánea un tipo de “hombre que habla solo y en voz alta” haciendo de su soliloquio la estructura misma de la obra, al “decir una novela”: el *clochard* de la literatura cuya estirpe será “fértil y numerosa”. *Leprésent de l'indicatif*, París, Gallimard, 1963. La versión española ha sido editada por Ediciones Guadarrama, Madrid, 1967, p.135.
43. Pablo Palacio, “Vida del ahorcado”, *Obras completas*, edición crítica de Wilfrido H. Corral, París, Unesco, AllcaXX, 2000, p. 146.
44. Pablo Palacio, o. cit., p. 145.
45. Pablo Palacio, o. cit., p. 146.
46. Adriana Castillo de Berchenko, “Pablo Palacio y las formas breves: poemas y cuentos”, *Pablo Palacio, Obras completas*, edición crítica de Wilfrido H. Corral, París, Unesco, Allca XX, 2000, p. 302
47. *Ibídem*, p. 307
48. Pablo Palacios, *Obras completas*, o. cit., p. 10
49. Aludimos, por ejemplo, a *La metamorfosis* de Kafka, paradigma de la mirada oblicua, novela que merecería un comentario extenso en esta “metamorfosis del punto de vista” a la que aludimos en el título de nuestra comunicación.
50. Daniel Sada, *Luces artificiales*, México DF, Joaquín Mortiz, 2002, p. 11. La primera parte se titula justamente “La pared delgada”.
51. *Ibídem*, p.14.
52. *Ibídem*, p.25.
53. *Ibídem*, p.9.
54. Guillermo Fadanelli, *Lodo*, México DF, Debate, 2002, p. 279.
55. Jean Pouillo, *Temps et roman*. Paris, Gallimard, 1946, distingue entre la visión *por detrás*, la visión *con* y la visión *por fuera*.
56. Dostoievski, o. cit.

LA POTENCIA DE LA ILUSIÓN

JORGE DÁVILA

UNIVERSIDAD DE LOS ANDES

RESUMEN

El ensayo reflexiona sobre la persistencia de la ilusión en el ser humano, en las complejas maneras de percepción de mundo, partiendo de la lectura interpretativa de un breve texto, “De la naturaleza y origen de la mente”, de *La Ética demostrada según el orden geométrico*, 1677, de Baruch Spinoza.

Asistimos a una minuciosa y luminosa lectura del texto de Spinoza para deslindar, a partir de la reflexión del filósofo. La noción de Imaginación como uno de los elementos presentes en la expresión y percepción de mundo. Es relevante la vinculación spinoziana entre imagen y cuerpo (“Las ideas que tenemos de los cuerpos externos indican más la constitución de nuestro cuerpo que la naturaleza de los cuerpos externos”, dice Spinoza) y el deslinde entre imaginación positiva, fuente de lo auténtico y lo verdadero (“La potencia de imaginar y la potencia de actuar se ofrecen así en una conjugación afirmativa de la naturaleza humana”, palabras de Spinoza) e imaginación negativa, imaginar lo que no existe, sin apego a una verdad. El deslinde de la imaginación como engaño de los sentidos y como esperanza.

El presente trabajo enhebra la noción de imaginación a la de ilusión (“No hay ilusión sin imaginación”), y, en el derrotero señalado por Spinoza, deslinda la “potencia de la ilusión, en correspondencia con “el control de la verdad”, de “la ilusión de la ilusión”.

Sin duda, en perspectiva cercana a la primera concepción de la imaginación, Nerval podrá decir en su *Aurelia*, de 1855, que “La imaginación no ha inventado nada que no sea verdadero”; y Heidegger, en 1983, podrá decir: La piedra es sin mundo; el animal es pobre de mundo; el hombre es configurador de mundo”.

PALABRAS CLAVES: Ilusión, imaginación, verdad, cuerpo, naturaleza, esperanza, engaño, sentido

THE POWER OF ILLUSION

ABSTRACT

This essay reflects on the persistence of illusion in the human being, in the complex ways of perceiving the world, starting from the interpretative reading of a short text, *Of the Nature & Origin of the Mind*, from Baruch Spinoza's *Ethics, Demonstrated in Geometrical Order* (1677).

We attend to a detailed and luminous reading of Spinoza's text in order to identify, from the philosopher's reflection, the notion of Imagination as one of the elements present in the expression and perception of the world. The notion of imagination as one of the elements present in the expression and perception of the world. The Spinozian link between image and body is relevant ("For all the ideas we have of bodies indicate the actual constitution of our own body more than the nature of the external body", says Spinoza). As well as, the demarcation between positive imagination, source of the authentic and the true "The power to imagine and the power to act are thus offered in an affirmative conjugation of human nature", says Spinoza; and the negative imagination, imagining what does not exist, without attachment to a truth. The demarcation of imagination as a deception of the senses and as hope.

This work threads the notion of imagination to that of illusion "There is no illusion without imagination", and, in the path indicated by Spinoza, distinguishes the "power of illusion, in correspondence with "the control of truth" from "the illusion of illusion."

Undoubtedly, in a perspective close to the first conception of imagination, Nerval could say in his *Aurelia* (1855), that "Imagination has not invented anything that is not true"; and Heidegger, in 1983, said: "The stone is wordless, that the animal is poor in world, and that the human being is world forming."

KEYWORDS: Illusion, Imagination, Truth, Body, Nature, Hope, Deception, Meaning

Cada cual juzga acerca de las cosas según la disposición de su cerebro, o, mejor, que toma por cosas las afecciones de su imaginación.

B. de S.

|

He aquí un pequeño esfuerzo por considerar la positividad de la ilusión. Lo hacemos circunscritos a la concepción que se desprende de la obra genial del filósofo Baruch de Spinoza, su *Ética*.¹ La rigurosidad de esa obra, concebida para ser presentada como un hilo preciso de demostraciones enlazadas en un entretejido muy sólido, considera sus nociones, conceptos, definiciones y términos en general de manera muy precisa. La noción de ilusión, aunque ausente en la obra se puede, sin pérdida de rigurosidad, asociar con la de imaginación. Esta última constituye un epicentro de la epistemología o teoría del conocimiento que el filósofo expone en su obra aunque no precisamente bajo semejante título; lo hace más bien como elemento constitutivo de lo que llama “De la naturaleza y origen de la mente” (*De Natura, et Origine Mentis*), título de la segunda de las cinco partes en que se divide la *Ética*. La imaginación constituye el género de conocimiento más primario, básico y por supuesto completamente natural, gracias al cual la mente humana desarrolla su *modus operandi* ordinario. De la imaginación nos dice Spinoza:

... para conservar los términos usuales, llamaremos *imágenes de las cosas* a las afecciones del cuerpo humano cuyas ideas nos representan a los cuerpos externos como si nos estuvieran presentes, aunque no reproducen las figuras de las cosas. Y cuando la mente contempla los cuerpos de esta manera, diremos que

los *imagina*. Y aquí, para empezar a indicar qué es el error, quisiera que notaseis que las imaginaciones de la mente, consideradas en sí mismas, no contienen ningún error, o sea, que la mente no yerra por imaginar, sino que solo lo hace en tanto que se considera que carece de la idea que excluye la existencia de aquellas cosas que se imagina como estándole presentes. Pues si la mente, a la vez que imagina como estándole presentes esas cosas no existentes, supiese que en realidad esas cosas no existen, sin duda atribuiría esa potencia de imaginar a una virtud de su naturaleza, y no a un vicio. Sobre todo si esa facultad de imaginar dependiese de su sola naturaleza, esto es, si esa facultad de imaginar de la mente fuese libre. (2da parte, escolio de la proposición 17).

Es nuestro deseo desbrozar en este breve ensayo lo que muy concentradamente señala Baruch de Spinoza en este pasaje. Notemos que al final de la cita se afirma la posibilidad que tiene la mente de atribuir la potencia de la imaginación a una virtud suya; posibilidad que tiene sus condiciones relativas, por una parte, a un modo operativo de la mente que exige algo más de ella que el conocimiento propio de la imaginación y, por otra parte, a un eventual estado que podría alcanzar la facultad de imaginar, a saber, ser libre. Por supuesto, todo esto merece ser aclarado; quiero decir no sólo lo relacionado con la propiedad virtuosa de la imaginación, sino además la concepción que Spinoza tiene de la misma imaginación y, claro está, nuestro añadido de que la noción de ilusión se puede asociar con esa concepción de la imaginación. Abordemos estos tres asuntos comenzando por el último.



En nuestra lengua usamos la noción de ilusión mayormente en dos sentidos, como bien lo indica el diccionario de la Real Academia: 1) Concepto, imagen o representaciones sin verdadera realidad, sugeridas por la imaginación o causadas por engaño de los sentidos; 2) Esperanza cuyo cumplimiento parece especialmente atractivo. Se puede decir que mientras el segundo sentido indica una característica cargada de positividad, el primero está cargado hacia el extremo opuesto. El primero, asocia estrechamente a la ilusión con la irrealidad y el engaño; el segundo, la asocia con la fuerza de la atracción que produce en nosotros un horizonte deseado. No es difícil ver que ese segundo sentido supone lo más esencial del primer sentido, por la sencilla razón de que aquello cuyo cumplimiento (futuro) nos luce especialmente atractivo

tendría como fuente la imaginación o lo que los sentidos nos presentan de modo no muy seguro (y eso es lo que define esa acepción del diccionario). Así que, para lo que aquí nos interesa, podemos asentir que las acepciones del lenguaje ordinario indican la estrecha asociación de la ilusión con la imaginación: no hay ilusión sin imaginación. Y, por lo demás, la imaginación, también en el lenguaje ordinario, se asocia estrechamente con la falta de realidad o con el engaño. Es notorio que los dichos populares indican con profundidad el sentido del lenguaje ordinario; para este caso, puede recordarse el conocido y mordaz refrán que reza: “el que vive de ilusiones muere de desengaños”. Si aceptamos lo indicado por este breve excurso un tanto fenomenológico, podemos preguntarnos si cabe en el rigor de la concepción spinoziana sobre la imaginación entender así la ilusión o si, más bien, de acuerdo con la doctrina de Spinoza, debemos modificar ese modo de entenderla.



En el pasaje que hemos citado de la *Ética*, el filósofo señala en primer lugar que mantendrá los “términos usuales” relativos a la noción de imagen. Claro está, al decir eso nos indica que esas nociones las concebirá precisamente de manera no usual, o sea, no igual a como las entendemos en el lenguaje ordinario. Enseguida nos presenta su concepción de la imagen: *afección del cuerpo humano cuya idea nos representa a los cuerpos externos como si nos estuvieran presentes*. ¿Qué se entiende? Estas tres cuestiones: (1) Nuestro cuerpo está afectado por algo (un otro cuerpo externo al nuestro; por ejemplo el de otra persona); (2) De ese otro cuerpo (por el intermedio de la afección) hay una idea (en nosotros) que nos representa al cuerpo externo; (3) la representación que nos da esa idea nos hace presente al cuerpo externo aunque no lo esté (“como si”). Más rigurosamente, ¿qué debemos entender en cada una de estas cuestiones?

(1) *Afección del cuerpo*. El cuerpo nuestro, que para Spinoza es un complejo de relaciones entre muchos cuerpos que lo componen (individuos que componen individuos, finalmente compuestos por cuerpos simples –unidades límite de la proporción entre movimiento y reposo que es la esencia de todo cuerpo), al entrar en relación con otro cuerpo, es afectado por éste de modo tal que sus componentes sufren variacio-

nes de su proporción movimiento reposo que podemos asociar con lo que los llamados sentidos ‘excitan’ o ‘marcan’ en nuestro cuerpo (Spinoza afirma que “el cuerpo humano existe tal como lo sentimos” –2da parte, corolario de la proposición 13). La afección es pues una cierta disposición del cuerpo en la que interviene tanto la naturaleza propia de nuestro cuerpo como la naturaleza del cuerpo afectante, el que, por cierto, también es afectado. En el nuestro, esa afección es manifiesta, corporalmente, en lo que los sentidos, cada uno a su manera, nos hacen percibir. En resumen, para Spinoza la imagen es un estado corporal que no necesariamente se reduce a una figura visual. Es evidente que esto choca contra la noción del lenguaje ordinario; especialmente el predominante en la actualidad. Una imagen (afección del cuerpo) no es una figura, una pintura, un dibujo, etc.

(2) *Idea de la afección del cuerpo*. Dos asuntos entran aquí en juego: la formación de la idea y su propiedad de representación. Veamos cada uno por separado.

(2.1) Del cuerpo afectante se forma una idea en nosotros. ¿Dónde? En la mente: la idea es un “concepto que forma la mente por ser cosa pensante” –2da parte, definición 3. Pero esa idea del cuerpo afectante no es exactamente de ese cuerpo; al menos no lo es de manera directa. Porque lo que rigurosamente concibe Spinoza es que la idea es de la imagen que, como vimos en (1), es la afección de nuestro cuerpo. Así que la idea propiamente es de la afección en nuestro cuerpo causada por el cuerpo afectante y no del cuerpo afectante mismo por mucho que esté, como efectivamente lo está, comprometida la naturaleza de ese cuerpo afectante; más precisamente, la naturaleza del cuerpo afectante está implicada (implícita, envuelta) en la afección de nuestro cuerpo. Así que, para Spinoza, es sólo por el intermedio de las afecciones de nuestro cuerpo, de las ideas que formamos de ellas, que nos formamos ideas de los cuerpos que nos afectan. Por esto afirma el filósofo: “las ideas que tenemos de los cuerpos externos indican más la constitución de nuestro cuerpo que la naturaleza de los cuerpos externos” –2da parte, corolario 2 de la proposición 16. De manera que, podemos decirlo así, tenemos en el cuerpo la imagen, o sea, la afección del cuerpo externo y, al mismo tiempo, tenemos en la mente la idea de esa imagen, o sea, la idea de la afección de nuestro cuerpo. No bastaría, en rigor, decir “al mismo tiempo”; en verdad, en la doctrina de Spinoza, una y la otra (imagen e

idea de la imagen) son una y la misma cosa; son el mismo *modo* entendido bajo dos *atributos* distintos de la *Sustancia* (o sea, de Dios o de la Naturaleza; todo cuanto hay es la *Sustancia* y los *modos* que son sus afecciones). Y es que, a diferencia del radical dualismo de Descartes, a saber: de la separación sustancial entre extensión (cuerpo) y pensamiento (idea), en la filosofía de Spinoza no hay más que una sustancia con infinitos atributos de los cuales sólo la extensión y el pensamiento nos son asequibles (aun cuando sí podemos entender que los hay infinitos). Y esto nos lleva al segundo asunto, el de la representación.

(2.2) La idea nos representa el cuerpo externo, el cuerpo afectante. Podemos indicar lo que esto traduce diciendo que la idea nos *re-presenta* el cuerpo externo. Porque la idea, ya lo sabemos, nos presenta directamente la afección de nuestro cuerpo acaecida por su encuentro con el cuerpo externo. Y decir que nos presenta esa afección no es más que decir que en la idea concebimos precisamente esa afección del cuerpo; es decir: nos formamos un concepto de tal afección y no necesariamente una representación entendida como figura. Cuando Spinoza dice que las ideas representan las cosas *aunque no reproducen las figuras de las cosas* entendiéndolo por figura exactamente la imagen: “por *ideas* no entiendo las imágenes, como las que se forman en el fondo del ojo o, si se prefiere, en medio del cerebro, sino los conceptos del pensamiento” –2da parte, escolio de la proposición 48. Y esa concepción es tan propiamente de la imagen como ésta es propiamente afección del cuerpo. En otras palabras, lo que sí nos es presente por la idea es la afección del cuerpo (tal como lo sentimos); el cuerpo externo nos es dado sólo como representación entendida como presentación indirecta. Sin embargo no habrá por qué desligarse del sentido de la re-presentación como una nueva presentación; más bien, mantener claridad de que lo que nos es presente, sin lugar a dudas, es la afección del cuerpo: la imagen. Con esto llegamos a la tercera cuestión.

(3) *Representación dada por la idea de la afección del cuerpo*. La idea de la afección de nuestro cuerpo nos representa al cuerpo externo como si no estuviera presente. Ya vimos que no podemos dudar de la imagen, no podemos dudar de lo que ocurre en nuestro cuerpo afectado por el encuentro con el cuerpo afectante. Eso quiere decir que de lo que sí podríamos dudar es de la identificación de la imagen con el cuerpo afectante, con el cuerpo externo. Vale decir, podemos dudar de la presencia

de ese cuerpo. Ahora bien, eso de dudar no es lo propio de la idea que acompaña a la imagen; no, ella no hace más que afirmar el cuerpo externo como presente sin que ella lo contenga en absoluto, conteniendo eso sí lo que el cuerpo externo causa en nuestro cuerpo. Así que la mente operando así, con la sola idea de la afección del cuerpo, se da ella misma como certeza la presencia del cuerpo externo. La mente operando así, entonces, incapaz de dudar, afirma esa presencia y la tiene por segura. De modo que, esté o no presente el cuerpo externo, siempre la mente, circunscrita a los límites de la imagen, tendrá por cierta, por verdadera, la idea de la re-presentación de la afección del cuerpo. No se exagera al traducir esto por algo como que la mente al imaginar no comete ningún error. Y eso es precisamente lo que aclara Spinoza luego de presentarnos su concepción de la imagen y de establecer que *cuando la mente contempla los cuerpos de esta manera, diremos que los imagina*(eso es la imaginación).

Como ya habrá entendido el lector, todo lo dicho siguiendo a Spinoza revierte totalmente la acepción primera dada a la ilusión en el diccionario de la Real Academia; “Ilusión: Concepto, imagen o representación sin verdadera realidad, sugeridos por la imaginación o causados por engaño de los sentidos”. Ni hay engaño de los sentidos ni tampoco la imaginación representa formando un concepto de algo sin realidad. Más aún, el modo en que opera la mente, el mecanismo que se pone en funcionamiento cuando el conocimiento está dado por la imaginación es exactamente el mismo para lo que llamamos percepción o para lo que designamos con el término alucinación. Negarle realidad a la ilusión a pura cuenta de que lo imaginado no esté presente es confundir el propio funcionamiento de la mente. Y obviamente será un sinsentido decir que de acuerdo con esta concepción spinoziana se estaría adjudicando realidad a lo irreal. La imagen y su idea ocurren realmente y, de acuerdo con Spinoza, no sólo tienen realidad sino que además son perfectas (“Por realidad y perfección entiendo lo mismo”, 2da parte, definición 6); por eso tiene que aceptarse que *las imaginaciones de la mente, consideradas en sí mismas, no contienen ningún error*. ¿Cómo concebir entonces lo que llamamos error, o engaño? Por supuesto, su raíz está en la aceptación de que hacemos presente una cosa que en efecto no lo está. La respuesta de Spinoza, al decirnos que apenas comienza a indicarnos lo que es el error (pues más adelante en la *Ética* se demuestra lo que aquí no está más que sugerido), es la siguiente: que

la imaginación, considerada en sí misma, no contenga ningún error quiere decir que si la mente cae en el error no es porque imagine. Así que, manteniendo el foco de atención en la operación mental, lo que resta es que la fuente del error esté precisamente allí, en la operación de la mente. Y eso afirma Spinoza (y luego lo demuestra más adelante en la segunda parte de la obra): la mente yerra *en tanto que se considera que carece de la idea que excluye la existencia de aquellas cosas que se imagina como estándole presentes*. El error es un efecto de la carencia de la mente, es un efecto de la falta de su actividad o, más precisamente, de otro modo de operación o forma de conocer, otro modo de operación que produciría otra idea. ¿Cuál idea? Aquella que, sin negar la de la imagen en cuanto ella se refiere al estado del cuerpo afectado más que al cuerpo afectante, excluye la existencia del cuerpo externo afectante que la mente imagina como siéndole presente. En lugar de decir que al imaginar la mente yerra, es más apropiado decir que la mente al imaginar produce ideas confusas o ideas inadecuadas. Y para Spinoza las ideas inadecuadas, que son producto de la imaginación y ocurren del modo más natural, ordinario y por lo demás son las que la mente forma con la mayor profusión en la vida cotidiana, no se “corrigen” sino que se acompañan con otras ideas. Esas otras ideas pueden ser ideas también inadecuadas, facilitadas por el mismo operar de la imaginación, o bien ideas adecuadas que son ciertas, claras y distintas (adecuadas o verdaderas, dice Spinoza). Lo que ocurre en el primer caso (imagen acompañada de otras imágenes) es la permanencia de la confusión de la mente (diríamos que sigue en el error) que con una nueva imagen excluye la presencia del cuerpo afectante al formar otra idea correspondiente a otra afección del cuerpo. En el segundo caso, la mente obra (actúa y no sólo opera) de manera que construye una idea adecuada que le hace entender con claridad que el cuerpo asociado a la imagen no está presente. El lector se habrá preguntado qué es una idea adecuada. Spinoza responde: “una idea que, en la medida en que es considerada en sí misma sin relación al objeto, tiene todas las propiedades o denominaciones intrínsecas de una idea verdadera. Digo intrínsecas para excluir aquello que es extrínseco, a saber, la conveniencia de la idea con su ideado”. Vale decir, la idea adecuada no es mera adecuación entre ella (lo que concibe) y su objeto (la cosa concebida), no es simple adecuación entre cosa e intelecto. A diferencia de la idea adecuada, la idea inadecuada no cumple con esa condición extrínseca. No podemos aclarar aquí el asunto de las

propiedades intrínsecas de la idea verdadera pues ello implica entrar en el ámbito de los otros géneros de conocimiento que, aparte de la imaginación, despliega la doctrina de Spinoza y que son dos: la razón y la ciencia intuitiva; las dos únicas fuentes de ideas auténticas y verdaderas. No obstante, resultará útil al lector meditar lo que acontece con dos ejemplos que da Spinoza relativos a Pegaso y al sol reflejado en el agua: “Si la mente, aparte del caballo alado, no percibiera ninguna otra cosa, lo contemplaría como algo que le está presente, ni tampoco habría causa alguna para dudar de su existencia, ni facultad alguna de disentir, a no ser que la imaginación del caballo alado se una a una idea que excluyera la existencia de ese caballo, o a no ser que perciba que la idea que tiene del caballo es inadecuada, y entonces o bien negará necesariamente la existencia del caballo, o bien dudará necesariamente de ella.” (2da parte, escolio de la proposición 49); “... cuando los rayos del Sol, al incidir sobre la superficie del agua, se reflejan hacia nuestros ojos, lo imaginamos como si estuviese en el agua, aunque conozcamos su verdadera posición. Y así también el resto de las imaginaciones por las que la mente es engañada(...) no son contrarias a lo verdadero ni se desvanecen con su presencia.” (4ta parte, escolio de la proposición 1).

IV

Al contraponer las dos posibilidades de “corregir” el error, de salir de la ilusión, a saber, acompañar la imagen con otra idea también inadecuada (facilitada por la misma imaginación) o bien con la idea adecuada (producida por la mente operando de modo distinto a la imaginación), es lícito suponer una cierta carga negativa en la operación de la imaginación y exaltar como altamente positivo la construcción de la idea adecuada. Pero, como ya sabemos, no podemos negar (para Spinoza la pura negación no tiene ningún estatus ontológico) que la idea que acompaña la imagen continúa en la mente pues no podemos en absoluto negar la afección de nuestro cuerpo; así que en lugar de considerar la imaginación por sí misma como un hándicap de la mente, la filosofía de Spinoza apunta hacia la positividad del operar de la imaginación en el entendido de que no sea ella sola quien consuma el esfuerzo de la mente. Y esta nos parece ser la pista para entender por qué Spinoza afirma lo que escribe al final del pasaje del escolio de la proposición 17 de la 2da

parte de la *Ética* que citamos al inicio: *si la mente, a la vez que imagina como estándole presentes esas cosas no existentes, supiese que en realidad esas cosas no existen, sin duda atribuiría esa potencia de imaginar a una virtud de su naturaleza, y no a un vicio. Sobre todo si esa facultad de imaginar dependiese de su sola naturaleza, esto es, si esa facultad de imaginar de la mente fuese libre.* La potencia de imaginar, la potencia de la ilusión consiste en que ella, la imaginación o la ilusión puede ser entendida por la mente como una virtud propia de sí misma. ¿Cómo es posible eso? Y cómo será posible que al hacer eso la mente desarrolle la imaginación como una facultad que operaría en libertad.

La continuación de la pista está en este otro pasaje de la *Ética* donde se lee esta explicación: “... sucede que cuando tememos erróneamente algún mal, el temor se desvanece al oír una noticia verdadera. Mas sucede también, por el contrario, que, cuando tememos un mal que ciertamente está por venir, el temor se desvanece igualmente al oír una noticia falsa. Y así, las imaginaciones no se desvanecen ante la presencia de lo verdadero en tanto que verdadero, sino porque se dan *otras más fuertes que ellas* que excluyen la existencia presente de las cosas que imaginamos, como hemos mostrado en la proposición 17 de la segunda parte.” (4ta parte, escolio de la proposición 1). Ya sabemos que es sólo por el esfuerzo de la mente que la idea que expresa el concepto de la correspondiente afección del cuerpo puede ser acompañada por otra que excluye la presencia afirmada por la primera. Ese esfuerzo, que es poder, que es potencia, se traduce en una auténtica lucha por poder la mente desvanecer (y no sólo acompañar) aquella idea con esa otra. La potencia de la imaginación opera al tiempo que la mente (más precisamente habría que decir, el intelecto) despliega la suya propia. Por un lado tenemos una mecánica de formación de ideas inadecuadas y, de otro lado, la mecánica productiva de ideas adecuadas. Dos esfuerzos naturales de la mente humana que despliegan la potencia de la mente. El primero corresponde propiamente a una operación que es un obrar pasivo (*opero*) de la mente, determinado por una causalidad externa; el segundo corresponde a un obrar activo (*ago*) de la mente, determinado por una causalidad interna. Ahora bien, hay que tener en cuenta, y aquí no podremos explicar el detalle de la justificación, que para Spinoza la esencia, o sea, la naturaleza de algo es su potencia de actuar, de obrar activamente. Y además, esa potencia es lo mismo que la virtud, por supuesto en el caso del ser humano: “Por virtud y potencia entiendo

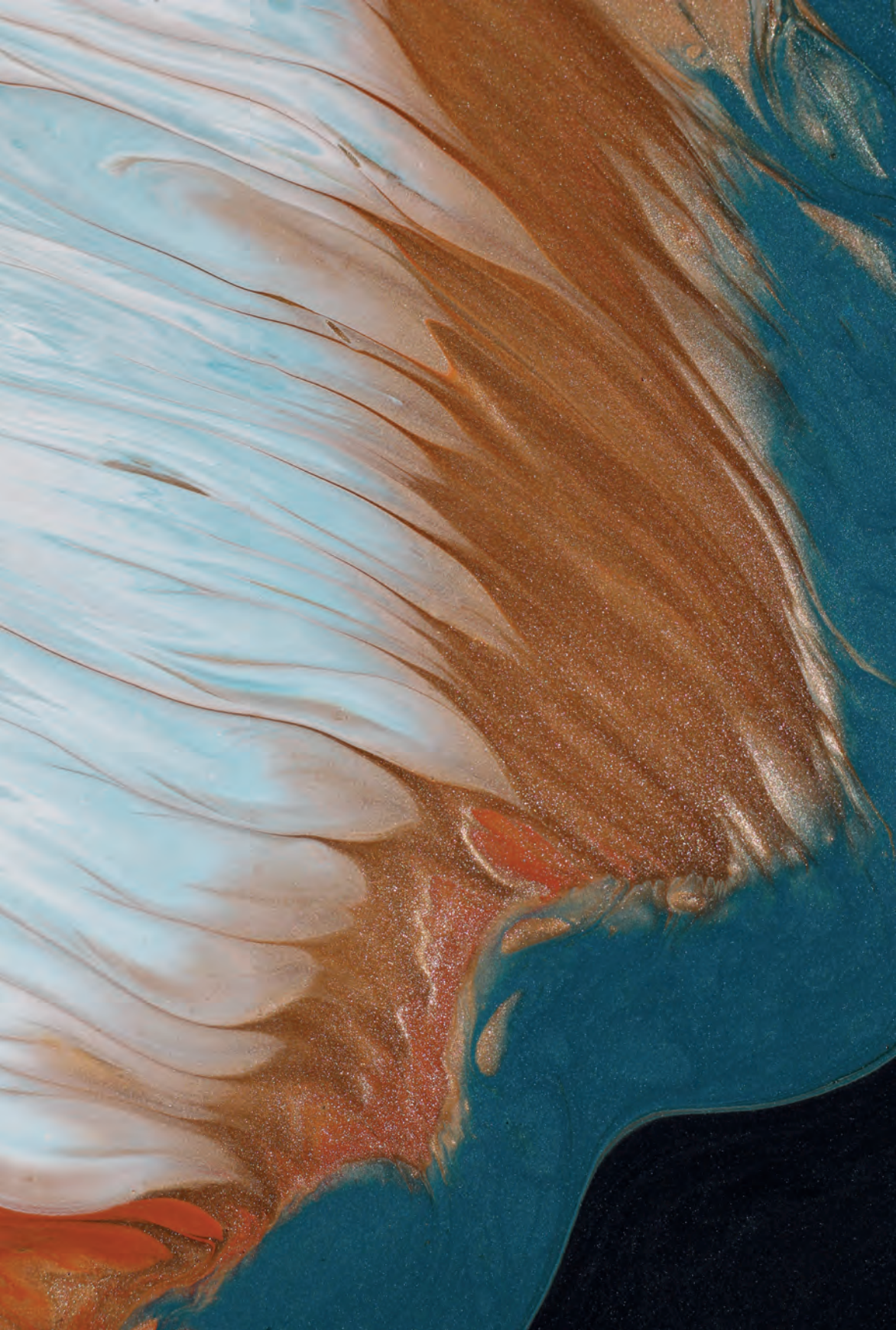
lo mismo. Esto es, la virtud, en tanto que referida al hombre, es la esencia o naturaleza misma del hombre en la medida en que este tiene la potestad de hacer ciertas cosas que pueden ser entendidas mediante las solas leyes de su naturaleza” (4ta parte, definición 8). La potencia de imaginar y la potencia de actuar se ofrecen así en una conjugación afirmativa de la naturaleza de la mente. Habrá siempre en la existencia, mientras acontece la duración (que es la ‘continuación indefinida de nuestro existir’, 2da parte, definición 5) una cierta proporción entre las ideas imaginativas (ilusiones), o sea, ideas inadecuadas, y las ideas intelectuales (producidas por el intelecto, por el esfuerzo de la mente fuera del operar de la imaginación), o sea, ideas adecuadas y verdaderas.

En qué sentido contribuye en esta proporción la potencia de la ilusión de manera afirmativa, se desprende del hecho de que la mente no puede obrar sin el material ofrecido por las percepciones de las cosas externas dadas por los sentidos (o la elaboración de ideas a partir de signos); eso constituye de por sí una expresión del esfuerzo o potencia que es virtud, de una virtuosidad indirecta. Es la fuerza, si así pudiéramos decirlo, que despliega la vitalidad de la ficción. Las ficciones constituirán un auténtico esfuerzo virtuoso, un despliegue artístico, cuando esa fuerza se acompaña con la potencia del intelecto. La potencia del intelecto, por su parte, es pura afirmación de la virtud; o, dicho de otro modo, es directamente virtuosa. Es la fuerza que despliega la vitalidad de la verdad. Debe notarse que no porque haya esa relación directa del intelecto con la virtud, sea fácil a la mente la acción exigida para producir ideas adecuadas. Es al revés. Entonces, la variable proporción entre ideas adecuadas e inadecuadas durante la existencia indica en cuánto nuestra mente efectúa su propia potencia. Ya en la parte final de la obra, el filósofo se explica así: “la potencia de la mente se define por el solo conocimiento; la impotencia o pasión, en cambio, se estima en virtud de la sola privación de conocimiento, esto es, en virtud de aquello por lo que las ideas se dicen inadecuadas. De esto se sigue que padece al máximo aquella mente cuya mayor parte está constituida por ideas inadecuadas, de manera que se la reconoce más por aquello en cuya virtud padece que por aquello en cuya virtud actúa. Y por el contrario, actúa máximamente aquella cuya mayor parte está constituida por ideas adecuadas, de manera que, *aun cuando contenga en sí tantas ideas inadecuadas como aquella otra*, se la reconoce más por aquellas que se atribuyen a la virtud humana, que por estas, que arguyen humana

impotencia.” (5ta parte, escolio de la proposición 20; énfasis añadido). Esto se traduce en que dos mentes en que se ha desarrollado igualmente su potencia de la ilusión pero que han desplegado desigualmente su potencia del intelecto han alcanzado diferentes estados de virtuosidad. Pero, el que la diferencia la haga el despliegue del desarrollo de la potencia del intelecto no coloca en desmedro a la potencia de la ilusión. Por el contrario, si las ideas imaginativas (ficciones) se ven acompañadas cada vez más por ideas verdaderas, la potencia de imaginar crece en un sentido muy distinto del que por naturaleza se ve forzado a tener merced a la operación que define a tal potencia. ¿Cuál sentido? El de la creación, por así decir, consciente de que lo imaginado es ficción; y por lo tanto la ficción se enriquece ya no pasivamente, es decir, con el solo acompañamiento de ficciones o ideas inadecuadas en el orden natural en que la ofrecen los sentidos, sino más bien con su órgano de control de la verdad que constituye la idea verdadera. Ese control ni niega la ilusión ni tampoco la rechaza; lo que sí rechaza es *la ilusión de la ilusión*, que es el verdadero impedimento del intelecto: la creencia según la cual tomamos las imágenes como ideas adecuadas, creencia que constituye el lado pernicioso de la potencia de la ilusión. No se trata entonces de un control que pretenda convertir la ficción en verdad sino enriquecer la ficción, *qua fictio*, para el deleite de la mente que actúa máximamente. Spinoza lo sabía; no por ello la *Ética* es una gran ficción. Otros lo saben y son grandes y magníficos hacedores de ficciones; por ejemplo, Jorge Luis Borges, gran lector de Spinoza.

NOTA:

1. Baruch de Spinoza, *Ética demostrada según el orden geométrico*. Citamos en este trabajo la reciente edición bilingüe de Pedro Lomba (Trotta, Madrid, 2020). El epígrafe ha sido tomado del *Apéndice* de la 1era parte de esa obra.



PERCEPCIÓN DE LO REAL Y HOMEOSTASIS

LUIS BETANCOURT; LUIS HERNÁNDEZ

PROFESORES DE LA ULA

RESUMEN

El ensayo plantea que la percepción depende de nuestro cuerpo “Percibimos la realidad a través de nuestro cuerpo” señala que el cuerpo es una suerte de interfaz entre cerebro y mundo, y separa los dos procesos inversos de la percepción que, bien mirados, corresponden *mutatis mutandis*, a la inducción y a la deducción (Este comentario y otro que brevemente haremos, indicando cuando así sucede, son comentarios desde fuera del texto sobre el que se hace el resumen). El ensayo describe los dos modos de percepción; el “procesamiento Bottom up), “de abajo hacia arriba”, de lo específico a lo general, que parte de una percepción sensorial del cuerpo que será configurada en imágenes en el cerebro, en impacto a las neuronas, “minúsculas computadoras biológicas, donde la sensorialidad realiza la conversión en imagen y abstracción.

El camino inverso, “procesamiento top down, de arriba hacia abajo, de lo general a lo particular establecería un rigor de percepción que llevaría a percibir el libre albedrío como una ilusión. La neurociencia se encarga de estudiar estos procesos, destacando situaciones de expectativas y motivaciones.

(El ensayo reflexiona sobre dos procesos de percepción que, como hemos señalado, tienen larga presencia en los estudios sobre el conocimiento, tales, *mutatis mutandis*, la inducción y la deducción, importante reflexión pero inevitablemente parcial en el largo horizonte de reflexión sobre la percepción...).

PALABRAS CLAVES: Cuerpo, percepción, neurociencia, cerebro, bottom up, top down

PERCEPTION AND HOMEOSTASIS

ABSTRACT

This essay proposes that perception depends on our body. “We perceive reality through our body” indicates that the body is a kind of interface between the brain and the world, separating the two inverse processes of perception, which, when examined closely, correspond *mutatis mutandis* to induction and deduction. (This comment and another that it will briefly take place, indicating when this happens, are comments from outside the text on which this summary is made). The essay describes the two modes of perception: the “bottom up processing”, from the specific to the general, starting from a sensory perception of the body that will be configured in images in the brain, impacting neurons, “tiny biological computers, where sensoriality carries out the conversion into image and abstraction.

The reverse path, “top down processing,” from the general to the particular, would establish a rigor of perception that would lead to perceive free will as an illusion. Neuroscience is in charge of studying these processes, highlighting situations of expectations and motivations.

(The essay reflects on two processes of perception that, as it has pointed out before, have a long presence in studies on knowledge, such as, *mutatis mutandis*, induction and deduction - an important but inevitably partial in the long horizon of reflection on perception...)

KEYWORDS: Body, Perception, Neuroscience, Brain, Bottom up, Top down

'Space is nothing but the form of all appearances of other sense... can be given prior to all actual perceptions, and so exist in the mind a priori, and ... can contain, prior to all experience, principles which determine the relations of these objects'
(Kant, *Critique of Pure Reason*, p.17)

Percibimos la realidad a través de nuestro cuerpo. El cuerpo actúa como una interfaz entre el cerebro y el mundo exterior. Las imágenes que se suceden en la mente son resultado de la interacción entre el organismo y el medio ambiente, manifestaciones de cómo la reacción del cerebro al medio ambiente afecta al cuerpo, indicios de cómo van los ajustes del cuerpo en el estado vital que se está desarrollando. La mente está dedicada a contar la historia de los múltiples eventos del cuerpo, y usa esa historia para optimizar la vida del organismo. Así, el cerebro junto al cuerpo del que forma parte integrada, construye la mejor conjetura de la realidad que percibe indirectamente a través del cuerpo. En este breve ensayo nos proponemos mostrar los enfoques básicos acerca de cómo se produce la percepción.

Explicar la mente es uno de los problemas más difíciles de la neurobiología debido a la ambigüedad de su definición y nuestro conocimiento limitado del cerebro. La mente es un producto del funcionamiento del cerebro. Sin embargo, aunque hoy se acepta sin resistencias que existe un acoplamiento mente-cerebro, esto no resuelve el dualismo, pero parece que solo cambia la ubicación de esta división. La

mente existe porque hay un cuerpo que le proporciona contenido. La mente realiza tareas útiles para el cuerpo, gestionando la producción de respuestas automáticas adecuadas para el objetivo correcto; anticipar y planificar nuevas respuestas; y crear todo tipo de circunstancias y objetos que sean beneficiosos para la supervivencia del cuerpo en un entorno cambiante que puede volverse amenazador.

¿Cómo procesa nuestra mente la información del mundo que nos rodea? Existen dos enfoques básicos sobre cómo se produce esta sensación y percepción. Uno se conoce como procesamiento ascendente (bottom up) y el otro se conoce como procesamiento descendente (top down).

PROCESAMIENTO BOTTOM UP

El cerebro percibe la realidad a través del cuerpo. La realidad se registra en el cerebro en forma de imágenes mentales. El procesamiento de abajo hacia arriba explicaría las percepciones que provienen de estímulos entrantes y van hacia arriba hasta que se forma una representación de él en nuestras mentes. Este proceso sugiere que nuestra experiencia perceptiva se basa completamente en los estímulos sensoriales que provienen de la interocepción y los cambios químicos internos, integradas por información de las vísceras y de órganos específicos, así como las que provienen de la exterocepción, que registra patrones del mundo exterior por medio de dispositivos sensoriales y que reunimos usando solo los datos que están disponibles en nuestros órganos de los sentidos (Talsma, 2015).

Damos sentido al mundo tomando energía del entorno y convirtiéndola en señales neuronales electroquímicas, a lo que llamamos sensación. En el siguiente nivel del proceso, nuestro cerebro interpreta esas señales sensoriales, y a eso lo llamamos percepción. Estas imágenes corporales internas o externas corresponden a cambios moleculares/atómicos como los que producen los fotones sobre la retina, o con cambios macroscópicos, como la posición de una extremidad o del cuerpo entero. Estos cambios en el cuerpo se registran y mapean en el cerebro en regiones particulares a partir de señales eléctricas, químicas y electroquímicas. Estos mapas mentales, constituyen en última instancia patro-

nes de actividad o inactividad de grupos neuronales que se transforman en imágenes mentales (Choi et al., 2018).

En la actualidad nuestros conocimientos acerca de cómo se convierten los patrones neurales en imágenes mentales, son bastante limitados. Somos capaces de describir correlatos de patrones neurales (neuro anatómicos, neurofisiológicos y neuroquímicos) y podemos describir imágenes por medio de la introspección, pero sólo en parte sabemos cómo se pasa de los unos a las otras.

Estos patrones/imágenes que se corresponden con los objetos o acontecimientos fuera del cerebro, son construcciones de éste relacionadas con la realidad que las provoca, pero no son imágenes de espejo o réplicas de dicha realidad. Las imágenes que se producen a nivel mental se basan en cambios que ocurren en nuestro organismo (cuerpo-cerebro), cuando interactuamos con la realidad. Cuando afirmamos que las imágenes mentales, son construcciones del cerebro, no negamos la realidad de los objetos percibidos. Luego, el conjunto de patrones neurales que interpretamos como la imagen de un objeto determinado se construye a partir de una colección de correspondencias particulares en cada individuo, pero, somos tan similares biológicamente, que individuos diferentes, construimos patrones neurales similares y equivalentes de una misma cosa.

Así mismo, en cada uno de nuestros cerebros, la actividad combinada de miles de millones de neuronas, donde cada una, es una minúscula computadora biológica, genera, en ausencia de objetos, una activación de las neuronas previamente excitadas o inhibidas durante nuestras experiencias sensoriales. A esto lo llamamos abstracción. Estas abstracciones pueden ser manipuladas dentro de nuestros cerebros y darnos la sensación de que nuestro mundo abstracto es distinto del mundo que conocemos a través de nuestra sensorialidad. También podemos inventar imágenes adicionales para simbolizar objetos y acontecimientos y para representar abstracciones. Podemos fragmentar las imágenes corporales que ya hemos comentado y recombinar sus partes. Cualquier evento u objeto, puede representarse mediante símbolos inventados o imaginados, como números o palabras, y estos signos pueden combinarse en ecuaciones o frases.

PROCESAMIENTO TOP DOWN

En el procesamiento de arriba hacia abajo, las percepciones van de lo general hacia lo específico. Estas percepciones están influidas por conocimientos previos y por nuestras expectativas. En otras palabras, el cerebro aplica lo que sabe para completar un patrón incompleto o predecir lo que sigue.

El cerebro aporta su conocimiento innato y experiencia automatizada. Muchas de las señales corporales destinadas a convertirse en imágenes cerebrales del cuerpo, a base de las cuales está construida la mente, son generadas por el cerebro de arriba abajo (top down). El cerebro produce repertorios de comportamientos específicos y muy conservados evolutivamente, para que se activen en circunstancias determinadas, por ejemplo cuando bajan las reservas de energía y el cerebro desencadena un “estado de hambre”, que corresponde al programa central que conduce a la corrección de ese desequilibrio homeostático. La idea de hambre surge de los cambios corporales inducidos por el despliegue de dicho programa.

Sin embargo, los experimentos de estimulación cerebral demuestran que todas estas funciones cerebrales pueden ser evocadas sin intervención de la voluntad. En un experimento realizado en nuestro laboratorio, mostramos como una rata consciente y saciada, come contraviniendo su estado fisiológico (de saciedad) al aplicarle estímulos eléctricos en el lugar apropiado del cerebro (excitando las neuronas de la región perifornical del hipotálamo lateral de la rata) <https://www.youtube.com/watch?v=wsKGkNgyw7I>. Por otro lado, algunos estudios demuestran que todo movimiento voluntario está precedido de una gran actividad cerebral que ocurre inconscientemente antes de que nos demos cuenta de que queremos realizar el movimiento. (Libet, 1982). Estas experiencias y resultados, sugieren que además de que nuestra voluntad proviene del tejido nervioso, el libre albedrío es una ilusión.

UN PAR DE EJEMPLOS

Aplican los mismos principios en la manera como el cerebro percibe ser un cuerpo o tener un cuerpo. El cerebro hace su mejor conjetura

sobre lo que forma y lo que no forma parte del cuerpo. Hay un hermoso experimento en neurociencia para ilustrarlo. A diferencia de la mayoría de los experimentos en neurociencias, este es uno que pueden hacer en sus casas. En 1998, Botvinick y Cohen, dos profesores del instituto de Neurociencia de Princeton, fueron los primeros en mostrar cómo el esquema corporal podía ser manipulado y lo hicieron mediante el experimento de la ilusión de la mano de goma (Rubber Hand Illusion) (Botvinick & Cohen, 1998). Se puede inducir en un sujeto sano la vívida sensación de que una mano de goma es su propia mano. Esto se consigue ocultando de la vista del sujeto su mano real, y colocando una mano de goma y un trozo de tela imitando al brazo real. Posteriormente con un pincel u otro utensilio se toca la mano real y la mano falsa de forma sincrónica y en las mismas posiciones. Varios minutos después de que el participante observe el toque en la mano de goma y perciba al mismo tiempo el toque en su mano real empezará a experimentar que la mano de goma forma parte de su cuerpo.

La ilusión también puede ser inducida en otras partes del cuerpo, como en la cara o incluso en el cuerpo completo. La idea es que la congruencia entre ver tacto y sentir tacto en un objeto que se parece a la mano y está más o menos donde una mano debe estar, es suficiente evidencia para que el cerebro haga su mejor conjetura, que la mano falsa es, de hecho, parte del cuerpo. Esto significa que incluso las experiencias de qué es nuestro cuerpo es una especie de mejor conjetura. Una especie de alucinación controlada por el cerebro (Seth, 2013; Suzuki et al., 2013).

En la Ilusión del tablero, publicada en 1995 por Edward Adelson, profesor en el departamento de ciencias cognitivas del Instituto Tecnológico de Massachusetts (MIT), Se demuestra que el sistema visual necesita determinar el color de los objetos en el mundo (Fiedler & Moore, 2015). El sistema visual no es muy bueno para ser un medidor de luz física, pero ese no es su propósito. La tarea importante es dividir la información de la imagen en componentes significativos, para así percibir la naturaleza de los objetos a la vista.

La ilusión de la sombra en el tablero de ajedrez, publicada por primera vez por Adelson en 1995. Izquierda: Los escaques A y B son equiluminantes pero la tonalidad percibida difiere. Derecha: la super-

posición de dos barras en el mismo tono de gris destruye la ilusión. © 1995, E.H. Adelson

En este caso, el problema es establecer el tono gris de los cuadrados en el tablero. Solo medir la luz proveniente de una superficie (la luminancia) no es suficiente: una sombra proyectada atenuará una superficie, de modo que una superficie blanca en la sombra puede estar reflejando menos luz que una negra a plena luz. El sistema visual usa varios trucos para determinar dónde están las sombras y cómo compensarlas, para determinar el tono de "color" gris que pertenece a la superficie. Es exactamente el mismo tono de gris. En este caso, el cerebro está usando sus expectativas anteriores arraigadas profundamente en los circuitos de la corteza visual de que una sombra oscurece la apariencia de una superficie. Así vemos a B como más claro de lo que realmente es. Este es un buen ejemplo, que muestra la rapidez con la que el cerebro puede usar nuevas predicción para cambiar lo que conscientemente experimentamos.

Lo notable es que la información sensorial que entra en el cerebro no ha cambiado en absoluto. Lo que ha cambiado es la mejor conjetura del cerebro sobre las causas de esa información sensorial. Y así cambia lo que conscientemente vemos. Esto pone la base cerebral de la percepción de la realidad en una perspectiva algo diferente.

A MODO DE CONCLUSIÓN

Sin imágenes mentales, el organismo no podría realizar de manera oportuna la integración a gran escala de información crítica para el equilibrio homeostático. Además, sin un sentido del yo y sin los sentimientos que lo integran, tales integraciones mentales de información a gran escala no estarían orientadas a los problemas de la vida del organismo, como son, la supervivencia y la obtención de bienestar.

El procesamiento ascendente resulta sumamente útil para comprender algunos elementos de cómo se produce la percepción. Sin embargo, la investigación ha demostrado que otros factores, como las expectativas y la motivación (elementos del procesamiento de arriba hacia abajo) determinan la manera en que percibimos las cosas que nos rodean.

En un mundo que nos somete a experiencias e información sensorial prácticamente ilimitadas, el procesamiento de arriba hacia abajo puede ayudarnos a comprender rápidamente el entorno. Nuestros sentidos reciben constantemente información nueva. En todo momento, estamos experimentando un flujo abrumador de imágenes, sonidos, olores, sabores y sensaciones físicas. Es imposible enfocarnos por igual en todas estas sensaciones cada segundo de todos los días. El procesamiento descendente nos permite simplificar nuestra percepción del mundo. Nos permite dar sentido rápidamente a la información que ingresa desde nuestros sentidos. A medida que vamos asimilando más información sobre el entorno, las impresiones iniciales (que se basan en experiencias y patrones anteriores) influyen en la forma en que interpretamos los detalles más finos.

El cerebro es una máquina de predicción de las experiencias del mundo que nos rodea. Si nos imaginamos como un cerebro confinado en el estuche óseo del cráneo, intentando percibir lo que hay en el exterior. No podríamos ver luces, ni escucharíamos sonido alguno. Solo podríamos detectar las corrientes eléctricas y señales químicas que se corresponden indirectamente con las cosas del mundo interno y externo, cualesquiera que sean. Así que la percepción, no es más que un proceso de conjeturas informadas, donde el cerebro combina las señales sensoriales (bottom-up) con sus expectativas o creencias anteriores (top-down) de cómo es el mundo, para formar su mejor conjetura de lo que causó esas señales. Lo que percibimos es la mejor suposición que hace el cerebro de lo que hay en el mundo.

En lugar de que la percepción dependa exclusivamente de las señales que llegan al cerebro desde el mundo exterior (bottom-up), depende tanto, si no más, de predicciones perceptivas que fluyen en la dirección opuesta (top-down). No solo percibimos pasivamente el mundo, sino que lo generamos activamente. El mundo que experimentamos viene tanto, si no más, de adentro hacia afuera que de fuera hacia adentro.

BIBLIOGRAFÍA MÍNIMA

- BOTVINICK, M., & Cohen, J. (1998).. *Nature*, 391(6669), 756. <https://doi.org/10.1038/35784>
- CHOI, I., Lee, J. Y., & Lee, S. H. (2018). Bottom-up and top-down modulation of multisensory integration. *Curr Opin Neurobiol*, 52, 115–122. <https://doi.org/10.1016/j.conb.2018.05.002>
- FIEDLER, A., & Moore, C. M. (2015). Illumination frame of reference in the object-reviewing paradigm: A case of luminance and lightness. *J Exp Psychol Hum Percept Perform*, 41(6), 1709–1717. <https://doi.org/10.1037/xhp0000123>
- LIBET, B. (1982). Brain stimulation in the study of neuronal functions for conscious sensory experiences. *Hum Neurobiol*, 1(4), 235–242.
- MAN, K., Damasio, A., Meyer, K., & Kaplan, J. T. (2015). Convergent and invariant object representations for sight, sound, and touch. *Hum Brain Mapp*, 36(9), 3629–3640. <https://doi.org/10.1002/hbm.22867>
- SETH, A. K. (2013). Interoceptive inference, emotion, and the embodied self. *Trends Cogn Sci*, 17(11), 565–573. <https://doi.org/10.1016/j.tics.2013.09.007>
- SUZUKI, K., Garfinkel, S. N., Critchley, H. D., & Seth, A. K. (2013). Multisensory integration across exteroceptive and interoceptive domains modulates self-experience in the rubber-hand illusion. *Neuropsychologia*, 51(13), 2909–2917. <https://doi.org/10.1016/j.neuropsychologia.2013.08.014>
- TALSMA, D. (2015). Predictive coding and multisensory integration: an attentional account of the multisensory mind. *Front Integr Neurosci*, 9, 19. <https://doi.org/10.3389/fnint.2015.00019>
- SCIIMEX LLC/MERIDIALYSIS. (2013). “Feeding Deep Brain Stimulation”. <https://www.youtube.com/watch?v=wsKGkNgyw7I>

ALEGORÍAS DE LO REAL

JOSU LANDA

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

RESUMEN

La presente reflexión coloca en el centro la asunción o no de “la consistencia ontológica del mundo” tal como se presenta en el pensar griego, de manera puntual en la filosofía platónica, y su concepción en Plotino, en Schopenhauer y en otros filósofos; Y en correspondencias con el pensamiento oriental, especialmente indio del “Velo de Maya”.

El texto se inicia con una lectura de Juan de Mairena, 1936, de Antonio Machado y de la reflexión que de este texto se deriva sobre relación apariencia y esencia, El trabajo coloca en el centro de la reflexión lo que constituye una de las interrogaciones del pensamiento crítico, la relación apariencia esencia, como hemos señalado, que presupone una puesta en crisis de la noción de trascendencia. Y de la noción de sentido.

Es una experiencia abismal la percepción de la crisis de sentido que presupone la percepción de una ausencia de esencialidad, la puesta en cuestión de “la consistencia ontológica del mundo” Esa posibilidad, Esa intuición que pone en cuestión lo originario y la trascendencia se encuentra en los juegos estéticos borgianos, por ejemplo; y parece ser el punto último del horizonte reflexivo de experiencia y percepción que recorre el presente trabajo.

La reflexión sobre la “índole fantasmática” del mundo, en sus múltiples modos de formulación y percepción, desde la “teoría de los dos mundos” hasta el pensamiento de la paradoja, presente con fuerza en los griegos y reformulada en las teorías aporéticas en Kant y, *mutatis mutandis*, en Nietzsche, abren el pensar hacia una nueva lógica, a distancia de por ejemplo, la “teoría de los tipos”, abren una nueva percepción sobre el ser, que ya Aristóteles indicaba que se dice de muchas maneras, y revelan luminosos puntos de confluencia con el pensamiento indio tal como revela Rajamaka Kaermaya, en *El secreto del reconocimiento del ser*.

PALABRAS CLAVES: Ontología, velo de Maya, Mairena, Ser, fantasmática, aporética, sentido, esencia, apariencia

ALLEGORIES OF THE REAL

ABSTRACT

This reflection places at the center the assumption or not of “the ontological consistency of the world” as it is presented in Greek thought, specifically in Platonic philosophy, and its conception in Plotinus, Schopenhauer and other philosophers; and in relation to Eastern thought, especially the Indian thought of “The veil of Maya.”

The text begins with a reading of Juan de Mairena by Antonio Machado (1936) and the reflection derived from this text on the relationship between appearance and essence. The paper focusses on the reflection what constitutes one of the questions of critical thought, the relationship between appearance and essence, as it was pointed out, which presupposes a crisis of the notion of transcendence and meaning.

The perception of the crisis of meaning that presupposes the perception of an absence of essentiality is an abysmal experience, the questioning of “the ontological consistency of the world.” That possibility, that intuition that question the originary and transcendence, is found in Borgian aesthetic games, for example, and seems to be the ultimate point of the reflective horizon of experience and perception that runs through this paper.

The reflection on the “phantasmatic nature” of the world, in its diverse modes of formulation and perception, from the “The two worlds theory” to the paradox thought, strongly present in the Greeks and reformulated in the aporetic theories in Kant and, in “*mutatis mutandis*” in Nietzsche, open up thinking towards a new logic, at a distance from, for example, the “theory of types,” opening up a new perception of being, which Aristotle already indicated in many ways, and revealing illuminating points of convergence with Indian thought as they were revealed in “*The Secret of the Recognition of Being*” by Rajamaka Kaermaya.

KEY WORDS: Ontology, Veil of Maya, Mairena, Being, Phantasmatic, Aporetics, Meaning, Essence, Appearance

En la tradición filosófica, no han faltado las dudas sobre la consistencia ontológica del mundo. En Oriente y en Occidente. A partir de un cuestionamiento del ‘profesor’ Juan de Mairena sobre la pertinencia de esa incertidumbre, a propósito de la célebre doctrina del velo de Maya, en las líneas subsiguientes se refiere la refutación que ya le tenía reservada, siglos atrás, el pensador hindú Kseramaja al singular ‘maestro de sofística’ machadiano. La mayor parte del texto se ocupa en un re-examen de las alegorías platónicas del Sol, de la Línea y de la Caverna, que también pueden verse como una contestación anticipada a la ‘aporía’ ensayada por Mairena, en un contexto discursivo dominado por el interés en fundar una ontología, una ética y una política radicales.

En uno de los últimos apólogos que integran su compendio de “sentencias, donaires, apuntes y recuerdos de un profesor apócrifo”, el perspicaz Juan de Mairena –como es sabido, avatar filosofante del poeta Antonio Machado– se ofrece el registro de la siguiente aporía: “Si dudamos de la apariencia del mundo y pensamos que es ella el velo de Maya que nos oculta la realidad absoluta, de poco podría servirnos que el tal velo se rasgase para mostrarnos aquella absoluta realidad. Porque ¿quién nos aseguraría que la realidad descubierta no era otro velo, destinado a rasgarse a su vez y a descubrirnos otro y otro?”¹

Figura oculta y ocultadora él mismo –porque aquí ‘apócrifo’ no significa ‘falso’, sino ‘encubierto’ y similares– Mairena parece más autorizado que nadie para advertir que no habrá quien pueda “impedirnos creer [...] que el velo de la apariencia, aun multiplicado hasta lo infinito, nada vela; que tras de lo aparente nada aparece y que, por ende, es ella, la apariencia, una firme y única realidad.” En definitiva –asegura

concluyente el maestro— “el mundo como ilusión y el mundo como realidad son igualmente indemostrables.”

Aun cuando Mairena se conforma con igualar la hipótesis de la condición ilusoria del mundo fenoménico con la del carácter real de lo manifiesto, en la medida en que, según él, ambas son imposibles de demostrar, lo cierto parece ser que (1) la realidad del mundo no necesita demostración alguna, (2) la conciencia del mundo no tiene por qué basarse en deducciones de ninguna índole, sino en el hecho de experimentarlo —‘vivirlo’— en todas las dimensiones del caso, (3) sea cual sea la naturaleza de tal experiencia o vivencia, no disponemos de otro modo de asumirla, sostenerla y darle continuidad sin encuadrarla en el orden del sentido, es decir: en un sistema de correspondencias regido por el principio de razón, (4) la experiencia del mundo se vive, pues, como ‘representación’, como unidad de una diversidad infinita de fenómenos, (5) es esta ‘imagen’ unitaria y plural del mundo lo que asumimos como ‘realidad objetiva’, (6) es la idea que nos hacemos de esta configuración necesariamente subjetiva la que induce a la duda sobre su consistencia ontológica, esto es: su condición de ser verdadero, (7) esa incertidumbre es de milenaria data y los intentos más conocidos por afrontarla con efectividad teórica pasan por algún modo de articulación adecuada del discurso —logos: pensamiento y palabra— aunque tal vez su efectiva superación exige rebasar los límites de este y acceder a ámbitos inefables y (8) acaso por ello, una de las maneras más fecundas de hacerse cargo de la pregunta por la verdad última del mundo haya sido el recurso al lenguaje alegórico.

Objetar la doctrina de la índole ilusoria e incluso fantasmática de lo que se nos presenta como mundo real no es tan fácil como podría presumirse, a partir de la desafiante crítica que contra ella dirige el agudo Mairena. Basta con reparar en que ella trae aparejado, de manera implícita, el registro de experiencias milenarias justo en sentido contrario a la impugnación del profesor de retórica y gimnasia andaluz; es decir: solo se contradice lo que antes ha sido propugnado como tesis con fundamentos estimables, entre los que incluso se cuentan los de cariz empírico. Además, con frecuencia, quien alcanza el estado de teoría —vale decir: el acontecimiento de la visión inmediata de determinada verdad— también ofrece ‘argumentos preventivos’, de cara a juicios adversos que ve venir.

Ya que Mairena pone en cuestión la muy antigua teoría india del velo de Maya, convendría escuchar, aunque sea de soslayo y tan solo a título de ejemplo, lo que entiende por tal Rajanaka Ksemaraja (s. XI), destacada figura de la corriente hinduista conocida como “shivaísmo de Cachemira”. Entre los sutras contenidos en su libro *El secreto del reconocimiento del ser*, el filósofo asienta que Maya es “el principio limitante o finito de lo Divino”, idea que en lo esencial ratifica, cuando advierte que “vela lo infinito y proyecta lo finito”, razón por la que lo caracteriza como un poder que limita a Paramasiva, nombre con el que designa “la realidad suprema, el Absoluto”². La conciencia de la dudosa entidad del mundo sensible o incluso de su carácter raigalmente irreal –de la que, en Occidente, dan cuenta pensadores como Parménides, Platón, Plotino, Descartes, Berkeley, Kant, Schopenhauer y otros– es vivida como una verdad humana y existencialmente difícil y hasta imposible de asimilar. Ello, sobre todo, porque esa idea de lo real abre la puerta a la incertidumbre en torno a la realidad de los seres humanos, o sea: la de nosotros mismos.

Nadie en sus cabales puede negar la existencia de una exterioridad: un mundo poblado de entes sometidos a los rigores del devenir; pero esa constatación no basta para asignarle un fundamento objetivo, es decir, independiente de la mente. Lo más difícil de admitir es que esa interpretación de lo real comporta una incómoda paridad ontológica: a fin de cuentas, también los humanos somos cosas que coexistimos con las demás cosas. No estamos dispuestos a asumir que seamos meras presencias sin sustancia entre presencias igualmente inesenciales.

Sin embargo, una especie de fantasmagoría tal debe cimentarse necesariamente en un fundamento firme, lo cual explica la inevitable apelación a un sustento que, por contraste, solo puede ser incondicionado, radicalmente objetivo, por completo independiente de ninguna referencia subjetiva. Así que, paradójicamente, negar la realidad de lo aparente equivale a reivindicar, por implicación, la existencia de un basamento absoluto del que procede y por el que se sustenta su ser.

En el caso de Ksemaraja –según una pertinente aclaración de Jai-deva Singh– ese cimiento entitativo de lo que es se concibe como *amayiya*: la realidad indeterminada que está “más allá del alcance de Maya”, el ámbito de lo real en sí en el que, por ejemplo, “se hallan” las *amayiya-sabdās*: “las palabras cuyo significado no depende de la convención ni

de la suposición”: allí donde “la palabra y el objeto son uno.”³ Así pues, el supuesto del que partía Mairena –que detrás del velo de Maya, tras rasgarlo, podría aparecer dicho velo de nueva cuenta *ad infinitum*– carece de sentido en las coordenadas teóricas de la doctrina en referencia. Por lo demás, la visión (teoría) del fondo ontológico último de lo que se nos presenta como mundo permite superar los límites de la conciencia de Maya, al tiempo que cimienta nuestra entidad como seres humanos. Al margen de cómo podamos describir o explicar nuestro nexos con el ser absoluto, la experiencia de ese fundamento nos redime de una insufrible reducción a meros fantasmas.

Como ya se adelantó al comienzo, una de las maneras más fecundas –y aun bellas– de dar razón de las desafiantes dificultades teóricas inherentes a la conciencia de la problemática realidad del mundo en que nos desenvolvemos es el discurso alegórico. Y, en Occidente, el padre y maestro de este recurso es Platón.

El pensamiento socrático–platónico –tanto el que se trata de dar a conocer en los diálogos publicados por Platón como el que se cultiva, de manera reservada, en el seno de la Academia– está por completo atravesado por la archiconocida ‘teoría de los dos mundos’. Según esta, –recordémoslo– hay un orden de verdadera realidad que trasciende este ámbito de carácter ilusorio en el que se despliega nuestra existencia. El primero es el mundo inteligible –conocido, también, como ‘mundo de las Ideas o Formas’– y el segundo, el sensible –territorio de lo que nace y siempre procura llegar a ser, sin lograrlo del todo–. Aquel se caracteriza por albergar entidades eternas; este, por estar ocupado por cosas siempre imperfectas, sometidas a las determinaciones del tiempo y del espacio. Las realidades adscritas al mundo de las Ideas operan como modelos de las que se inscriben en el mundo sensible. En lo esencial, por ejemplo, Arthur Schopenhauer actualiza esa interpretación platónica de lo real, miles de años después de haber sido formulada en la Atenas clásica, cuando afirma que “el tiempo [...], el espacio y todo lo que existe en él a la vez que en el tiempo, o sea, todo lo que resulta de causas y motivos, no tiene más que una existencia relativa...”, lo cual le impele a puntualizar que “Platón degradó [el objeto de esa visión] como lo que siempre deviene y nunca existe...”⁴

Como ya se ha adelantado, las cosas de nuestro mundo sensible se distinguen por ser ilusorias: solo son aparentemente reales. Aténeros

a ellas, tomarlas como realidades verdaderas, resulta insatisfactorio en el plano existencial: denota autoengaño, mediocridad de alma, pobreza de espíritu.

Según clara evidencia, en este mundo todo cambia, todo es perecedero y, en su seno, todo se desenvuelve conforme con ciclos sucesivos e interdependientes de nacimientos, desarrollos, muertes y corrupciones. Pese a ello, también es cierto que ese mundo cambiante, pese a todo, permanece. Este es uno de los grandes motivos del asombro que, según la conocida observación de Aristóteles, está en la raíz de la filosofía. No ha de extrañar, entonces, que el maravillamiento ante esa paradoja de una realidad que siempre es ‘otra’, a la par de que sigue siendo ‘la misma’, induzca a ciertas almas fecundas a inferir que, tras la índole apariencial de lo impermanente, debe de haber un fundamento incondicionado y eterno, es decir: absoluto: algo que es en sí, ‘absuelto’ de las determinaciones del tiempo y el espacio. La teoría platónica de los dos mundos es una de tantas expresiones de esa ‘nostalgia’ de fundamento indeterminado en que se sostiene todo proyecto filosófico.

Ese esquema platónico implica inevitablemente la pregunta por la manera en que se relacionan el mundo sensible y el inteligible. Platón no alcanzó a proponer una tesis firme y satisfactoria a este respecto,⁵ pero a juzgar por lo que plantea en diálogos como *Timeo*, las Ideas o Formas adscritas al mundo inteligible operan, cuando menos, como modelos de los entes que se hallan en el mundo sensible. De ahí que estos se configuren como réplicas perecederas de aquellas referencias ideales, sitas fuera del alcance del tiempo y del espacio. Varios siglos después de su maestro, Plotino sintetiza esa intuición de que las cosas sensibles ‘imitan’ o ‘copian’ a sus respectivas formas arquetípicas, por medio de una sencilla analogía: “[...] las imágenes vienen a la existencia por obra de un original propiamente dicho y provienen de él y no es posible que las imágenes originadas existan desconectadas de él...”⁶ Por lo demás, la postulación de ese vínculo mimético entre los dos mundos que integran nuestro universo existenciarío abre la puerta a la concepción y exposición de tres invenciones simbólicas, por medio de las cuales Platón da cuenta de una teoría de lo real imposible de disociar de una conveniente epistemología, en un contexto discursivo no exento de compromisos éticos y políticos.

Se trata de las alegorías del Sol, de la Línea y de la Caverna. Platón las presenta en los libros VI y VII de *República*. Cada una de ellas cumple un cometido específico, pero están conectadas y se complementan entre sí. Todas ellas procuran dar cuenta de algunos de los asuntos más graves de la filosofía, mediante el recurso a la simbólica de la analogía de elementos de muy diversa índole.

Con la Alegoría del Sol, el Sócrates platónico acomete el problema de la posibilidad de conocer las Formas, en especial, la que en *República* aparece como la más digna y destacable de todas: la Idea del Bien. En el fondo de la simbolización sugerida por el filósofo, está la analogía entre la visión y el pensamiento, clave en este caso, porque como se aclara en el libro, las Ideas “son pensadas, no vistas”⁷. Sócrates conduce el diálogo con Glaucón por la senda que desemboca en la intuición de la Idea del Bien como la que genera y da basamento al mundo. Así como, para que acontezca el hecho de la representación visual, se necesita la interacción de los poderes del ojo con los atributos de la cosa por ver y la intervención de la luz⁸, en el caso de la teoría –es decir: la contemplación intelectual y directa de lo real– se requiere la intervención de la Idea del Bien.

El argumento de Sócrates puede entresacarse de las preguntas que formula en su diálogo con Glaucón y sintetizarse de este modo: (1) la luz procede del dios del cielo que conocemos como el sol, (2) el ojo posee un poder: “algo así como un fluido que le es dispensado por el sol”, (3) el filósofo considera que el sol es una entidad engendrada por la Idea del Bien como algo análogo a sí misma,¹⁰ (4) la Idea del Bien es entendida por Sócrates como el fundamento de la inteligencia; de manera equiparable, en el mundo sensible, el sol es el cimiento y causa primordial de la visión,¹¹ (5) la Idea del Bien, pues, es nada menos que “lo que aporta la verdad a las cosas cognoscibles”, al tiempo que “otorga al que conoce el poder de conocer”. En definitiva, esa Idea platónica es “la causa de la ciencia y de la verdad”¹², (6) Sócrates compara el Bien absoluto con el sol, porque este astro que ya ha sido señalado como divino “no solo aporta a lo que se ve la propiedad de ser visto, sino también la génesis, el crecimiento, la nutrición, sin ser él mismo génesis”¹³, (7) de modo semejante, la Idea de Bien hace que sean conocidas las cosas cognoscibles, al tiempo que también es la causa de su existencia y su esencia.¹⁴

En conclusión, la Alegoría del Sol da cuenta simbólicamente de la Idea del Bien –adscrita, como tal, al orden de lo inteligible y vista como realidad ontológica, por ende, metaética– como condición de necesidad para la existencia y para las operaciones de la razón, en los procesos de representación discursiva y epistémica de lo real. Así, la idea platónica del Bien actúa como potencia que hace posible la superación de los límites impuestos a la voluntad de verdad por el carácter ilusorio del mundo sensible.

Podría decirse que uno de los senderos internos en el abigarrado jardín teórico que es *República*, es el que va desde la postulación de la teoría de las Formas hasta la educación de los filósofos –y filósofas– auténticos (aquellos que, según Sócrates, merecen ese nombre, porque son capaces de dar siempre "la bienvenida a cada una de las cosas que son en sí", a diferencia de quienes se distinguen por ser "amantes de la opinión")¹⁵, lo que pasa por aprehender la Idea del Bien como la más digna de todas (Alegoría del Sol), contar con la dotación anímico–subjetiva adecuada para captarla de manera inmediata, tras arrojar la "escalera" de la dialéctica (Alegoría de la Línea), y dominar la *téchne* (la ciencia–técnica–arte) de la política, para poder conducir la Kallípolis: la nueva ciudad–estado –bella y hermosa, por ser plenamente justa– que propone el socratismo platónico (Alegoría de la Caverna).

La Alegoría de la Línea presenta, de manera plástica,¹⁶ el tipo de saber al que debe acceder quien consagre su vida a la auténtica filosofía. En términos técnicos, ese conocimiento es el *nóema* (la experiencia consistente en aprehender inmediatamente lo real en sí, aquello que se adscribe al mundo inteligible), fruto de la *nóesis*: el proceso por el cual el alma bien dirigida y diestra en el manejo del método dialéctico alcanza la genuina epistème, en la medida en que rebasa los límites de la *doxa* (las opiniones sobre manifestaciones ilusorias, las meras conjeturas y creencias), así como los del pensamiento 'dianoético' o 'discursivo', esto es: el que corresponde a las que comúnmente conocemos, hoy en día, como 'ciencias'.

Sería prolijo detallar aquí el fecundo tramo del libro VI de *República*, en el que Platón distingue los diversos niveles de representación (*doxa*, *diánoia*, *nóema*) correspondientes a los órdenes de realidad reconocidos por el socratismo platónico: desde el más tosco y menos dotado de ser en el mundo sensible, hasta las realidades eidéticas –es decir,

formales— de mayor dignidad ontológica, pasando por las que resultan de los presupuestos y proceder propios de las que, en el presente, convenimos en denominar ‘ciencias’.

Lo antedicho no autoriza a pensar que el socratismo platónico desprecia a las ciencias de índole discursiva. Al contrario: estas tienen tal importancia que es casi un lugar común la noticia de que, para poder acceder a la Academia, se requería saber de ‘matemática’ (con el significado tan amplio que tenía este vocablo en la Antigüedad). Lo que el Sócrates de *República* tiene en cuenta, sin embargo, es que “las ciencias” —él pensaba en la aritmética, la geometría, la astronomía, la “estereometría”...— apenas “nos hacen ver lo que es como en sueños”¹⁷, no con la claridad y distinción epistémica que resulta del proceso dialéctico—noético. Por mucho que el discurso científico, en la generalidad de sus variantes, se acerca al ámbito de lo inteligible, no alcanza a dar razón de lo que en verdad es: permanece anclado en el mundo del devenir. Platón tampoco desdena la valía limitada del conocimiento sensorial, las opiniones con algún grado de fundamento, las conjeturas, las creencias, en la medida en que son parte de nuestra polimorfa actividad representadora. De lo que se trata, en todo caso, desde la perspectiva de la auténtica filosofía, es de rebasar las lindes de esas aproximaciones defectuosas a lo real, que integran el genérico orden de la doxa, siempre con la mira puesta en el acceso a lo real absoluto. Quien consagre su existencia a la filosofía deberá ser “capaz de prescindir de los ojos y de los demás sentidos y marchar, acompañado de la verdad, hacia lo que es en sí.”¹⁸

La Alegoría de la Línea responde a una voluntad de conciliación del alma humana con lo verdaderamente real: un impulso de elevación epistémica y ética desde el engañoso y estéril suelo de la doxa. Por su parte, la Alegoría de la Caverna deja ver, con la vitalidad del discurso simbólico, la sustancia ética y política del saber visto desde la perspectiva socrático—platónica¹⁹. En el socratismo platónico, la disposición y la capacidad de los filósofos y filósofas a conectar con lo real en sí es la garantía de la posesión del ‘arte’ o saber hacer (téchne) propio de la política. Esto implica la identidad de filosofía y política, así como el consecuente compromiso de quien profesa esa opción de vida con la suerte de quienes viven sumidos en la confusa nebulosa del mundo sensible.

Platón tiene plena conciencia de que la experiencia de la verdad noética deriva en un profundo sentimiento de felicidad en quien la

vive²⁰. También sabe lo difícil que resulta abandonar ese estado anímico, para “ocuparse de los asuntos humanos”²¹, vale decir: para dedicarse a la política sustentada no en “sombras de justicia”, sino en la Justicia en sí²². Con todo, el Sócrates platónico no se anda con medias tintas, a la hora de prescribir que, una vez que el filósofo alcanza a contemplar la Idea del Bien, lo que es en sí, deberá descender a la caverna, a liberar de su existencia fallida a quienes allí permanecen presos de la ilusión. Dicha prescripción tiene el carácter de un imperativo ineximible, incluso si al tratar de cumplirlo se arriesga la vida o la integridad personal, a manos de quienes se sienten conformes con su alienación cavernaria²³. Como puede advertirse, el socratismo platónico se plantea ‘transformar el mundo’ –como se diría en tiempos modernos–, no solo interpretarlo–conocerlo y, en el plano ético, ese proyecto implica no tanto el asalto a las estructuras de poder, para impulsar e incluso imponer desde allí reformas políticas y sociales, sino esmerarse en promover y lograr un triple equilibrio: (1) el de las tres partes del alma de cada persona –la racional, la apetitiva y la timótica–, (2) el de los tres componentes del nuevo Estado justo –la dirigencia política filosófica, las fuerzas de orden interno y de defensa ante enemigos externos y los sectores dedicados a todas las vertientes de la economía– y (3) el de ambos con el orden cósmico, del que se da cuenta en el diálogo *Timeo*, que Platón concibió y compuso como continuación de *República*.

Platón no se conforma con reparar en la condición ilusoria del mundo en que nos desenvolvemos, también propone dos vías primordiales para afrontarla con provecho existencial y espiritual: (1) la contemplación noética (*theoría*) del Bien absoluto y (2) la praxis política iluminada por el ideal de la Justicia en sí. Ambas son complementarias y comportan un trasfondo ético de solidez insuperable. Según la explicación de Sócrates, en *República*, la Idea del Bien, “es la causa de todas las cosas rectas y bellas”, en el mundo sensible, así como “señora y productora de la verdad y de la inteligencia”, en el inteligible, por lo que “es necesario tenerla en vista para poder obrar con sabiduría, tanto en lo privado como en lo público.”²⁴ Pero la experiencia de la verdad epistémica, el encuentro cara a cara con lo que es en sí, requiere un temple moral fuera de lo común, en lo esencial, posibilitado por una educación radical, cuyo sentido último estriba en conducir el alma dispuesta a la filosofía verdadera hacia el plano en el que podrá convivir “con lo que es divino y ordenado”, de modo que se convierta ella misma en algo divi-

no y ordenado, hasta donde lo permite nuestra condición humana²⁵. En definitiva, se trata de llegar “a ser capaz de soportar la contemplación de lo que es y lo más luminoso de lo que es²⁶” y ese talento es, justamente, el que distingue a quien decida vivir en la filosofía y encarnarla.

Como puede advertirse, reparos como el interpuesto por el entrañable Juan de Mairena al pensamiento que ‘pone entre paréntesis’ las pretensiones de realidad plena de lo manifesto suscitan sugerentes reflexiones, pero a la postre no bastan para soslayar las diversas doctrinas que, transitando la vía contraria, derivan en fecundas afirmaciones de un orden de realidad, en principio, destinado a llenar de sentido la existencia humana.

Ciudad de México, noviembre de 2021

BIBLIOGRAFÍA

- Ksemaraya, *El secreto del reconocimiento del ser (Pratyabijñahrdyam)*, trad. del sánscrito al inglés, int. y not. de Jaideva Sing, trad. al español de Elsa Cross, FFL – UNAM, 2019.
- Antonio Machado, *Juan de Mairena. Sentencias, donaires, apuntes y recuerdos de un profesor apócrifo (1936)*, ed., intr. y not. de José María Valverde, Madrid, Castalia, 2ª ed., 1982.
- Platón, “República”, *Diálogos*, v. IV, int., trad. y not. de Conrado Eggers Lan, Madrid, Gredos, 1986.
- Plotino, *Enéadas V–VI*, trad. y not. de Jesús Igal, Madrid, Gredos, 2002.
- Arthur Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación*, v. I, trad., int. y not. de Pilar López de Santa María, Madrid, Trotta, 2004.

NOTAS:

1. A. Machado, *Juan de Mairena. Sentencias, donaires, apuntes y recuerdos de un profesor apócrifo (1936)*, p. 270.
2. Ksemaraya, *El secreto del reconocimiento del ser (Pratyabijñahrdyam)*, pp. 245 y 247
3. J. Singh, *loc. cit.*, p. 238. 3
4. A. Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación*, p. 55–56.
5. Las nociones de *mímesis* (imitación) y *méthesis* (participación), que Platón estipula, en 5 diversos diálogos, como posibles explicaciones acerca de la manera en que los entes singulares del mundo se relacionan con sus modelos eidéticos, son a todas luces insuficientes.

6. Plotino, “Que el ente, siendo uno y el mismo, está todo a la vez en todas partes. Libro I” 6 (Enéada VI 4 14–16).
7. Platón, *República*, 507b.
8. *Cf. ibid.*, 507d–e
9. *Ibid.*, 508b.
10. *Ibid.*, 508b; antes, en 506e, Sócrates había adelantado su caracterización del sol como “un 10 vástago del Bien”
11. *Ibid.*, 508c.
12. *Ibid.*, 508e.
13. *Ibid.*, 509b.
14. *Ibid.*, 509b.
15. *Ibid.*, 480a.
16. El proceder de Sócrates es muy sencillo: insta a su interlocutor Glaucón a que dibuje una línea y, acto seguido, la divida en dos partes desiguales, las cuales a su vez serán partidas en dos. En las cuatro secciones resultantes, se ubican todas las posibilidades de representar lo real, desde las más elementales y más alejadas de lo que es en sí, hasta las más complejas y afines a ese ser absoluto. De ese modo, al decir de Sócrates, la referida línea queda fragmentada “en cuanto a su verdad y no verdad” (510a).
17. Platón, *República*, 533c.
18. *Ibid.*, 537d.
19. Al apelar a una sencilla asimilación –casi una parábola– del mundo sensible a una cueva 19 habitada por ignorantes encadenados a sus ilusiones y con escasas probabilidades de superar su enajenación, con su conformista apego a los confusos beneficios de la luz vagarosa y mortecina de hogueras sobre los perfiles de estatuillas que imitan los objetos y animales verdaderos, Platón ilustra con eficacia su idea del mundo sensible y facilita, así, la rápida captación de sus problemáticas implicaciones cognoscitivas y ético–políticas. La contrapartida de esa atmósfera umbría y aun caliginosa es el ámbito de la luz y los objetos verdaderos, sitios “arriba”, fuera de la gruta, donde impera el sol.
20. Sócrates habla en varias ocasiones de esa delectación espiritual, como por ejemplo en 20 516c.
21. Platón, *República*, 517c.
22. *Ibid.*, 517e.
23. *Cf. ibid.*, 519d.
24. *Ibid.* 517c.
25. *Cf. ibid.*, 500c–d
26. *Ibid.*, 518c–d.



PERCEPCIÓN, CEGUERA Y CONCIENCIA CRÍTICA

VÍCTOR BRAVO

UNIVERSIDAD DE LOS ANDES

RESUMEN

El trabajo reflexiona sobre la condición de ser de límite del humano ser. Sobre su apetencia de comprensión y de sentido, sobre sus cegueras y auto cegueras. Se interrogan los límites de normalidad y ceguera ante la percepción, las delimitaciones del orden y el poder, sus imposiciones de jerarquías y sus diversas maneras de la relación de amo y esclavo. Se interroga la genealogía como el más inmediato diseño de esas relaciones, y las exigencias de identidad y de lenguaje asertivo que la legitimación del Poder entraña.

Se plantea el pasaje a la modernidad y el valor de la libertad como un proceso fundamental de la cultura; pasaje, primero, a la “modernidad optimista” que tiene sus figuras principales en Descartes y Newton, en intencionalidades de causalidades y certeza y en promesas de comprensión; y la “modernidad crítica” que se apropia de las nociones de la duda, de la pregunta, de la conjetura, en valoraciones de la ambigüedad y en nueva física desde donde reflota la paradoja. Modernidad que se configura en el pensamiento crítico y en la estética. Quizás el comienzo de una nueva percepción.

Se contrasta el sistema de la “Democracia” que emerge de la modernidad, y las estructuras autoritarias de Poder, por encima de la ley.

PALABRAS CLAVES: Percepción, poder, ceguera, certeza, ambigüedad, conjetura, postmoral, estética, identidad, conciencia crítica

PERCEPTION. BLINDNESS AND CRITICAL CONSCIENCE

ABSTRACT

The text reflects on the limiting condition of the human being. On its desire for understanding and meaning, on its blindness and self-blindness. The limits of normality and blindness before perception are questioned, as well as the boundaries of order and power, their impositions of hierarchies, and their various ways of master-slave relationship. The genealogy is examined as the most immediate design of these relationships, and the demands for identity and assertive language that the legitimization of power entails.

The transition to modernity and the value of freedom as a fundamental process of culture is raised; passage, firstly, to the “optimistic modernity” that has its main figures in Descartes and Newton, in intentionalities of causalities and in certainty, and promises of understanding; and the “critical modernity” that appropriates the notions of doubt, questioning, conjecture, valuing ambiguity, and in new physics from which paradox reemerges. Modernity that takes shape in critical thinking and aesthetics. Perhaps the beginning of a new perception.

The system of “Democracy” that emerges from modernity is contrasted to authoritarian power structure, above the law.

KEY WORDS: Perception, power, blindness, certainty, ambiguity, conjecture, post-moral, aesthetics, identity, critical consciousness

COMO LA SOMBRA AL CUERPO

El pensar reflexivo, por los carriles de la duda y la pregunta, ha puesto en evidencia primero, la condición de ser del límite del ser humano y, segundo, en el horizonte de esta condición, la situación de percepción y de ceguera que acompaña el “estar-en-el-mundo”.

El límite impone el diagrama de la posibilidad de la vida misma y la configuración del sentido que hace posible la comprensión del vivir. Así como la sombra al cuerpo, la doble vertiente de percepción y ceguera acompaña de manera irremediable al ser del límite.

La frase kantiana “no vemos el objeto sino lo que ponemos en él” parece ilustrar el diagrama y la paradoja de la percepción.

Describamos brevemente la diferentes esferas de esa paradoja: primero la condición biológica, orgánica del ser en el mundo que impone modos de percepción y ceguera en términos de limitaciones ontológicas. En este sentido Heráclito ha señalado que los sentidos son falsos testigos. Éstos delimitan la percepción y la comprensión. La específica condición biológica del ser humano que lo levanta en dos pies y en el despliegue de lenguajes en el trabajo de la comprensión donde concurren estrategias y modulaciones para que tal comprensión sea posible. En este sentido la antropología moderna ha puesto en evidencia que toda proyección comprensiva es, de manera secreta o expresa, antropomórfica: Percibimos menos el objeto en sí que la representación que de él hacemos. La noción de antropomorfismo lleva a intuir otro tipo de ceguera: la imposibilidad de percibir lo que no tenga una figuración antropomórfica.

Una segunda esfera de percepción y ceguera se impone en los ámbitos sociales, históricos, culturales donde el ser humano, ser social, histórico y cultural por excelencia, vive sumergido.

Percepción y ceguera se manifiestan según la condición social, la condición cultural y el horizonte histórico e intervienen toda visión de mundo. En este contexto la Enseñanza se convierte en labor para la identidad, de allí que Foucault diría de la enseñanza que es una estructura disciplinante.

Las burbujas donde el ser humano se sitúa configuran el orden y la realidad y sus horizontes de certezas.

En su contexto la Enseñanza configura en primer lugar la identidad de los fundamentos, y junto con el múltiple conocimiento del mundo la identidad con los valores de la ética y de la moral. Por medio de las estructuras disciplinantes de la Enseñanza el ser humano asume entrañablemente los procesos de identificación con la normalidad del orden y de la realidad.

PODER Y PERCEPCIÓN

El hilo originario para la configuración del orden y lo real es lo que podríamos llamar el poder absoluto: el poder divino; el poder legitimado por la divinidad; el poder de los señoríos. La tesis de este poder originario se hace posible en las llamadas por Weber “sociedades encantadas” donde se configura lo que Hegel ha descrito como relación de amo y esclavo, de dominio y servidumbre, en disposiciones jerárquicas desde el lugar mismo de lo divino, para la legitimación de los señoríos, donde el Príncipe se sienta en la silla de Dios; para los lujosos espacios de privilegios de la Corte; y en un largo precipitado hacia las más lejanas esferas de la servidumbre: la férrea estructura de dominio y servidumbre configurada de manera terminante por el poder absoluto. Quizás no haya en la historia de la humanidad estructura más firme y más entrañablemente marcada a sangre y fuego que esa estructura de dominio, de esa estructura de señor y siervo. En este sentido Nietzsche ha señalado: “donde quiera que miro veo gente obedeciendo” y ha dicho que “el primer acto del hombre es el de la genuflexión”.

La estructura jerárquica que es condición del poder originario se enhebra en lo que la antropología ha llamado el eje genealógico, para establecer estratificaciones y disponer de vidas y bienes. En esta configuración se imponen las posibilidades de percepción y las imposiciones de ceguera como signos fundamentales del dominio y la firmeza del orden y lo real. Se legitimará de este modo una historia, una sociedad, una moral intensamente identitarias.

En este contexto el arte y la literatura tendrán la función celebratoria e identitaria de estos valores: la grandeza del Príncipe y de la Corte en la tela del pintor y en el ritmo del verso del poeta. El arte y la literatura en funciones celebratorias del poder. Bataille ha señalado en tal sentido que el arte y la literatura deben considerarse culpables de la adoración y celebración de la soberanía.

En ese orden estratificado y de cohesión social el héroe es figura fundamental: ante la quiebra o la puesta en peligro del orden el héroe inicia su viaje heroico (trágico como el héroe del fatum griego; triunfante como el héroe caballeresco de la Edad Media), es reconocido es su condición heroica e inicia el arco de su aventura contra aquello que pone en peligro el orden de la soberanía, realiza su acción heroica que no es sino el trabajo de reposición de la soberanía. En este contexto el héroe debe pertenecer de manera clara al eje genealógico. El hacer heroico en correspondencia con el ser genealógico. De allí pues la genealogía de Aquiles; de allí el ocultamiento y la revelación genealógica que hace junto con el hacer heroico a Doncel del mar el legítimo y heroico Amadís de Gaula; así el conflicto de Mío Cid a quien no le será suficiente el esplendor de su heroicidad quien será deslegitimado por los infantes de Carrión ausentes de toda heroicidad pero pertenecientes al héroe genealógico. La expresión de la vecinería en el comienzo de la obra, viendo pasar a Mío Cid hacia el destierro, “¡ah! que buen siervo, si tuviera buen señor”, es expresión del héroe problemático que surgirá en la modernidad.

En las sociedades religiosas y míticas se despliegan los hilos doctrinarios del poder absoluto.

En la fijeza doctrinaria del poder absoluto se despliegan las fuerzas de cohesión y la persecución de todo aquello que acecha o pone en peligro. De allí las persecuciones contra la herejía o los infieles. De allí

la presencia protectora del poder en el mismo momento del despliegue de la ira divina contra lo indomitable.

El despliegue doctrinario del poder divino y absoluto como la más perfecta metafísica de la identidad.

DEL PODER Y DE LA LIBERTAD

La modernidad, esa configuración cultural que se despliega a partir de la racionalidad y del pasaje de una divinidad de la ira a una divinidad de lo amoroso puede concebirse como un progresivo desprendimiento de esa metafísica de la identidad hacia las diversas formas de la libertad. Ese desprendimiento parece darse en la conjunción de la racionalidad heredada de la antigua Grecia y la afirmación de los valores del perdón y del amor que alcanzan su más alta expresión en el Cristianismo.

Se habla de una primera etapa de la modernidad en el arco que va del siglo XV al siglo XVIII, con el distanciamiento de la fe asertiva y la asunción de la duda y la pregunta. Desplazamiento que da origen a lo que hoy llamamos la ciencia clásica.

El conocimiento de la duda y la pregunta viene de antiguo y podríamos señalar sus orígenes en el pensamiento de Pirrón de Elis (360–275 a.C) quien propone suspender el juicio en todas las cuestiones en que pareciese haber pruebas conflictivas, incluso la cuestión si podría saberse o no. Pensamiento este que se opone a la asunción de la percepción por la fe y que propicia, tempranamente, la creación de perspectivas que modernamente Heidegger llamaría del pensar meditativo. Es posible encontrar en la reflexión de Jenófanes esa afirmación de la duda como entramado de la percepción de mundo. Jenófanes dice: “...Es claro que ningún hombre la ha visto ni será conocedor de la divinidad... lo que a todos se nos alcanza es conjetura.”

Jenófanes se sitúa en el corazón mismo de la duda a la que llama “conjetura”: toda percepción para el filósofo es conjetural (es relevante en este sentido observar que la perspectiva de mundo desde la conjetura es reiterada expresión a lo largo de la obra de Jorge Luis Borges).

El pensamiento escéptico de Pirrón, como es sabido, se va a difundir a través de los escritos de Sexto Empírico (160 dC – 210 dC) y va

a ser redescubierto en toda su fuerza perceptiva a partir del siglo XVI y su resonancia la podemos ver por ejemplo en Erasmo y en Spinoza. La fuerza devastadora de la duda en la percepción de mundo y de los dioses.

Es importante señalar el desplazamiento del valor de la duda que realiza Descartes para hacer posible el nacimiento de la ciencia y del valor fundamental de la objetividad. Descartes parte de las bases del pirronismo pero sostiene que el método de la duda debe llevarnos a la certidumbre. Sin duda que la intuición cartesiana funda un primer momento de la modernidad a través de la ciencia y la objetividad; fundación que abrirá la posibilidad de la lógica causal y de la formulación de la ley natural para descubrir la certidumbre ante el enigma, tal como ocurre en “la gramática de la naturaleza” formulada por Galileo y en la ley universal para la explicación de todo tal como se formula de Newton a Laplace.

La primera modernidad crea las estructuras adecuadas para retomar el valor de sentido absoluto que en las sociedades tradicionales, míticas y religiosas, estaba atada a lo teleológico y lo divino; para realizar el pasaje hacia la explicación con los principios de la causación y la ley universal como lenguaje para la explicación de los enigmas del mundo.

El discurso científico que hará el método que permite la percepción de la objetividad.

Este es el método epistemológico de categorías y definiciones que, excluyendo en su intencionalidad a lo subjetivo permiten nombrar y explicar el objeto desde la certidumbre y la objetividad. Este desplazamiento no rompe la metafísica de la identidad, y su fuerza optimista asume el reto de resolver todos los enigmas, según nos dice Laplace, sin recurrir a la explicación dada por lo divino. Es el proceso de secularización que entre los siglos XVI y XVIII de manera intensa y compleja se establece entre la supresión o no, de lo divino y la explicación natural del mundo. El caso de Leibniz es emblemático pues intenta desplazar la legitimación de la existencia de Dios a los límites mismos de la lógica y a negar un conflicto indisoluble entre ciencia y divinidad.

DEMOCRACIA Y LEY POR ENCIMA DEL PODER

En épocas de modernidad se establece una reiterada resistencia ante el poder absoluto. En las sociedades secularizadas el poder está obligado a alcanzar nuevas formas de legitimación. Su fuente se desplaza de la divinidad a la sociedad, al pueblo, y su condición de absoluto se quiebra en la distribución hacia distintos poderes donde se enmarcan los límites de existencia y funcionamiento. En este pasaje nace la forma política de la Democracia donde el poder se coloca bajo la ley y ésta en legitimación plena con la justicia. Este desplazamiento hace posible el nacimiento del individuo y la conversión del siervo en ciudadano.

La Democracia con la asunción, en progresión histórica de la transparencia, de la justicia, con la institucionalización de valores y derechos humanos frente al poder, con la asunción del derecho de detentar el poder solo en términos de provisionalidad.

Justicia y rendimiento de cuentas, la Democracia, que se convierte en el gran sistema político de la modernidad; sin embargo su tesitura lleva consigo la fragilidad de sus posibilidades, de allí que de manera reiterada sufre terribles brotes de negaciones y patologías amparados por su misma configuración. Una de éstas es el brote de la corrupción respecto a riquezas públicas e influencias, y a la conformación de una clase política alejada de toda restricción moral y horadando permanentemente las estructuras institucionales que hacen posible la mediación entre ciudadano y poder.

REGRESOS DEL PODER ABSOLUTO

Y en el trazado de época de ésta, llamada por Rorty “modernidad optimista” el poder absoluto vuelve por sus fueros, en el furor amoral de la destrucción, el saqueo y el crimen y en la instalación de nuevas configuraciones políticas donde el absoluto del poder se instale. Así los gobiernos autoritarios que brotan aquí y allá en feroces estructuras de dominio y en intentos de permanencia. Configuraciones políticas donde cualquier tipo de libertad queda confiscada.

A partir fundamentalmente de los siglos XVIII y XIX el poder absoluto labra el equivalente de lo en las sociedades encantadas fue el

orden doctrinario; labra la “ideología” que más allá de las discusiones a partir de la reflexión marxista sobre esta noción podríamos caracterizar como la verdad individual, social y cultural impuesta por un poder. En la modernidad de los últimos siglos la ideología es una de las creaciones del poder absoluto para el sometimiento de las masas con los hilos de una nueva moral y nuevos interdictos.

El poder absoluto penetra como una de las desviaciones patológicas de la modernidad en el intento de mantener vigente su expresión más persistente, la sintaxis amo y esclavo que ya hemos referido donde se resignifica permanentemente la estructura jerárquica de la dominación, donde se suprime toda posible manifestación de la subjetividad del esclavo y dónde se afirma el esplendor de la subjetividad del soberano. Tal como dice Kojève en su famosa lectura de la *Fenomenología del espíritu*, “el amo es la conciencia que existe para sí”. Recordemos que para Hegel “la interacción del amo y del esclavo debe por fin culminar en su supresión dialéctica”, y que Marx en calco de hegelianismo postulará que esa supresión se producirá con la supresión de la lucha de clases después del triunfo de la revolución proletaria. Sabido es la vertiente de horror histórico de esta utopía marxista.

Subrayemos un hecho fundamental: *El Príncipe* y *El Leviatán*, Maquiavelo y Hobbes formularán la necesidad de legitimación de una soberanía, necesaria ante la limitación y la fragilidad humanas. En este sentido Maquiavelo planteará la necesidad del poder del soberano por encima de toda ley y moral; y Hobbes podrá decir por ejemplo que “no es posible contemplar la posibilidad de una paz duradera mientras no se reconozca una supremacía de una fuerza y de una inteligencia capaz de dominar e imponer un orden”. La importancia de estos autores y estas obras en la fundamentación de los Estados es indiscutibles: pero la concepción de uno y otro, más allá de sus profundas diferencias, resignifican la necesidad de tutela del poder y la incapacidad del hombre ante su condición individual y su condición social. Sabido es, subrayémoslo, el brote de autoritarismos que abre caminos de regreso a una situación del poder absoluto por encima de ley y la justicia, ocasionando reiterados sismos y resquebrajaduras en las estructuras institucionales de los sistemas democráticos.

Es importante señalar la metamorfosis moral de este desprendimiento de la condición humana de la situación de servidumbre hacia la

libertad. La condición mítica y religiosa lleva firmes lazos de la moral. La moral como el poder tiene origen divino. La divinidad vigila al hombre religioso y moral que es y actúa en función de los principios restrictivos de los interdictos y en las aperturas que asume como propias de lo ritual y el sacrificio.

El desprendimiento hacia la libertad que supone la desdivinización de la condición humana en la construcción de la modernidad pone en crisis la férrea construcción de la moral. En este sentido hemos citado a Dostoievski “si Dios no existe todo está permitido”.

Uno de los múltiples retos de la modernidad será la construcción de una nueva moralidad, de una moral del hombre secularizado. La reflexión de Kant es paradigmática en tal sentido: la necesidad de una moral del individuo frente al otro y a la sociedad. Kant dirá en *Crítica de la razón práctica*: “Dos cosas llenan el ánimo de admiración y respeto...el cielo estrellado sobre mí y la ley moral en mí”. Es posible decir que la moral kantiana es ciertamente la que se despliega en la conformación de las sociedades democráticas convirtiendo la moral del sujeto en responsabilidad del ciudadano, sin embargo la fragilidad de la resitura de la democracia es la misma de la fragilidad moral y es posible hablar entonces en la modernidad de una post-moral que se expresa, tal como lo ha señalado Lipovetsky en *Le crépuscule du devoir*, de 1992, en el principio de responsabilidad que “aparece como el alma misma de la cultura postmoderna”, orientada por los valores de la igualdad y la justicia, por la independencia jurídica para el cumplimiento de la ley y hacia una soberanía a instalarse en la subjetividad de los individuos para hacer posible la normalidad de la democracia.

Pero las postmoral también se precipita hacia los despeñaderos de poderes impositivos, hacia la liberación del placer y la sexualidad en amplios horizontes de permisividad; hacia el cultivo de intensidades hedonistas. Cultura moderna de la permisividad y el hedonismo, que, como revelara Kazuo Ishiguro, por ejemplo, en novelas como *Cuando fuimos huérfanos*, de 2000, y *Nunca me abandones*, de 2005, se precipita de manera recurrente en el hastío.

DEMOCRACIA Y TRANSPARENCIA

La experiencia histórica de la configuración moderna de la democracia permite deslindar sus valores fundamentales de posibilidad y funcionamiento: separación y autonomía de los poderes, acaso en atención a los deslindes propuestos en *De 'esprit des lois*, de 1748, de Montesquieu; asunción del poder en términos de provisionalidad; transparencia de ejecutorias y rendición de cuentas, consultas populares y del voto en términos de independencia, separados de cualquier influencia de poder alguno; configuración de instituciones mediadoras entre el ciudadano y los diversos poderes, para la preservaciones de derechos instituidos.

Esta configuración, logro del hombre en situación de modernidad, avanza en su acaecer histórico en la acechanza permanente de las garras del poder absoluto que vienen desde afuera y se incuban también en sus propias entrañas.

El desprendimiento desde el poder absoluto hacia distintos valores de la libertad es también el pasaje de la soberanía del Príncipe a otras formas de soberanía. En tal sentido Webber ha señalado por lo menos tres formas de soberanía en la modernidad: la moral, la ciencia, la estética. Soberanías que estarán menos en la subjetividad esplendorosa del Príncipe y más en la subjetividad del hombre que se ha desplazado de la servidumbre a su condición social bajo la ley y sus derechos.

LA CIENCIA Y UNA NUEVA PERCEPCIÓN EN LA METAFÍSICA DE LA IDENTIDAD

Hemos mencionado la postmoral como moral de la modernidad. Mencionemos la ciencia como ámbito soberano del conocimiento que desplaza el misterio teológico a una condición de enigma que será interrogado a través del método epistemológico de categorías y conceptos para realizar hechos de comprensión y de visión de mundo.

La ciencia como instauración de la ley en función de la causación natural del ser y el acaecer de la naturaleza. La ciencia ampliando los horizontes de la identidad para propiciar la percepción de la realidad, más allá de las homogeneidades del sentido común.

Percepción de pliegues donde el sentido se alcanza en la formulación de la ley.

El discurso científico como la posibilidad de ampliar la percepción más allá de la ceguera del sentido común, ampliando los límites identitarios, pero abriendo las brechas para el asomo del vértigo de las diferencias. Podríamos decir de la ciencia, tomando las palabras de Habermas que es un proyecto que no concluye; por el contrario, su percepción gnoseológica desplaza cada vez más los linderos de la identidad para iluminar y hacer posible la comprensión de lo que era resistencia de sentido del enigma; en tal sentido es posible mencionar los desarrollos tecnológicos, computacionales y de redes que han ampliado en desmesura los campos de percepción de lo más pequeño y lo más grande: desde la invención del microscopio por Zacarías Janssen, en 1595, y la invención del telescopio por Hans Lippershey en 1608, y su utilización, uno y otro, por Galileo en 1609 para hacer posible la percepción hacia lo que sería la microbiología; y hacia el desplazamiento de los inmensos misterios del universo en su condición de enigmas por resolver: inaudito camino de hallazgos hasta los actuales microscopios computacionales y hasta el Hubble y el Webb, por ahora los más poderosos telescopios producidos por el hombre, que han llenado de perplejidad y asombro a la humanidad en la posibilidad de la más inusitada percepción.

La ciencia de este modo cumple la promesa de felicidad que, como calco de la tierra prometida del pensamiento teleológico, se despliega en la modernidad.

A la par, es necesario decirlo, se produce, de manera paralela, la puesta en crisis del valor de la ciencia como gran perspectiva escéptica ante el gran relato de la modernidad que es la ciencia, escepticismo que Lyotard ha denominado postmodernidad, y que ha sido el escándalo del pensamiento ecológico, pensamiento postmoderno, si los hay, de la ciencia como peligro de destrucción del planeta y la humanidad, tal como empieza a verse desde la explosión de la bomba atómica en Hiroshima y Nagasaki, y en la crisis del medio ambiente en las últimas décadas.

Los resultados de la ciencia para el bienestar de la sociedad, y su proyección en utopías se contraponen de este modo al temor de la ciencia como destrucción.

SOBERANÍA ESTÉTICA

Soberanía de la moral y soberanía del pensamiento científico. Junto a ello irrumpe como caracterización de la modernidad la soberanía estética: el arte y la literatura desprendiéndose de la subordinación de la soberanía del Príncipe para asumir su propia soberanía. Como señala Bataille, en *Ce que j'entends par souveraineté*, de 1976. “el arte era la expresión de la subjetividad de los soberanos, que no trabajaban y no podían realizar acción alguna que los subordinase a algo distinto de ellos”. El arte de la modernidad se desplaza de la condición servil del poder para alcanzar, señala Bataille: “la luz de la soberanía de la vida liberada de su servidumbre”. Soberanía que a veces se identifica con la causación y la ley de la ciencia, como ocurre por ejemplo en el relato de la ciencia ficción, pero que fundamentalmente se aleja y en su distanciamiento pondrá en escena estética por contraposición la paradoja que anuncia ya el desplazamiento de una nueva época, más allá de la modernidad optimista. Es la literatura que convoca tempranamente el principio metamórfico de la subjetividad, que fundamenta la percepción en el perspectivismo y en una nueva concepción de la verdad y que alcanza, como percepción estética y literaria, la visión irónica sobre el mundo y sobre sí misma; haciendo de la soberanía estética y literaria juegos de la paradoja y del absurdo, de la parodia y lo grotesco, de lo fantástico y lo humorístico, en desplazamiento de sentido hacia poéticas de la alegoría. El arte y la literatura así concebidos lleva consigo lo que desde Descartes había sido suprimido para la posibilidad misma del conocimiento científico: la subjetividad, como hemos dicho, y lo que desde ya podríamos denominar el principio de indeterminación.

Es posible hacer un registro estético, siempre incompleto sin duda, de expresiones estéticas en el pathos de distanciamiento del juego y de transgresión de toda normalidad de la causación. Así, mencionemos, a título de ejemplos, la representación de la paradoja en los grabados de Escher, o en Magritte, en la poesía de John Donne, o en la pintura al óleo “Blanco sobre blanco”, de 1918, de Kazimir Malévich. Mencionemos la presencia del anillo de Moebius, su imposibilidad física y sin embargo presente, que llevó a Escher a su reproducción en una de sus más famosas obras, y a Lacan a referirla como una de las representaciones posibles del inconsciente.

La paradoja como el tramado último del sentido y el sin sentido de la realidad del universo y de la condición humana.

SOBERANÍA DE LA CIENCIA

Reiteremos la frase de Habermas: la modernidad es un proyecto incompleto. Queremos expresar con esta afirmación, en resonancia con las palabras de Habermas que más allá de escepticismos y distancias críticas los principios de la modernidad continua enhebrándose a través de los siglos como forma fundamental de cultura: el proceso de secularización; la percepción del mundo en términos de causalidad, como sentido natural de la existencia; ampliación de la visión de mundo desplazando hacia zonas más alejadas las barras de la identidad. Podríamos decir que la modernidad optimista es una continuación por otros medios de la visión teleológica, en una distinta configuración de la cohesión de lo real. El método científico se propone alcanzar la comprensión de todo por medio de la causación y la ley.

Los siglos XVI, XVII y XVIII son de un intenso debate sobre la desdivinización, la necesidad de Dios y de la explicación natural del mundo y de lo real. Una figura paradigmática de la afirmación de Dios en el horizonte de la lógica científica será sin duda Leibniz. Muchas figuras irrumpen en ese siglo, desde Copérnico y Galileo a Newton y Laplace para postular la explicación sobre el acaecer natural del mundo y lo real. Sin duda que Newton se constituye, podríamos decir, en el paradigma más importante de este modo de comprensión y del nacimiento de la ciencia clásica. Es famosa la expresión de Popper, “Dios dijo hágase la luz, y nació Newton”. Diferentes ámbitos y territorios del saber serán explorados por este gran científico con la lámpara de la deducción, de la inducción, con el método científico, con las estrategias de prueba y error de laboratorio. Newton nació en 1642 y muere en 1727 dejando como legado la más intensa reflexión científica, matemática y física, sobre los fenómenos de lo real. Es significativo el texto de Epitafio que los sobrinos del gran genio escriben en 1731: “aquí yace Isaac Newton, Caballero, que, con fuerza de espíritu casi divina, los movimientos de los planetas, las figuras, las sendas de los cometas, las mareas del océano con sus matemáticas como antorcha fue el primero en demostrar . Las diferencias de los rayos de luz, y las propiedades de

ellos nacientes que antes nadie ni hubiese sospechado, investigó con rigor. De la naturaleza, de la antigüedad, de la S. Escritura asiduo, sutil y fiel intérprete,... congratúlense los mortales de que existiese tal y tan grande Ornamento del Género Humano”.

En Newton como en nadie confluye la posibilidad de la más grande percepción del mundo y de lo real.

Tres reflexiones, desde la *Física* de Aristóteles hasta Scienza nueva, de Giambattista Vico, y hasta la *Crítica de la razón pura* de Kant pone en evidencia el entramado fundamental de lo real: el espacio, el tiempo y el movimiento absolutos.

En su obra fundamental *Philosophia naturalis principia mathematica*, de 1726, Newton partiendo de esta genealogía filosófica y partiendo también sin duda, de las famosas tesis de la geometría de Euclides postulará tiempo, espacio y movimiento en términos absolutos, como base epistemológica para la comprensión objetiva del mundo; así dirá: “el tiempo absoluto, verdadero y matemático en sí y por su naturaleza y sin relación a algo externo, fluye uniformemente, y por otro nombre se llama duración”; y dirá: “el espacio absoluto, por su naturaleza y sin relación a cualquier cosa externa siempre permanece igual...”; y concluirá: “ movimiento absoluto es el paso de un cuerpo de un lugar absoluto a otro lugar absoluto...”.

Sin duda que el planteamiento más famoso de Newton es el de la ley de la gravedad que explicaría el movimiento de todos los cuerpos, desde la caída de una manzana al movimiento de todo el universo. Quizás no haya ley científica más luminosa que ésta. William Stukerly, biógrafo de Newton cuenta que en 1726 charlaba con Newton a la sombra de un manzano; y testimonia:” en la conversación me dijo que estaba en la misma situación que cuando le vino a la mente por primera vez la idea de la gravitación. La originó la caída de una manzana, mientras estaba sentado, reflexionando”. De este testimonio parece haberse originado la leyenda de la manzana cayendo en la cabeza de Newton y la iluminación reflexiva de la ley de la gravitación. Cierta o falsa esta leyenda ilustra con claridad la belleza de la ley. Jacques Morín ha tramado en un juego de palabras la importancia del paso a una nueva percepción del mundo que conlleva esta ley: “la ley eterna que hace caer

a la manzana ha desplazado a la ley de lo eterno que por una manzana hizo caer a Adán”.

Se establece de este modo el arco de objetividad del conocimiento científico, tal como lo hemos señalado: el viaje de la duda a la certidumbre, del enigma a la certeza, del método con sus categorías y definiciones, de la causación y la ley en la percepción objetiva del objeto.

El conocimiento en tanto que nueva percepción del mundo y lo real se constituye como una epistemología.

REGRESOS A LA SUBJETIVIDAD Y A LA INCERTIDUMBRE

Una nueva dimensión se abre sin embargo, de manera contemporánea a la modernidad optimista en el saber sobre el mundo, en tanto que el regreso a la duda, a la incertidumbre, a la conjetura.

Es Posible observar esta perspectiva en el “idealismo in materialista de Berkeley y su “Ser es ser percibido” y su despliegue narrativo, por ejemplo, en “Tlön, Uqbar Tertius”, de Jorge Luis Borges, en una dimensión importante de la gran obra de Kant, en Schopenhauer, en Nietzsche. La percepción que reabre las puertas de la subjetividad y de la intersubjetividad y que junto a los límites del poder establece los límites de la verdad. De igual modo ocurre en la expresión estética y literaria: asumiendo la propia soberanía pone en escena la complejidad del límite entre lo uno y lo otro, entre lo familiar y lo extraño revelando el *Loci* del hombre menos en lo uno identitario y en lo otro diferencial, y más en el umbral mismo, en el límite mismo, en la brecha de separación entre lo propio y lo extraño. De este modo la expresión moderna de lo fantástico desde Hoffmann, narrando la situación del hombre en ese punto intermedio de la angustia y la indeterminación; así la paradoja y el absurdo creando lógicas improbables para la existencia; así lo paródico y lo grotesco creando los desbordamiento de lo estético hacia lo material, hacia el humor y hacia la alegoría; produciendo la percepción de mundo en términos de ironía y distanciamiento. De este modo es posible mencionar los textos fundacionales de *El Quijote* y de *Alicia a través del espejo*; así las atmósferas de un absurdo insostenible en Kafka y de una materialidad grotesca y humorística en Rabelais.

Podríamos establecer un deslinde de la expresión estética y literaria moderna, entre aquella expresión estética autónoma con la asunción de su propia soberanía tal como es posible observar en la formulación de la estética en 1753 de Alexander G. Baumgarten y en la formulación del arte como finalidad sin fin tal como es expresada por Kant en su *Crítica del juicio*; y la otra vertiente y de la intencionalidad estética como transgresión. En este sentido, teóricos franceses como Bataille y Barthes señalan la obra del Marqués de Sade como el gran paradigma de la literatura moderna de intencionalidad estética transgresiva.

La literatura moderna, como lo hemos dicho, supone una resignificación de la identidad en el trabajo de cohesión de lo real. Sin embargo, un acontecimiento tan importante como aquel de Descartes del partir de la duda hacia la certidumbre, empieza a manifestarse: el regreso a la subjetividad y su principio de metamorfosis; a la incertidumbre y a la paradoja. Momentos que quizás podrían confluir en la noción de postmodernidad, pero nos parece más propio llamarla, con las palabras de Heidegger, “la época de la consumación de la modernidad”.

OBRA Y MUNDO

Si la expresión estética y literaria es un complejo enhebramiento de correspondencias e intencionalidades, la relación entre obra y mundo siempre ha sido problemática. Es compleja la noción de “mímesis” que se desprende de Platón y que es retomada por las estructuras ideológicas modernas del poder para exigir de la expresión estética y literaria expresiones y cantos glorificantes de su propia verdad; pero es posible decir que a través de nociones como la de lo posible y lo verosímil de Aristóteles se pone en evidencia la intuición de que la expresión estética y literaria dice el mundo en el mismo instante en el que crea un mundo. La mímesis y sus derivaciones en el reflejo y en el compromiso ha sido fácilmente secuestrada por el poder. En todo caso, repitémoslo: el arte y la literatura dicen el mundo, pero de manera prodigiosa siempre más allá o más acá de las intenciones del autor. ¿Cuáles son las maneras de este decir? Lukács en sus a veces luminosas, a veces contradictorias valoraciones del arte y la literatura dice en su *Estética I, La peculiaridad de lo estético. de 1963* que el arte y la literatura realizan representaciones desde el centro de una particularidad, en correspondencia con lo individual

y lo universal, revelando del mundo, de manera crítica, la naturaleza de ese mundo. La dimensión de la particularidad, dice, “destaca rasgos esenciales de los objetos de la realidad objetiva, de sus relaciones y vinculaciones”; señala la particularidad como “rasgo central de lo estético” pues en ella el arte “realiza la síntesis armoniosa entre la subjetividad y la objetividad, entre la apariencia y la esencia” En otros muchos textos, cercanos a la exigencia ideológica del compromiso Lukács exige el compromiso del autor pero dice también que la obra traiciona las intenciones del autor; así por ejemplo Balzac traicionaría, según la lectura de Lukács a su clase en la representación estética de la sociedad de sus novelas. Señalemos que la novela es el género más propicio para reflejar la realidad, de allí que el realismo se va a convertir en la expresión fundamental de las grandes novelas del siglo XIX en Europa. Balzac dirá en tal sentido que la novela es la historia privada de las naciones y el novelista es el secretario de la sociedad. Otro género sin embargo dice en el mundo de manera crítica de la perspectiva de su particularidad. Señalemos a título de ejemplo el lienzo Guernica de 1937 de Pablo Picasso que testimonia desde la perspectiva del arte, el incruento bombardeo y asesinato de la población en el pueblo vasco de Guernica y que ha materializado no solamente la crueldad de aquel acontecimiento sino también la situación esencial de destrucción del hombre por el hombre y el pavor criminal de las guerras y el poder absoluto.

El arte y la literatura dicen en el mundo, ciertamente, pero a la vez crean un mundo, de allí su complejidad y su apertura a la más crítica de las percepciones. Mencionemos, dentro de la traición teórica marxista, la elaboración de Karel Kosik, quien dice expresamente que la obra de arte refleja mundo y crea mundo.

Hemos mencionado la “modernidad optimista” para destacar una nueva época de mundo que por medio de la causación natural intenta reconstruir la plenitud de sentido, perdida con el desprendimiento de la razón teleológica y que intenta con el encuentro de la certeza y la comprensión natural del mundo superar la situación de desamparo en la que, según Lukács, quedó el hombre en la aventura de la secularización. Época que se propone dar un sentido distinto a la noción de trascendencia de la vida (de allí que Webber diga que la noción de progreso es un calco de “tierra prometida”), y es un largo proceso de la cultura en el

reto de ampliar las barras de límite de la identidad; de allí, que Blumberg diga de la ciencia que es una metafísica de lo real.

DE UNA A OTRA PERCEPCIÓN

Hemos dicho “Newton” para señalar el gran paradigma de la ciencia clásica; Diremos “Einstein” para señalar el paradigma de una nueva época que invertirá el pasaje propuesto por Descartes, en un desplazamiento de la certeza hacia la duda y la incertidumbre. Hemos señalado el año de 1726 como la fecha de publicación de los *Principia*, como momento fundacional de una visión moderna del hombre, del mundo, de lo real; señalemos el año de 1905, “el año prodigios”, según Roger Penrose cuando Einstein publica sus breves y muy famosos cinco ensayos sobre el principio de relatividad, como acto fundacional de lo que luego se llamará una nueva física. Una física más allá de los absolutos de tiempo, espacio y movimiento, postulados por la física de Aristóteles y resignificado científicamente por Newton, para referir una lógica distinta: la relatividad de tiempo, espacio y movimiento y la realidad de un espacio tiempo curvo: La noción de relatividad de Einstein puede quizás corresponderse, *mutatis mutandis* a la noción de perspectivismo de Nietzsche y abre el camino hacia lo que se ha llamado la física cuántica: Werner Heisenberg y lo que ha llamado su principio de indeterminación; y Niels Bohr y su principio de complementariedad, entre otros. Es necesario decir que el principio de Bohr y en general las paradojas de la física cuántica tienen su más esplendente antecedente, señalado por el propio Bohr, en la famosas teorías de las antinomias kantianas.

DE LA CAUSACIÓN A LA PARADOJA

La modernidad optimista, fundamentada en la causación y la ley objetiva anula toda manifestación de la paradoja en tanto que negación o puesta en crisis de aquella causación. En 1910 y 1913, Russell y Whitehead habían publicado sus *Principia mathematica* donde habían formulado el cálculo axiomático en términos de pureza y perfección. En esa obra los autores formularon la “teoría de los tipos” que se proponía la imposibilidad del pliegue paradójico en el interior de la lógica.

Este interdicto será refutado, sin embargo, en el interior mismo de la matemática y la física por Gödel y reflatará en los juegos del lenguaje de Lewis Carroll, por ejemplo y en los principios transgresivos del arte y la literatura moderna. La paradoja se convertirá en un principio activo en la nueva lógica y en el principio de indeterminación de la física moderna. Para Heidegger regresamos a “la pregunta por antonomasia” “volver a preguntar de nuevo, desde que lo hiciera Parménides, la pregunta por el ser”.

En este horizonte parece ponerse en crisis el sentido de la vida misma, la que alcanzaba su plenitud en el proyecto divino de la transcendencia, como se reformulaba en la promesa utópica del progreso. La marcha del vivir, ¿acaso posible?, sin la luminosa luz final del trascender. En este sentido señala Heidegger, en *Cuadernos negros* de 1941: “no conocemos objetivo y nada más somos que una marcha”; y dirá: “saber que somos una marcha hacia la diferencia de ser”. Se ha producido una nueva remoción en la percepción del hombre y el mundo. Susan Neiman en *El mal en el pensamiento moderno*, de 1972, ha señalado, a propósito del paso hacia la modernidad, que ha sido “la remoción de la teleología del mundo”; podríamos decir que este camino hacia la paradoja y la indeterminación no es quizás hacia una imposibilidad de percepción; es quizás hacia el hallazgo de nuevas formas de la percepción. En todo caso es posible decir, con las palabras de Heidegger que estamos en “la consumación de la modernidad”, “en el ámbito de conmoción de la diferencia de ser”. Si la modernidad a partir de Descartes y Newton, se orientaba a resignificar los límites identitarios que garantizaban una nueva percepción y una nueva visión de lo real, este nuevo ámbito de paradojas e incertidumbres es un adentrarse quizás temeroso, quizás temerario en lo que podríamos llamar con Heidegger la diferencia de ser.

El arte y la literatura se convierten en la percepción y en la expresión más sensible de esta nueva conmoción.

Marc Augé en *¿Por qué vivimos?*, de 2003, señala que “lo que es la mecánica newtoniana a la mecánica cuántica es el Rey Lear a *Final de partida*”.

En este horizonte resuena la reflexión de Pascal que dice que la vida humana es “una aventura informe”; y podríamos con Blumer-

berg que las novelas de Michel Houellebecq (1958) y Kazuo Ishiguro (1954), por ejemplo, nos revelan en este sentido con humor sombrío, con implacable ironía la estela de perplejidad que va trazando la aventura humana.

En un momento reflexivo, en sus *Cuadernos negros*, Heidegger señala: “¿Adónde nos precipitamos? ¿O ni siquiera es una precipitación, puesto que está aún presupone altura y profundidad y puede tener su propia grandeza, e incluso puede obtener su propio triunfo, suponiendo que quienes se precipitan todavía pueden recobrase a sí mismo gracias a la caída, llevándose ante la verdad de la diferencia de ser?”; y pregunta: “¿Quizás ni siquiera es una precipitación, sino únicamente un encallamiento y una desolación?”.

A distancia del optimismo de un Laplace en el intento de comprensión de todos los enigmas, la apertura hacia una nueva física nos dice de manera contundente que el enigma es infinito e inagotable y por tanto nuestra limitada percepción está condenada a darse de bruces en el muro insalvable de lo desconocido. En este sentido recordamos la frase de Pascal, “el silencio eterno de estos espacios infinitos me espanta”; los enigmas infinitos en su silencio impenetrable para el hombre; para el hombre en la inmensidad de su ceguera. Pascal intenta resignificar el sentido de la vida en juegos paradójales: “toda nuestra dignidad radica en el pensamiento. Es desde allí desde donde tenemos que elevarnos y no desde el espacio y el tiempo, que no sabríamos llenar”. “El hombre se sabe miserable, pero un árbol no sabe que es miserable... es ser grande saber que se es miserable”; y dirá Pascal: “el hombre es una caña que piensa. El hombre no es más que una caña, la más frágil de la naturaleza, pero es una caña que piensa”.

El hombre sabe y no sabe. Aferrado a la identidad, se afirma en la contemplación de las sombras en el muro; son pocos, lo sabía Platón, los capaces de salir de la caverna y comprender su significación. La gloria del hombre parece estar en aquél que rompe las cadenas y sale al exterior. Todo lo demás sigue igual. La gloria de ese hombre es la conciencia crítica y la expresión y la recepción estética.

Percepción crítica y estética parece ser la gloria de la caña que piensa.



2

ENSEÑANZA Y PERCEPCIÓN

La enseñanza es moduladora de la percepción y de la integración o distanciamiento del hombre y la sociedad. Foucault dice de la enseñanza que es una estructura disciplinante. Su práctica es el camino para la configuración de la conciencia y los valores.

Podríamos decir que la enseñanza cubre por lo menos tres instancias: la configuración en el individuo y la sociedad de lo que Leibniz llama los fundamentos: valores que en las sociedades religiosas corresponde a las doctrinas fundamentales, que en las sociedades modernas cuando son regidas por alguna forma de poder corresponden a las ideologías identitarias; y que en el mejor sentido las democracias estrechamente vinculadas a la libertad corresponden al valor de la vida y a la defensa de los derechos de sí mismo y del otro; en una segunda instancia la enseñanza se vincula al aprendizaje de competencias en las diversas áreas del saber para el trabajo y la transformación social; finalmente, en una tercera instancia, la enseñanza se orienta a la configuración de una “conciencia crítica” que interroga los valores identitarios.

En las sociedades modernas la enseñanza se vincula íntimamente a la experiencia de la lectura como vía para el logro de nuevas formas de percepción.

Alexis Rojas tiene un doctorado en enseñanza de la literatura y en este sentido ha orientado una sostenida experiencia en colegios y liceos; y como profesora titular de la Universidad Simón

Rodríguez. Ha participado en congresos nacionales e internacionales.

Dalis Coromoto Valera también es doctora en enseñanza de la literatura y profesora titular de la Universidad Simón Rodríguez; ha orientado su práctica a la enseñanza de la lectura en niños y adolescentes. Ha publicado revistas indexadas nacionales e internacionales. En su reflexión une la enseñanza de la comprensión y la percepción con la experiencia estética.



LA FORMACIÓN LITERARIA DESDE EL SABER DE LA EXPERIENCIA

ALEXIS ROJAS

UNIVERSIDAD SIMÓN RODRÍGUEZ

RESUMEN

Se plantean estrategias pedagógicas para la enseñanza y aprendizaje de la literatura en centros educativos, orientadas, estas estrategias, a una práctica para la transformación de la conciencia hacia la percepción crítica y para la adecuada percepción de los lenguajes con intencionalidad estética

El trabajo pone en evidencia las estrategias de la lectura en la experiencia pedagógica para la percepción de la literatura y en la constitución de una visión de mundo crítica. La literatura y las competencias de lectura del texto literario en prácticas pedagógicas profesor-alumno, en prácticas de lectura individual abierta inmediatamente al diálogo y a experiencias de lectura colectiva.

La intencionalidad pedagógica de formación de la conciencia tiene en la adecuada práctica de lectura del texto literario, instrumento fundamental en el necesario proceso de cambio de la práctica pedagógica. El trabajo describe estas estrategias, en la asunción por la conciencia de los procesos identitarios de los fundamentos, en la constitución del sujeto ético y social; y en la conformación de la conciencia distanciada para la recepción y expresión críticas del proceso de lectura y en la constitución de una visión de mundo en permanente transformación enriquecedora.

Procesos identitarios en la práctica asertiva del lenguaje y de las prácticas; y procesos distanciados para la práctica transformadora de la duda y la pregunta; lo que se ha llamado “el pathos de la distanciaci3n”.

En correspondencia con la constituci3n de conciencia y visi3n de mundo, la pr3ctica pedag3gica de la ense1anza y aprendizaje de la lectura, teniendo como centro el texto literario, se orienta a la constituci3n de la pr3ctica adecuada del pensar y del desarrollo de la sensibilidad. La ense1anza para la constituci3n de sujetos transformadores.

PALABRAS CLAVES: Percepci3n, pedagogía, lectura, literatura, experiencia, conciencia.

LITERARY EDUCATION FROM THE KNOWLEDGE OF EXPERIENCE

ABSTRACT

Pedagogical strategies are proposed for teaching and learning of literature in educational centers. These strategies are oriented to a practice for the transformation of consciousness towards critical perception and for the adequate perception of languages with aesthetic intention.

The work highlights the reading strategies in the pedagogical experience for the perception of literature and in the constitution of a critical worldview. It also presents literature and literary text reading skills in teacher-student pedagogical practices, in individual reading practices immediately open to dialogue and collective reading experiences.

The pedagogical intention of conscience formation has, in the adequate practice of reading the literary text, a fundamental instrument in the necessary process of change of the pedagogical practice. This work describes these strategies in the assumption by the conscience of the identity processes of the foundations and in the constitution of the ethical and social individual. As well as in the conformation of the distanced conscience for the critical reception and expression of the reading process and in the constitution of a vision of the world in permanent enriching transformation.

This work also describes the identity processes in the assertive practice of language and practices and the distanced processes for the transformative practice of doubt and questioning, which has been called “the pathos of distancing”.

The pedagogical practice of teaching and learning to read, having the literary text as its center, is oriented to the constitution of the adequate practice of thinking and the development of sensibility. This is in correspondence with the constitution of conscience and world vision. Teaching for the constitution of transforming individuals.

KEYWORDS: Perception, Pedagogy, Reading, Literature, Experience, Conscience

*De lo vivido a lo concebido:
construir la experiencia.*

Remi HESS

*En la formación alcanzada nada desaparece,
sino que todo se guarda.*

Armando Zambrano

INTRODUCCIÓN

La percepción y recepción que tanto el docente como el estudiante ha mantenido en la enseñanza aprendizaje de la literatura, es tal vez la problemática de fondo que tradicionalmente se maneja en la mayoría de los centros educativos. A pesar de ciertos avances en la necesidad de comprender más que de explicar, aún se mantiene apartada de un proceso de conocer desde la comprensión humana y, obviamente, la literatura demanda otras formas de conocer. Por ello, el ensayo tiene como propósito reflexionar la formación literaria desde el saber de la experiencia en el contexto de Educación Media. Una práctica pedagógica que fomenta y cultiva la sensibilidad como facultad imprescindible para el desarrollo de la comprensión con igual valor que la reflexión para construir libre y creadoramente el pensamiento. Este estudio interpretativo y experiencial actualiza el hacer pedagógico en un proceso de formación literaria reveladora de experiencias intersubjetivas del conocimiento.

La concepción de la educación en todas las modalidades del sistema escolar debe estar, hoy día, a la par de los cambios paradigmáticos que exige la sociedad del conocimiento y la información, ello significa estar abierta a la diversidad del pensamiento de las distintas disciplinas que se inter influyen para modificarse o enriquecerse, a fin de evitar la permanencia de perspectivas absolutas. Por tanto, la escuela necesita distanciarse del seguimiento de programas y pautas convencionales que la inscriban en un proceso identitario, al decir de Foucault, es decir dentro de las estructuras de orden, donde hay valores que enseñar y principios válidos para la integración social.

Este planteamiento, si bien es válido desde el punto de vista de la integración del orden cultural y social que el educando debe formar en la escuela; también, representa el acceso al conocimiento desde los procesos diferenciales que permitan tomar distancia frente a las estructuras del orden, pues solamente el hombre que logra ese doble proceso se constituye en un sujeto transformador. Nociones de identidad y diferencia señaladas por Foucault, replanteadas por Heidegger y expuestas por Bravo.¹

Esto implica una formación bajo la perspectiva de la conciencia crítica, que da paso a la dialogicidad, a la búsqueda de sentidos, a la ampliación de la realidad. La educación desde esta doble vertiente del pensamiento humano debe concebir la práctica educativa edificada en la conciencia crítica y valoración del sujeto en sociedad. Pese a ello, es sabido que la escuela, aún, privilegia un acto educativo situada en la racionalidad, en la entrega técnica instrumental del conocimiento, alejada de fundamentos esenciales de lo humano, de relación con el otro, de sentir el mundo del saber desde sus propias vivencias; es decir una formación bajo la concepción de “La relación entre el saber y la vida humana”².

Esta realidad educativa, proyecta un conocimiento articulado a la realidad, que afronta la complejidad del hombre en el concepto más amplio de la vida: lo afectivo, lo espiritual, lo social, lo ecológico, entre otros. Implica una educación que permite a todos y cada uno de las personas insertas en el sistema el desarrollo pleno de sus talentos, donde la “formación encuentra su horizonte en la espiritualidad del ser y su identidad”³.

No obstante, uno de los serios problemas de nuestra pedagogía escolar actual, señala Niño Mesa compartido con la experiencia pedagógica e investigativa de la autora, es la desarticulación entre la realidad que viven los educandos y el cúmulo de contenidos y fórmulas vacías que se imparten de manera libresca y memorística, abandonada completamente el aprendizaje experiencial y vivencial en la que se descubren y construyen significados reales.

Dentro de todas las áreas de enseñanza del sistema escolar la de castellano y literatura armoniza esta concepción, en tanto que tiene como naturaleza de estudio la lengua, por consiguiente brinda la posibilidad de mantener una relación de expresión más viva, en especial en el nivel de Educación Media, donde los contenidos programáticos están más vinculados con las obras literarias en sus distintos géneros, lo que nos abre un abanico de posibilidades, de camino hacia la belleza del lenguaje sugerente y su provocación en el mundo interior del sujeto. Como bien lo señala Marías “es el gran instrumento de interpretación de las formas de vida humana, y por tanto la base de la *inteligibilidad* de la historia”⁴. En fin, la literatura concibe la expresión de un mundo propio, presupone la experiencia estética del hombre que deriva en una relación de sensibilidad con el mundo.

La idea, entonces, es replantearse cómo enseñar la literatura en los espacios de Educación Media para crear procesos formativos significativos y receptores sensibles frente al lenguaje literario. Ver además, por ejemplo, como un poema recitado, una dramatización o la pintura de una escena como formas de representación del arte, constituyen procesos de recepción de la sensibilidad, las cuales hay que vivirlas, no es solamente buscar que quiere decir, sino habitar el mundo del texto “Una vivencia estética contiene siempre la experiencia de un todo infinito”⁵.

Desde el sentido estético de la literatura, la naturaleza del ensayo intenta reflexionar esta práctica pedagógica orientada a la formación literaria desde el saber de la experiencia, donde el sentido de la subjetividad y la sensibilidad interactúe con la reflexividad del pensamiento. Este acercamiento implica concebir la lectura literaria en el joven como una relación de sensibilidad con el mundo, en una experiencia de lo emocional e intelectual para el desarrollo de un proceso de formación que tenga su riqueza en el reencuentro del ser con su individualidad, en

un encuentro dialógico con el texto donde sea posible ampliar la mirada de su existir, recrear su propio mundo y construir nuevas realidades.

EL CAMINO DE LA EXPERIENCIA

Hablar de la experiencia de manera puntual es una tarea un tanto difícil dado a las diversas concepciones que a la luz de la historia han venido gestándose, dando lugar a consideraciones de mayor amplitud en su conformación que, en todo caso, conducen al reconocimiento de la experiencia como la apertura a la vivencia de sentidos y estados subjetivos que contribuyen tanto al enriquecimiento del mundo personal y espiritual del sujeto como al dinamismo del pensamiento.

A diferencia de la concepción que de la experiencia asume el conocimiento científico, Larrosa influenciado en la tesis heideggeriana de la experiencia, la define como “aquello que nos pasa, o nos llega, o nos acontece, y al pasarnos nos forma o nos transforma. Sólo el sujeto de experiencia está, por tanto, abierto a su propia transformación”⁶. Definición que configura al decir del propio autor “un sujeto pasional” pero que no significa asumirlo como “incapaz de conocimiento, de compromiso o de acción”⁷. En tal sentido, la experiencia bajo esta mirada se constituye en “la esencia de la formación. Ella resuena en el tiempo... No hay formación sólo por la capacidad y el conocimiento promovido; más acá está la experiencia”⁸. Una experiencia que pone de manifiesto la interioridad del sujeto, su singularidad; es decir, el discurrir humano en cada situación de vida.

Desde esta perspectiva el camino de la experiencia propone un proceso de aprendizaje que abre el horizonte de la enseñanza de la literatura orientada en la práctica del “saber de experiencia”, enunciado de Larrosa, la cual “tiene que ver con la elaboración del sentido o el sinsentido de lo que nos pasa, se trata de un saber finito, ligado a la existencia de un individuo o de una comunidad humana particular”⁹. Un saber que sea capaz de formar y transformar la vida del estudiante desde la experiencia de un acto reflexivo, liberador, creador y formador.

El acto de la lectura literaria presupone una experiencia del lenguaje en tanto que ofrece una noción subjetiva del mismo, aquí no hay cabida a la objetividad ni a la impersonalidad, por el contrario apela a la

sensibilidad, a las percepciones sentidas, a la búsqueda de sentidos con mayor capacidad de atención e imaginación, que llevan al acercamiento interpretativo del texto literario de manera vivencial. La idea, entonces, es orientar al estudiante a que establezca una relación con el lenguaje literario, donde la comprensión se produzca entre lo que el texto dice y lo que le dice, lo que resopla en el mundo interior del lector; es decir, en una relación dialógica entre el autor y el lector sin perder de norte el texto en sí, que no es más que representación de “ideas estéticas”¹⁰.

Ello implica, ofrecer otras formas de aprender que le otorguen al estudiante posibilidades de imaginar, crear y registrar emociones frente el hecho de conocer, teniendo presente que el estudiante en este nivel es, aún, un lector incipiente, ingenuo, que si bien demanda una atención orientadora sobre el acto de leer, también requiere dejar fluir su estado natural de libertad e ingenio; pues solo por la experiencia, como bien lo expresa Zambrano¹¹:

Vemos el trasegar del hombre; en ella habitamos para narrar nuestra propia existencia. Es un movimiento que vuelve sobre lo vivido. El volver es propio a la experiencia; negar el volver impide que lleguemos a la fuente de nuestro espíritu. Todo volver es un recomenzar y allí brota la alegría de lo nuevo.

En este sentido, es fundamental desarrollar una práctica pedagógica del “saber de la experiencia” que invite al estudiante a entrar al mundo de la lectura literaria desde sus propios sentimientos y pensamientos, en la búsqueda de sentidos y respuestas a sus preguntas e inquietudes. A través de esta dinámica dialógica, es posible incentivar y ampliar el saber o conocer del texto literario como una unidad, al disfrutar el sentido estético de la palabra al mismo tiempo que se adentra al pensamiento reflexivo, pues “Gracias a la experiencia, el sujeto puede alcanzar la sensación de formación si por ésta entendemos un devenir constante”¹².

La realización de esta práctica experiencial del hecho literario en los espacios de Educación Media, requiere, sin duda, de docentes con una alta formación humana, pedagógica y filosófica, además de su disciplina, que le permita “pensar la educación desde el par experiencia y sentido”¹³. Visión que se reafirma y amplía en Zambrano cuando expresa que “La experiencia es, tal vez, el concepto más importante para la formación. Toda experiencia nos transforma pues nos da que aprender”¹⁴. Estas aseveraciones nos mueven a colocarnos en posturas de van-

guardia, a recorrer escenarios tal vez de cierta incertidumbre; pero en fin, encuentros de formación mucho más pasionantes, experimentadas en la relación con la palabra literaria y la vida misma.

EL VALOR DE LA FORMACIÓN EN Y DESDE LA LECTURA LITERARIA

El acto educativo enmarcado en cualquier presupuesto pedagógico tiene siempre como propósito fundamental guiar el hacer educativo. La esencial y más comprometida misión de la pedagogía es la de asumir al hombre en su dimensión individual, social e histórico, pues como bien lo plantea el filósofo español Zubiri “el hombre está siempre implantado en y abierto a una realidad que es dinámica e inagotable”¹⁵. Por tanto es necesario abrirse a la postura retadora de una práctica educativa humanista, liberadora y creativa, que conciba el acto de conocer como un proceso donde el hombre, siguiendo el pensamiento educativo revolucionario de Freire, no solo desarrolle la capacidad para reconocer o rehacer el conocimiento existente, sino para identificar y evaluar lo que aún se desconoce “A través de sus propios esfuerzos, las personas pueden rehacer el camino natural en que emerge la conciencia como capacidad de auto percepción”¹⁶.

En lo que respecta al desarrollo del área de castellano y literatura en el nivel de Educación Media, por lo general continúa sumergida en esa rigurosidad de enseñanza formal, donde la lectura de textos literarios, con frecuencia fragmentos, se encuentra reducida a un proceso de comprensión meramente cognitivo, que tiene como único propósito captar las ideas concebidas por el autor para responder, igualmente, de forma mecánica a unas preguntas preestablecidas y generalizadas. Todo ello de forma despersonalizada, ajeno a la condición del sujeto lector, pues lo importante es evaluar una capacidad de respuesta cónsona con la estimación de verdad del docente, la cual es necesario interpelar para que exista la posibilidad de ir reconstruyendo nuevas prácticas pedagógicas.

La tarea reflexiva del educador es, entonces, la de cultivar las formas de hacernos del conocimiento, más allá del desarrollo de capacidades, tratar que el espacio de aprendizaje comulgue con el estudiante, que el acto de lectura se configure en una relación dinámica, de empatía, de

diálogo interior, abierta a una forma inquietante del pensar. Esto lleva a concebir el proceso de aprendizaje como formación, lo cual significa “aquella relación de saber que vive un sujeto cuando está expuesto a la experiencia, el tiempo y la capacidad”¹⁷. Además de tener presente que en la formación, “todo saber nos afecta y tal afectación es la esencia de la transformación. Por eso hablar de formación es fijar la mirada en el cambio que suscita todo saber en nosotros”¹⁸.

De lo que se trata, es que en estos espacios se tenga como principio el reconocimiento del ritmo y sonido del lenguaje literario, generar empatía con ese lenguaje, a escuchar y sentir lo que las palabras le dicen, a despertar las ingenuas inquietudes; en fin, dar apertura a todo lo que sucede en ese encuentro con el lenguaje estético, pues “la literatura es, entre otras cosas, una experiencia radical del lenguaje”¹⁹ y ese proceso hay que cultivarlo.

Debemos procurar que la lectura se constituya en una experiencia de vida, en tanto que en ella afloran estados subjetivos que entran en juego con el pensamiento; es decir, un proceso de formación fundado en el “saber de la experiencia”, al pensar de Larrosa, que lleva al estudiante a un nivel de conciencia cuando logra, parafraseando a Freire, distanciarse de las cosas para hacerlas presente, “redescubrirse mientras asume reflexivamente el propio proceso en que se va descubriendo, manifestando, configurando”²⁰, lo que significa entrar al mundo del aprendizaje con un grado de sensibilidad y conciencia, que a su vez permite la proyección de otras formas de expresión y representación literaria. Así, “Todo saber que transforme el modo de ver, sentir y actuar de un sujeto se ubica en la dimensión espiritual de su educación”²¹.

Este enfoque subjetivo asume la valoración de la formación literaria como experiencia de vida desde la singularidad del ser. Concepción importante para poder plantear la perspectiva de lo que es enseñar la literatura, pues dado a su carácter estético no responde a los criterios de “verdad”, de certeza, propio del conocimiento científico, sino a la ficción, a la búsqueda de nuevos mundos, a “la desocultación de la verdad” a través de la indeterminación del lenguaje. La interpretación literaria, por tanto, debe estar libre de cualquier tipo de sujeción, pues es la que brota del ser que comprende y que actúa como ser en el mundo, de manera que “la comprensión siempre contiene un hablar interior”²².

Sin olvidar que la formación implica todo un proceso, una acción progresiva que tiene su curso en el tiempo, cabe destacar que la formación literaria en el nivel de Educación Media se encuentra, aún, en una de sus fases incipientes, en la que el estudiante se va moviendo y despuntando; no obstante, se debe considerar en sí un trayecto esencial para su prosecución formativa. Lo importante es que cada acto de lectura y cada aspecto dentro de ella constituyan una fuente de relación interactiva con el texto, donde sea posible no solo el surgimiento de sentidos e ideas interpretativas, sino a su vez, el sentir y vivir situaciones inesperadas e impensadas. En tal sentido, en el acercamiento al texto literario toda apreciación expresada debe ser valorada como revelación de la experiencia alcanzada, porque a diferencia de lo comúnmente normado asoma la exploración humana.

En la formación “uno se apropia por entero aquello en lo cual y a través de lo cual uno se forma...En la formación alcanzada nada desaparece, sino que todo se guarda”²³. Este pensamiento conduce a un saber marcado por la vivencia, por la búsqueda del conocimiento desde la provocación de sentidos y estados subjetivos, por ello se debe “mantener la mirada atenta a la cosa aún a través de todas las desviaciones a que se ve constantemente sometido el intérprete en virtud de sus propias ocurrencias”²⁴, de manera que el joven encauce el saber desde el carácter sensible y profundo de su ser; pues el verdadero aprendizaje se da a través de la libertad del actuar, del sentir y el pensar.

Esta nueva dimensión formativa de lo humano busca renovar el encuentro del docente y el estudiante en su práctica y actualizar el acercamiento al sentido estético de la literatura. Su intencionalidad fundamental es la de producir el efecto estético, por lo tanto hay que dejar que las palabras habiten nuestro espacio, darle paso al sentir, a todo lo que trasciende la indeterminación del lenguaje, del hecho estético en sí, para llegar a comprender, interpretar y descubrir lo que se lee “cuando goce y comprensión se unen, la lectura alcanza su máxima posibilidad”²⁵.

Bajo este enfoque educativo se propone la valoración de la materia Literatura en Educación Media, a través de la creación de escenarios de proyección personal donde al joven se le permita revelar su existencia, conquistar el espacio de la interioridad, mediante procesos de aprendizaje abiertos, constructivos y reflexivos. Donde la sensibilidad sea la

esencia que le permita actuar libremente no solo frente al texto literario sino también en distintas manifestaciones de expresión lingüística y eventos artísticos; o sea, nuevas creaciones y construcciones de experiencias de aprendizaje espacial, pictórico, musical, corporal y naturalista que derivan en una relación consigo mismo y con los otros.

Estas relaciones no abandonan la formalidad del lenguaje literario, su fin es la de lograr la motivación e integración del estudiante al gusto por la lectura literaria, además de brindarles otras oportunidades de desarrollo y realización. Enfatizamos así que “Si la educación aparece como el terreno de la promoción de lo humano, la formación encuentra su horizonte en la espiritualidad del ser y su identidad”²⁶.

MOMENTOS PRÁCTICOS DE FORMACIÓN

Producto de la experiencia como profesora de Educación Media en el área de castellano y literatura, intenté desarrollar en los últimos años, en contraposición a la rigurosidad metódica del aprendizaje desarrollado por cierto tiempo, una práctica pedagógica más abierta al hacer y ser del estudiante, en una relación dialógica, vivencial; es decir de experiencia humana, en un ejercicio constante de búsqueda del conocimiento desde la provocación de sentidos y la expresión de estados sensibles y reflexivos. Ello significó, revalorar la experiencia educativa y apropiarme de un nuevo saber para entrar al ejercicio de diversas formas de iniciación pedagógica que le permitiera al estudiante poner de manifiesto libremente sus habilidades lingüísticas, cognitivas y artísticas.

El ejercicio de esta experiencia en Educación Media, ampliados a la luz de nuevos encuentros pedagógicos y estudios al respecto, me permite proponer siete momentos prácticos de formación centrada en la vivencia del hecho literario, en ambos actores del proceso educativo: docente y estudiantes, pues en los dos se entreteje un proceso de aprendizaje transformador.

Es importante resaltar, además, que si bien toda experiencia de aprendizaje fenomenológico es propia de quien la vive, la misma constituye una práctica educativa valiosa, de “actuación reflexiva”, que bien puede ser desarrollado en otros escenarios previamente confrontados y contextualizados. Bajo estas apreciaciones y con la intención de hurgar

la enseñanza de la literatura en estos espacios de Educación Media, se muestra los siguientes momentos prácticos de formación sobre los cuales es posible reflexionar y generalizar:

1. Lectura individual, en solitario, el encuentro con las páginas impregnadas de historias, sentimientos, sentidos. Implica un contacto personal que tal vez lo enganche, le guste aunque no lo comprenda o simplemente no le diga nada; pero que no puede ser sustituido por nadie; pues es una experiencia personal, íntima, de relación con el texto. En todo caso, es la base o iniciación del proceso dialógico con el lenguaje literario, que abre la posibilidad de ampliar la mirada de su existir al descubrir con placer que las palabras trascienden lo verbal y hacen resonancia en su existir. Esto es posible, por supuesto, si se lee con placer, con encantamiento, si se identifica con los sentimientos que las palabras emanan.
2. Lectura en colectivo, promueve la provocación a la lectura, modela el acto lector y facilita la activación de la percepción frente a la palabra leída o escuchada. Significa ensayar el acto de acercamiento al texto con sus aciertos y desaciertos, promover el gusto por la lectura y adentrarse a la experiencia para aflorar la comprensión del texto literario desde el actuar de todos.
3. Intercambio dialógico, propicia el descubrimiento y valoración de ideas, estados emotivos y la pluralidad de sentidos e interrogantes, en donde “la relación con los otros es una práctica de libertad porque supone una escena de la palabra y la acción”²⁷, que enriquece los intentos de aproximación al texto interpretativo, cuando cada uno es capaz de expresar libremente lo que piensa y siente. Este ejercicio interactivo permite que el estudiante reactive su subjetividad, al registrar en su interioridad una forma de aprender desde su propia mirada en conjunción con la de los otros.
4. Organización de expresiones artísticas producto de las lecturas literarias interpretadas, como por ejemplo murales, pinturas, historietas, recitales, dramatizaciones. Ello origina la estructuración de un trabajo práctico, el surgimiento de papeles, tiempo

y espacio para los ensayos y preparación de la actividad generada. Una experiencia de aprendizaje creativo y experimental que lleva al estudiante no solo a configurar nuevas formas de representación de lo aprendido, sino también a conocerse o reconocerse a través de su hacer y ser en el trabajo colaborativo.

5. Ejecución de las expresiones artísticas concebidas, busca la iniciación de la actuación, de la representación, es decir la puesta en escena de lo aprendido, frente a los compañeros de clase o a la concurrencia escolar, a partir del ensayo de sus propias habilidades artísticas e ingenio. Ello supone un trabajo experimental, de descubrimientos inesperados, donde emerge libremente aptitudes y actitudes, el reconocimiento de sí mismo y del otro; en una interacción que conduce a que la experiencia de uno se vuelva la experiencia de todos y la de todos en la de uno, relaciones que por lo demás promueve actos de solidaridad y cooperación.
6. Socialización de la experiencia, es el momento de compartir con los otros lo vivido, lo sentido; es decir, un contar los hallazgos, hacer reflexiones sobre los aciertos y desaciertos, establecer analogía, entre otros; en fin la experiencia acontecida, lo concebido en su mundo personal, en su interioridad. Actividad que permite establecer relaciones a partir de su propia percepción y afectación; lo que sin duda nos lleva al tránsito de una verdadera formación.
7. Construcción de la práctica, consiste en plasmar lo aprendido en diversas tareas de producción escrita: caricaturas, cuentos, poemas, canciones, entre otros; en darle multiplicidad de sentidos a los conceptos, a las ideas, al pensamiento. Se trata en cualquier caso, de propiciar “lo vivido en concebido”, configurar la formación del pensamiento signado por la sensibilidad, espontaneidad y creatividad.

Desde esta dinámica el estudiante se enfrenta a situaciones inesperadas que lo impulsan a la acción, a poner de manifiesto sus propias potencialidades y actitudes, en la búsqueda del saber. Significa pasar de la palabra literaria del autor a las significaciones o sentidos atribuidos por el estudiante, lo que lo acerca a la interpretación del texto, pero

este proceso no culmina aquí, con el desarrollo de las habilidades lingüísticas y cognitivas, sino que lo lleva a la actuación, representación y producción; al horizonte de la formación literaria y artística, fundado, siempre, por el constante diálogo con el texto y con los otros.

Estas actividades interactivas inducen al estudiante a forjarse como un sujeto activo, reflexivo y creativo de su aprendizaje, en una relación sentida. Sin obviar que, tal vez, sus primeras actuaciones sean un tanto temerosas o extraviadas, pero el solo hecho de enfrentarse a ellas hace posible que se adentre al aprendizaje, y a su propio ritmo vaya explorando y apropiándose del proceso de conocer o saber. Así mismo, es necesario reconocer la limitante del tiempo en estos escenarios que secciona el aprendizaje y el afán de cumplir con el cúmulo de contenidos programáticos antes que intentar el desarrollo de experiencias dialógicas de aprendizaje.

Ello, sin duda, requiere de un docente que más allá de la práctica sistemática y mecanizada de la enseñanza “vinculado con el dominio, con la capacidad del conocimiento”²⁸ promueva una práctica de formación literaria reveladora y funcional, de naturaleza humana, sensible e inteligible que edifique un verdadero proceso de formación y transformación.

CONSIDERACIONES FINALES

Bajo este seguimiento interpretativo de las nociones de formación y experiencia, articulado a la reflexión de la práctica pedagógica e investigativa de la autora, se reafirma que el verdadero aprendizaje del área de castellano y literatura en Educación Media es posible desarrollarlo a través de este enfoque de formación literaria desde el saber de la experiencia, concebido en su esencia como un proceso revelador y forjador del percibir, sentir y pensar del educando como sujeto.

Por ello, es tarea fundamental del docente hacer del aula de estudio un espacio de experiencia humana desde el texto literario, que promueva en toda instancia el crecimiento y realización del educando como seres sensibles, autónomos y reflexivos; ello permitirá innegablemente la obtención de un proceso de formación valorativo del lenguaje literario desde una relación consigo mismo y con el mundo, lo que traduce

la experiencia de un vivir y conocer qué forma y transforma no solo al estudiante sino también al docente.

NOTAS

1. Bravo, Víctor. (1999). *Terrores de fin de milenio. Del orden de la utopía a las representaciones del caos*.
2. Larrosa, Jorge. (2002). *Más allá de la comprensión: lenguaje, formación y pluralidad*, p.10.
3. Zambrano Leal, Armando. (2007). *Formación, experiencia y saber*, p.26.
4. Marías, Julián. (1975). *Literatura y generaciones*, p.188.
5. Gadamer, Hans-Georg. (1996). *Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*, p.107.
6. Larrosa, Jorge. Op. cit., p. 58.
7. Ibídem., p.60.
8. Zambrano Leal, Armando. Op. cit., p.83.
9. Ibídem., p.61.
10. Gadamer, Hans-Georg. Op. cit., p.86.
11. Ibid, p.94.
12. Ibíd., p.128.
13. Larrosa, Jorge. Op .cit., p.51.
14. Ibíd., p.29
15. Niño Mesa, Fideligno. (2000). *Antropología y pedagogía. Intelección, voluntad y afectividad*, p.22.
16. Freire, Paulo. (1990). *La naturaleza política de la educación. Cultura, poder y liberación*, p.124.
17. Zambrano. Op. cit., p.28.
18. Ibíd., p.115.
19. Larrosa. Op.cit., p.89.
20. Freire, Paulo. (1998). *Pedagogía del oprimido*, p. 12.
21. Zambrano. Op. cit., p. 57.
22. Gadamer. Op. cit., P. 213.
23. Ibíd., p.40.
24. Ibíd., p.333. Bravo. Op. cit., p. 104.
25. Bravo. Op. cit., p. 104.
26. Zambrano. Op. cit., p.26.
27. Ibíd., p.54.
28. Ibíd., p.72.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BRAVO, Víctor. (1999). *Terrores de fin de milenio. Del orden de la utopía a las representaciones del caos*. Mérida: El libro de Arena ULA.
- FREIRE, Paulo. (1990). *La naturaleza política de la educación. Cultura, poder y liberación*. Barcelona: Paidós.
- FREIRE, Paulo. (1998). *Pedagogía del oprimido*. Madrid: Siglo Veintiuno.
- GADAMER, Hans-Georg. (1996). *Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*. Salamanca: Sígueme.
- LARROSA, Jorge. (2002). *Más allá de la comprensión: lenguaje, formación y pluralidad*. Caracas-Venezuela: Coedición CDCHT y Revista Ensayo y Error UNESR.
- MARÍAS, Julián. (1975). *Literatura y generaciones*. Madrid: Espasa-Calpe.
- NIÑO MESA, Fideligno. (2000). *Antropología y pedagogía. Intelección, voluntad y afectividad*. Colombia: Mesa Redonda, Magisterio.
- ZAMBRANO LEAL, Armando. (2007). *Formación, experiencia y saber*. Bogotá: Magisterio.

DE LA LITERATURA A LA LECTURA. UN CAMINO DE GOCE Y FORMACIÓN

DALIS COROMOTO VALERA
UNIVERSIDAD SIMÓN RODRÍGUEZ

RESUMEN

La reflexión subraya la importancia en nuestro tiempo de la lectura para una enriquecedora percepción del mundo y de sí. Y, en este horizonte la importancia de la pedagogía en sus estrategias de motivación y de adecuados modos de lectura, orientados hacia intencionalidades para la formación profesional y el pensamiento crítico.

La necesidad intransferible de la lectura en los procesos de formación no siempre alcanza su posibilidad, de allí el papel de la acción pedagógica. El presente trabajo es prácticamente un instructivo para docentes, la reflexión sobre líneas maestras para la formación y para los caminos del conocimiento.

El planteamiento del siguiente trabajo es el de propiciar el goce de la lectura como el acceso a la lectura y el pensamiento, y, en esa dirección la enseñanza de la lectura de la literatura, La enseñanza como goce, especialmente como experiencia de formación en los niños. El goce de la lectura como puerta abierta al saber.

PALABRAS CLAVES: Lectura, goce, literatura, pedagogía, enseñanza, conocimiento, pensamiento crítico

FROM LITERATURE TO READING. A PATH OF ENJOYMENT AND EDUCATION

ABSTRACT

The reflection underlines the importance of reading for an enriching perception of the world and of oneself these days. Also, it highlights the importance of pedagogy in the motivational strategies and appropriate ways of reading, oriented to the intention of professional training and critical thinking.

The non-transferable need for reading in training processes does not always reach its possibility, hence the role of pedagogical action.

This work is practically instructive for teachers, a reflection on guidelines for training and for the paths of knowledge.

The approach of this work is to promote the enjoyment of reading as access to reading and thinking, and, in this way, the teaching of reading literature. Teaching as enjoyment, especially as a formative experience in children. The joy of reading as an open door to knowledge.

KEYWORDS: Reading, Enjoyment, Literature, Pedagogy, Teaching, Knowledge, Critical thinking

INTRODUCCIÓN

La lectura se ha convertido en uno de los grandes retos y preocupaciones a la vez, que a través de la historia, ha tenido el ser humano. Muchas son las estrategias que docentes han implementado y muchos los investigadores que han hecho estudios para facilitar al niño el aprendizaje de la lectura sin embargo, las distintas generaciones que van naciendo, recorren los mismos caminos y los adultos encargados de esta tarea se ven en la necesidad, año tras año, de aplicar distintos métodos en la búsqueda por alcanzar el éxito lector en los pequeños. De ahí nace la motivación por hacer de la lectura, un acto que llegue al niño con mayor facilidad y armonía a través del acercamiento a la literatura. Este intento reflexivo pretende propiciar en el niño un recorrido hasta la lectura a partir del acercamiento al texto literario como un camino donde experimente y comprenda lo que lee. Estas ideas se fundamentan en fuentes documentales y, en vivencias con lectores infantiles y juveniles a lo largo de la trayectoria docente y comunitaria.

Dentro de las actividades con que cuenta el ser humano para aprender, reflexionar y descubrir el mundo, la lectura, es por excelencia, el más grande de los recursos que le permiten alcanzar el conocimiento en medio de un proceso complejo de saberes, que permiten al hombre, formarse como un ciudadano consciente de sí y de los demás. Le proporciona la experiencia de explorar, curiosear, conocer y disfrutar; necesidades que le son inherentes para desarrollar su pensamiento y tener acceso a la interpretación de todo lo que lo rodea.

Con la lectura el hombre encuentra un mundo inimaginado de posibilidades que más allá del puro descubrir, le permite interrogar-

se a sí mismo e interrogar el entorno de los demás. Por ello, el lector establece una "distancia reflexiva", creada a partir de su capacidad para el discernimiento y su conciencia crítica, con la que al decir de Bravo (1) es capaz de cuestionar la verdad y sus fundamentos. Ocurre para el hombre un nuevo despertar al poder aceptar o rechazar, descubrir su intimidad con lo otro y con el otro, encontrarse consigo mismo. Toda nuestra vida es lectura dice Bachelard (2), por ello, leer lo centra y lo conduce a tomar decisiones de transformación así como marcar distancias y establecer analogías.

Con el develar de su pensamiento, el hombre también se adentra a través de la lectura, en el espacio de la subjetividad, de su conciencia o la afirmación de su ser. Adquiere lo que Golder y Gaonac'h (3) llaman, pensamiento claro, organizado, que lo hace dueño de sí mismo y que impulsa su enfrentamiento con la profundización de lo que esconde el sentido de lo oculto, lo secreto, lo furtivo, lo entramado, lo enredado para entrar en los intersticios de lo que está detrás de las letras. También alcanza en esta exploración, el placer del hallazgo estético en tanto que parafraseando a Kant, realiza la lectura "como el ejercicio puro de la facultad de sentir" al pasarse por las páginas de los libros y descubrir el sentido y el sin sentido; penetrar el espacio de lo privado para crear un ámbito propio, interrogar la profundidad del texto, dialogar con el escritor y hacer de esta experiencia una forma de vida.

HACIA EL MUNDO DE LA LECTURA

Partiendo de Gadamer lectura es comprensión, por tanto, leer implica adentrarse en el universo del aprendizaje, recorrer los diversos pasos que llevan al individuo a comprender lo que lee. Es necesario aprender a pensar, a reflexionar; aprender a leer y comprender lo que se lee. Muchas son las estrategias enmarcadas en el camino de la lectura, perfectamente válidas por demás; no obstante, para comprender la efectividad en el acto lector es importante revisar tres momentos que vive el ser humano a lo largo de este camino y que no necesariamente, son excluyentes uno del otro.

Un primer momento está dado por el encuentro del niño (cualquiera sea su edad) con la palabra. A través del oído comienza a leer

cuando escucha los signos y empieza el proceso de reconocimiento de seres y objetos por la facultad de escuchar. Continúa su proceso de crecimiento y con éste, el niño simula leer y ofrece su propia versión acerca de las imágenes que observa plasmadas en libros, revistas, folletos y en cualquier espacio u objeto. Es el tiempo en que quiere leerlo todo y saber acerca de lo que le llama la atención a través de las permanentes interrogaciones; ejemplificación que se encuentra dibujada en las conversaciones del Principito con el aviador. (4).

Un segundo momento lo representa la disciplina escolar. La búsqueda del conocimiento tiene sus inicios educativos explícitos, en la escuela, donde se le orienta para que "aprenda a leer"; continúa el desciframiento de palabras, se le inicia en la decodificación de pequeños textos para elaborar significados y, de acuerdo con la edad y el nivel educativo, adquiere información general que le irá perfilando su cultura en la sociedad lo que con el tiempo, lo inclinará por un área del conocimiento a través de la profesionalización. Es la etapa donde se le inicia formalmente la primera función del lenguaje, el desarrollo de la comunicación según Vigotsky, (5) por lo que se entiende que la persona establece procesos de interacción con el mundo mediado por una relación entre las palabras y las cosas.

Finalmente, el tercer momento está en correspondencia con el sentir del ser humano; es el plano donde descubre lo placentero y emotivo, lo que acepta o rechaza, que lo hace feliz o entristece. La orientación de la lectura en este sentido se da a través de la palabra literaria y tiene sus inicios en el mundo intrauterino, Asegura Novile (6) que el lenguaje hablado, la musicalidad y el ritmo en las palabras hunde sus raíces en el período prenatal con la educación del oído. Cuando la madre pasa la mano por su cuna materna y le habla, le canta, lee un poema o le relata una historia a su hija(o) por nacer, establece un vínculo con la sensibilidad, en una conexión tierna entre el feto y los sonidos que emiten sus palabras, (Bernardinis (7), inspiradas en las formas y sentimientos que experimenta con su mundo exterior. Ingresa con la sonoridad de su voz a ese mundo donde se mueve y respira la vida del ser que está por nacer, que desarrolla sus capacidades físicas, a la vez que se gestan las cualidades que le permitirán crecer y vivir en sociedad.

La madre lo prepara para que descubra el mundo mágico y lleno de sentidos que le ofrece la palabra escrita y las distintas vertientes del

buen uso del lenguaje. La formación de lectores según Reyes (8) es un proceso que debe iniciarse desde el comienzo de la vida por ello, cuando atraviesa esa ventana que lo coloca fuera del vientre, ya el niño viene aprestado a continuar desarrollando la sensibilidad que le favorece el desarrollo del lenguaje, la apropiación de las culturas y la transmisión de conocimientos. Al nacer el niño, se encuentra con las primeras imágenes, es libro inicial, visual y sonoro, que encuentra dibujado en el rostro de su madre, llega al hogar, que es por excelencia el escenario de mayor importancia para el estímulo de la lectura.

Mientras se desarrolla la etapa de la lactancia se continúa con esta forma de lectura a través de la conexión de palabras, gestos y miradas que desencadena una relación del niño con su entorno y el reconocimiento de imágenes, aspectos que en palabras de Saint (2005) fortalecen los vínculos afectivos entre el bebé y la familia, y que se continuarán fortaleciendo con las voces y sonidos recibidos a través de la lectura, nanas y rimas de quienes acompañan su nacimiento y desarrollo.

PASO A PASO POR LA LECTURA

El ser humano comienza su tránsito por la lectura, leyendo en forma guiada primero con los padres, quienes ejercitan prácticas lectoras con los niños bien sea para mostrar una forma de entretenimiento, pretender sembrar en sus hijos el hábito por el acto lector o porque se integran como apoyo al proceso de escolaridad que el niño desarrolla. Desde los inicios de la vida, la madre le entrega a sus hijos, los primeros sonidos de la lengua hablada con su voz amorosa y llena de ternura. Los introduce en un paseo armonioso y cautivador por el lenguaje oral y, por los ritmos y formas estructurales de la lengua hablada que le permite ese tránsito para las diferentes situaciones lingüísticas así como por la necesaria comprensión del lenguaje.

La primera infancia según Castañeda y Mina (9) es una etapa que corresponde "al desarrollo de los niños desde su gestación hasta los seis primeros años de vida. Durante este período, con tonos afectivos la madre comienza a introducir al niño en el mundo de la lectura, cuando intenta desarrollar diálogos con el infante donde ella misma pregunta y se responde; igualmente, cuando le muestra imágenes alimentos,

juguets y otros elementos en correspondencia con la cotidianidad del cuidado materno. Esas actitudes se convierten en estímulos que desarrollan en los niños, el movimiento de las manos y la coordinación de la mirada al enfocar la vista en los objetos que se le muestran; así mismo, el adulto materno o paterno, va sembrando con la palabra, el estímulo lingüístico que permite al niño relacionar lo que observa con los sonidos que escucha.

Esta es una forma de lectura que no se corresponde necesariamente con el desciframiento de signos lingüísticos sino con la asimilación e interrelación de las manifestaciones de la cultura que viene permeada por los mayores. Además de la información que le viene al niño de ese libro de la vida, representado en los cuidados y mimos, también recibe información de las manifestaciones históricas, relatos de personas cercanas de mayor edad, juegos y cantos entre hermanos, conversaciones cotidianas en el medio familiar en el cual vive mientras recorre sus primeros pasos.

Esta forma de lectura no supone el encuentro con un libro en físico, sino el acercamiento a diversas formas de la palabra donde el niño recibe el caudal de información en sus primeros años y que forma parte de esa orientación fundamental de vida, sembrada paso a paso por el vínculo adulto–niño, niño–niño, que le permite descubrirse a sí mismo e identificar a los demás como personaje de su propia historia. El niño lee sin tener apropiación de procesos comprensivos, lo hace sin conciencia de sentido, solamente observa la realidad y se adentra en su mundo de dibujos, figuras, símbolos y leer sin la conciencia de estar haciéndolo. Es recorrer el mundo en la imagen de los libros, en lo que encuentra a su alrededor y navegar por su imaginación, su ingenio. En palabras de Bravo, (10) sería “una clara lectura de sus signos” que hace el niño al inventar un universo alterno al real, explicarlo desde su percepción y disfrutar de sus descubrimientos.

En los primeros contactos con la palabra escrita, se da un encuentro donde el niño explora el texto y la imagen de acuerdo con sus conocimientos previos y su capacidad para fabular; se inicia una manifestación lingüística donde el pequeño expresa lo que ve y el significado que le encuentra a su lectura; irreal tal vez para el adulto pero plena de sentido para su entendimiento. De acuerdo con la corta edad y el poco conocimiento de las cosas, el niño puede revelar el significado de lo

que comprende, en ese diálogo que ya se inicia con los elementos de la vida que lo rodean. Esta lectura se manifiesta en forma recurrente hasta que el niño entra en la etapa de reconocimiento de los objetos donde detalla, identifica, interrelaciona y comprende la realidad que le revelan los signos lingüísticos, lo que hace pensar que cuando el niño ingresa a la escolaridad, ya lee en los sentimientos y emociones propios y ajenos.

LA LITERATURA COMO FUENTE PARA LA LECTURA

El ser humano lee desde que inicia el desarrollo del sentido de la audición; es el momento en que comienza a percibir los signos del lenguaje que se afianzarán cuando adquiera el poder de la palabra. La literatura provee al niño de la inventiva y la sabiduría para apropiarse de las cosas del mundo. En palabras de Colomer (11), "ayuda a los niños a descubrir que existen palabras para describir el exterior, para nombrar lo que ocurre en su interior y para hablar sobre el hombre mismo". Lo pone en contacto con el milagro de la palabra/lenguaje y lo adentra en la dimensión de lo real y lo ficticio; lo extraño, lo desconocido y lo misterioso para producirle el efecto apasionante de placer o de rechazo en tanto lo ayuda a desarrollar su condición social, emocional y cognitiva.

Durante la primera infancia el niño sólo se dedica a recibir las convenciones del lenguaje y las formas de la imaginación, por medio del oído, mientras escucha expresiones y frases relacionadas con la vida y con el texto literario. Cuando la madre le canta una canción para dormir, cuando le realiza lecturas de breves relatos y poemas cortos; igualmente, cuando en el plano de la espiritualidad, lee o recita oraciones y súplicas a la Divinidad, el niño está en contacto con la palabra literaria que le desarrollará el apego a los libros y a las diversas formas de estrechamiento que la literatura es capaz de despertar en el ser humano. "La obra literaria produce un temblor de sentidos señala Tzvetan Todorov (12)... despierta nuestras capacidades de asociación y provoca un movimiento de ondas de choque". Esta experiencia, se produce a partir del contacto con la palabra literaria y prolonga durante toda la vida

Independientemente de la cultura o la razón social, el niño tiene una relación cercana con la literatura, ya sea por los libros, por los medios audiovisuales o por la palabra ingeniosa de los adultos media-

dores. En el hogar, en los maternos o la escuela, desde su infancia el ser humano tiene motivaciones o estímulos que lo acercan al acto de la lectura cuando entra en contacto con el texto literario. A través de él, establece vínculos con el mundo cultural que va aprendiendo y que se hará recreación permanente a lo largo de su historia, lo que podrá compartir con la sociedad en que habite.

La literatura funda las bases para el aprendizaje porque desarrolla la curiosidad, estimula la fantasía y el ingenio en la medida en que se convierte en la relación placer–aprendizaje; disfrute–conocimiento. Insta en el ser humano, el horizonte de la sensibilidad para percibir el mundo por medio de su sentido estético a la vez, que refleja la historia de la humanidad con la palabra evocadora, asociativa, con la que permite dar vida y crear universos infinitos en los que el ser humano puede habitar. En palabras de Rosenblatt (13), vuelve comprensible las miradas de formas en las cuales los seres humanos se enfrentan a los distintos e infinitos momentos que la vida les ofrece; por ello, abordar la literatura es permitir el contacto con el milagro de la palabra que marca la dimensión de lo real y lo ficticio; de lo extraño, lo desconocido, lo misterioso que se posiciona en el lector para producir un efecto apasionante de placer o de rechazo.

En esta medida, el alcance de conocimientos se orienta hacia el desarrollo de los procesos cognitivos mediados por la instrucción en la que el discernimiento y la conciencia crítica son metas del aprendizaje. Por otro lado, el placer de aprender se experimenta en la medida que el infante, explora los tesoros escondidos en el sendero de la subjetividad que se traducen en sentir la alegría, el entretenimiento, el deleite, el goce ante el encuentro con lo que revela la palabra escrita. El lector de literatura encuentra en los textos formas diversas de aprendizaje que despliegan su formación desde diferentes miradas del imaginario creativo así como de fuentes de información que inducen el conocimiento estableciendo analogías entre lo que lee y lo que experimenta en su medio familiar y social.

Siguiendo estas orientaciones se comprende que la literatura es el camino para llegar a la lectura. No se pretende en ningún sentido, reducir el carácter estético de la literatura a un fin utilitarista y educativo, sino ver en ella el vínculo que enamora y alimenta el espíritu al permitir alcanzar la belleza; hecho que atrapa y fomenta en el individuo el sen-

tido de libertad que lo conduce al alcance de su formación. Dentro de la configuración general de la literatura, la literatura infantil ocupa un lugar de profundas proyecciones que abarcan la oralidad y la escritura, que según Colomer, ponen la experiencia artística al alcance de los más pequeños. Por estar orientada a la población infantil de la humanidad, guarda mayor apego a la realidad de la vida cualquiera sea la temática que aborde y la vertiente real o ficticia que presente, siempre que logre despertar el interés del niño para escuchar o leer.

Diferentes autores y estudiosos del tema tales como Jesualdo Sosa, Carmen Mannarino, Marisa Vannini entre otros, han aportado conceptualizaciones, características y funciones de la Literatura infantil que presentan puntos de vista recurrentes y acercan elementos teóricos que permiten formarse un criterio acerca del tema. Juan Cervera (14) expone que la Literatura infantil está conformada por las producciones que tiene como vehículo la palabra con un toque artístico y como receptor al niño. El Banco del Libro (15) aporta una definición que señala que la literatura infantil y Juvenil “combina el lenguaje literario y la imagen visual para tratar con riqueza imaginativa y creadora una gran variedad de temas”. Por su parte Marisa Bortolussi (16) la designa como la obra estética destinada a un público infantil.

Estas nociones permiten señalar que la literatura infantil es la expresión del ingenio y de la belleza hecha palabra. Está viva en el mundo imaginativo y creador del niño y de todo ser que transporta el sentimiento y la emoción envueltos en palabras poéticas o narrativas; dramáticas o históricas para permitir sembrar en el ser humano desde su infancia, la sensibilidad que permite abordar la vida y transitar por sus espacios, con la firmeza que brinda la apropiación de los saberes y el sentido de libertad por la ampliación del conocimiento.

Colomer (17) refiere tres funciones de la literatura infantil. Una primera orientada a "Iniciar el acceso al imaginario compartido por una sociedad determinada" poner en contacto al niño ante el variado repertorio de "imágenes, símbolos y mitos" que le permitirán establecer analogías entre las diferentes cosas del mundo y a su vez, con el ser humano. Esta referencia, sencilla y además compleja, viene dada desde tiempos remotos, en la palabra oral de la madre y demás adultos que con la simple pretensión de entretener al niño, comienza a inculcarle toda una información que progresivamente irá relacionando y lo conducirá

a alcanzar una amplia mirada sobre las distintas cosas del mundo. La literatura la recrea, la educación la presenta al niño y el ser humano, ya lector adulto, finalmente, la depura con su conciencia crítica.

Una segunda función remite "al desarrollo del dominio del lenguaje a través de las diferentes formas literarias" con la que se conduce al niño al alcance de un lenguaje fluido y el conocimiento de las distintas formas de la literatura. Siguiendo esta función señalada por la autora, se concuerda en que el buen manejo del lenguaje permite el desarrollo y la expresión del pensamiento, así como la apropiación de saberes que conducen al ser humano a desenvolverse en medio de un mundo con sus diferentes complejidades. El ser humano desde la infancia y en el transcurrir de su existencia se hace una idea de cada aspecto de la vida; así aprende normas, desafíos y posibles soluciones ante situaciones problemáticas, desarrolla su capacidad para el diálogo coherente que conduce la comunicación y aprende a conjugar la palabra que viene dibujada en los libros de literatura con el conocimiento de sus géneros (narrativo, lírico y dramático), en sus condiciones real y fantástica.

Finalmente la autora remite una tercera función que denomina "La socialización cultural" que fija de alguna manera, la mirada en destacar la orientación del valor social, de la familia y la escuela; para conocer el contexto sociocultural y ofrecer una representación articulada del mundo que sirve como instrumento de socialización a las nuevas generaciones. En este sentido, se une la palabra literaria a la función educativa para que los niños adquieran el saber social y la cultura. A partir de estas consideraciones, es posible señalar que la gran función de la literatura está en propiciar el placer estético que deviene de su contacto con la apreciación del lector; la siembra de lo artístico, el desarrollo de su imaginación, el entretenimiento que se pueda alcanzar y la sensibilidad ante lo humano, todo desde la mirada subjetiva del que lee y de la experiencia lograda a partir de la lectura.

LA LITERATURA EN EL RECORRIDO HACIA LA LECTURA

En la consecuente búsqueda de formas y estrategias para lograr que el niño se apropie de la lectura es la literatura la que tiene ese privilegio por el mágico encanto que maneja con la palabra. Sin pretender una

teorización acerca de lo que es o no literatura infantil o de los distintos textos y versiones dedicados a la población infantil, se intenta reflexionar acerca de la influencia que puede tener la literatura para que los niños desde muy corta edad se acerquen al acto de leer y se mantengan enganchados con la actividad lectora, durante el transcurrir de su crecimiento. Es tarea de los adultos, propiciar encuentros recurrentes entre la palabra literaria y el niño desde la edad temprana o de cualquier edad, tal como se ha señalado.

El hogar es la primera escuela; está en la casa, ese “rincón del mundo” que describe Bachelard (18) y que dice, “es nuestro primer universo”. Ahí, el niño aprende del ejemplo y de los permanentes usos del lenguaje literario en sus diferentes formas. A partir de Marta Meek (19), Colomer señala que en el proceso de adquisición del lenguaje, los niños aprenden el poder de la palabra, lo que les permite descubrir que con ello, puede afirmar o negar, pedir, explicar, tomar el control de las actividades entre otras posibilidades, eminentemente cuando juegan. Toma el liderazgo de sus propios diálogos mientras conversa consigo mismo o con los demás en actos donde la palabra–juego, palabra–canto, palabra–poema, palabra–cuento, palabra–palabra se hace vía de formación de normas y nociones de diferenciación, y caminos de sensibilidad literaria del niño aprendiz.

La literatura está presente en todo momento en la vida del niño; la canción, es una de las primeras manifestaciones que portan la palabra literaria y que viene manifestada a través de la voz de la madre, ya sea como interpretación de una pieza musical compuesta por autor e interprete reconocido, o una creación inventada para su propia hija(o), mientras le duerme, le baña o le consiente en su etapa de recién nacido y durante diversos episodios del infante. En la etapa escolar, el canto, el cuento, la dramatización y la poesía son las formas literarias más cercanas a la primera infancia: los niños desde muy pequeños aprenden a recitar poemas cortos, a dramatizar diversos actos, a danzar, cantar y escuchar cuentos con atención mientras hacen seguimiento a lo que se les lee, lo que permite que la actividad lectora llegue influenciada por la experiencia estética.

Durante el trabajo escolar acoplado a las formas literarias los niños se interesan por los diversos momentos de leer porque encuentran divertida la actividad que realizan. Señala Bravo (20) “que el lector

de literatura... sabe que el libro desborda las intenciones del autor para convertirse en un mundo generador incesante de sentido”. Aunque el niño no se acerque a la literatura con esta conciencia, ciertamente la lectura de textos literarios le brinda dinamismo, musicalidad, alegrías y desarrollar invenciones que se desprenden desde las lecturas que escuchan.

Dentro del proceso de escolaridad, cuando el niño avanza de grado, se corre el riesgo de rechazo hacia la lectura. Dos aspectos propician esta actitud: el trabajo gramatical y alfabetizador relacionado con los signos convencionales de la escritura y, el cumplimiento del acto de la lectura como tarea escolar. Cuando el niño comprende que leer no es una tarea, sino que constituye un descubrir sentidos, encontrar historias con significados apasionantes, atinar con las ideas que guarda en su imaginación, querrá seguir leyendo y sin proponérselo, irá adquiriendo el código escrito y la formación que brinda el hábito de la lectura.

La actividad lectora debe mantenerse en constante dinamismo de manera que la lectura literaria sea la guía orientadora de toda acción infantil; una laboriosidad donde el niño practique, descubra, invente; que pueda crear, modificar, alterar benéficamente cualquier situación o actividad. El dinamismo, señala Niño (21) “es de carácter intrínseco de toda realidad”. Por ello, la lectura desde la infancia es una actividad de vida, que debe ser dinámica, activa; en términos de Zubiri, (22) debe ser suscitadora en el sentido que impulse acciones en el lector infantil y despierte su interés por descubrir lo que encierran las palabras, porque ha sido atrapado por “la intencionalidad de la imaginación poética” magistralmente expresada por Bachelard (23). De ahí que todo adulto debe potenciar el acto de la lectura en los niños escolares de manera armoniosa para que la actividad se convierta en placentera y grata mientras el niño aprende.

El texto literario debe ser entregado al niño para el disfrute, lo que le llevará a querer buscar otra lectura y mantener un ritmo lector, con sencillez y alegría. La insistencia en ver el texto literario para reconocer la rima, separar palabras y contar sílabas, en la lírica por ejemplo, o, enumerar personajes, describir ambientes o ubicar la posición del que cuenta la historia en los textos narrativos, también ha llevado a que los niños y adolescentes pierdan el interés por leer. El niño que explora el texto puede llegar a descubrir episodios que le apasionan o le asombran;

le asustan o divierten, que permiten maravillarse, complacerse, con la imagen que descubre, en fin, estremecerse con los aspectos que le despertarán sensaciones y lo llevará a recurrir con frecuencia a la lectura.

Finalmente se debe reconocer que la literatura lleva al niño a la lectura y sin que se le muestre el propósito, después de leer, el niño hará inferencias, analizará lo leído bajo una práctica de comprensión lectora de manera espontánea y fluida; asimismo, construirá sentidos e interpretará la realidad de manera positiva, lo que influenciará el desarrollo del pensamiento; impulso de la capacidad creadora y actitud de buena persona que el ser humano debe tener frente a las distintas situaciones de la vida.

NOTAS

1. Bravo, V. (1999:103) Terrores de fin de milenio. Mérida. El libro de Arena. ULA.
2. Bachelard, G (1960:45) La poética de la Ensoñación. BREVIARIOS. México. Fondo de Cultura Económica.
3. Golder y Gaonac'h (2002) Leer y comprender. Psicología de la lectura. México. Siglo XXI.
4. La actitud del Principito es la del niño inquieto, explorador en la palabra a través de las constantes preguntas con que respondía a los diálogos del aviador.
5. Vigotsky, L.S. (1982:13). Pensamiento palabra. Tomo II. Obras Escogidas. España. VISOR.
6. Novile, A (1992). Literatura infantil y juvenil. Madrid. Morata.
7. Bernardinis, A. (1976) citado por Novile (ob.cit) refiere que el feto ya es sensible a los sonidos, a las entonaciones y a las diversas sensaciones que la madre experimenta, aspecto que se entiende como elemento propiciador de apresto al aprendizaje del lenguaje y de la lectura
8. Reyes Y. (2005) La lectura en la primera infancia. Bogotá. CERLALC.
9. Castañeda E. y Mina L. (2006) Programa de apoyo para la política pública de Colombia para la primera infancia. Bogotá. ICBF.
10. Bravo, V (2009:81) Leer el mundo. Madrid. Veintisiete letras.
11. Colomer, Teresa (2010:20) Introducción a literatura infantil y juvenil actual.. Madrid. SÍNTESIS.
12. Tzvetan Todorov, citado por Colomer. (ob.cit:16-17)
13. Rosenblatt (2002:32) La literatura como exploración. México. Fondo de Cultura Económica.
14. Cervera, Juan (1987: 157) En torno a la literatura infantil. Revista de Filosofía y su didáctica. N° 12. Pgs. 157-168. Centro Virtual Cervantes.
15. Banco del Libro (1975) Definición y características de la Literatura infantil y juvenil. Serie informativa. Volumen V. N° 1

16. Bortolussi (1985). Referida por Juan Cervera (ob.cit:157)
17. Colomer, Teresa (ob.cit) Cfr. Cap. N° 1
18. Bacherard, 1965:34) La poética del espacio. BREVIARIOS. México. Fondo de Cultura Económica.
19. Meek (2004)referencia que hace Colomer, Teresa (ob.cit)
20. 13. Bravo, V (2009:166) (ob.cit)
21. Niño, Fideligno (2000:106) Antropología pedagógica. Intelección, voluntad y afectividad. Colombia.Magisterio
22. Niño (ob.cit) hace referencia a lo que Zubiri denomina *suscitación* para referirse a la alteración que puede sufrir un ser viviente debido a la acción concreta de un elemento. Se toma en este sentido, en virtud de que el acto de la lectura es suscitadora de nuevas lecturas, pensamientos diversos, imaginación activa, para todo ser que lee.
23. Bachelard, Gastón (1960) (ob.cit:23)



3

PERSPECTIVAS
LATINOAMERICANAS
DEL RELATO

La expresión estética y literaria se plantea la interrogación de la cultura de donde emerge por medio de la expresión artística y literaria, las evidencias y los pliegues, lo más inmediato y lo más solapado salen a flor de la tela del leguaje. Se puede decir que se constituyen en imágenes evaporadas de sus referentes.

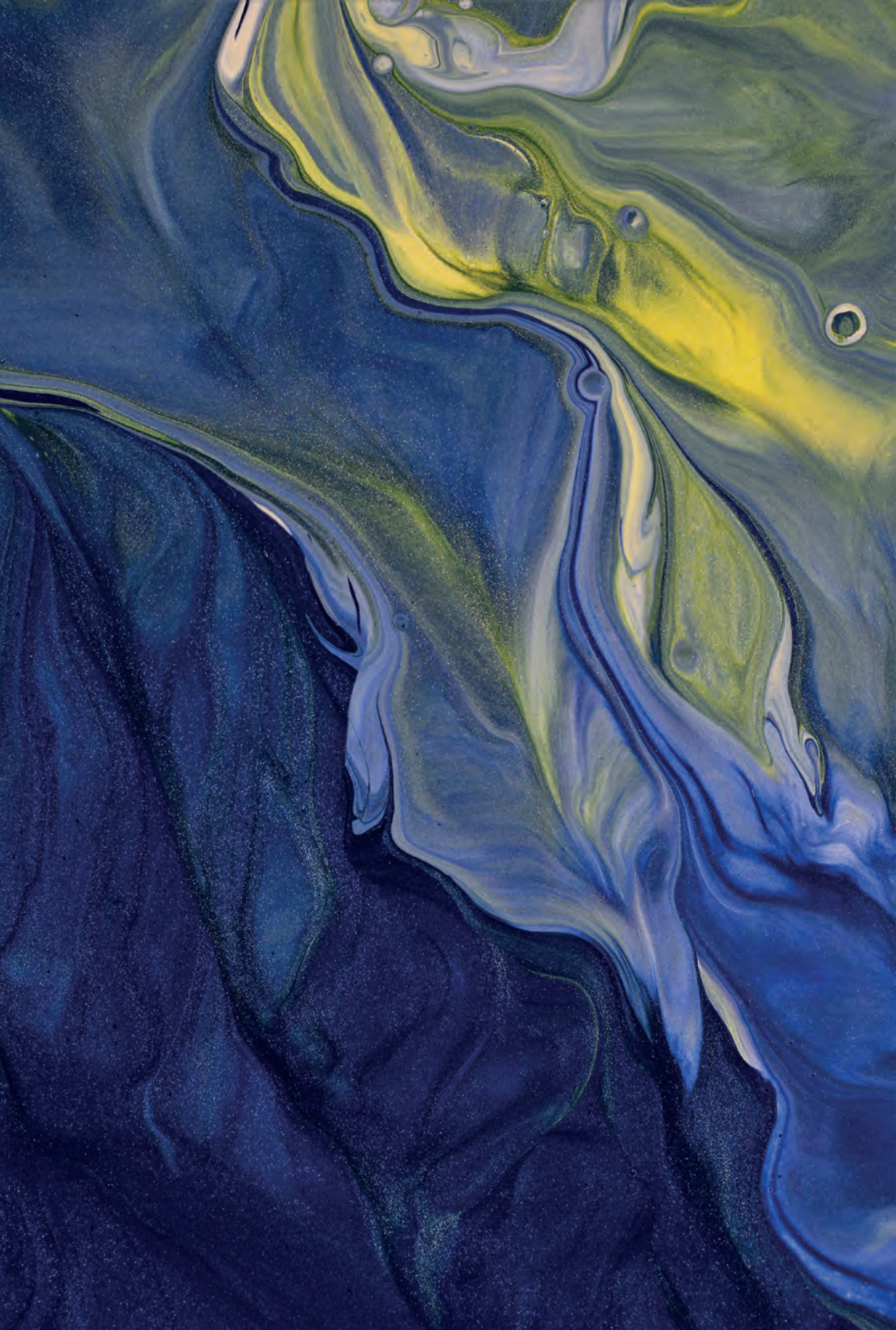
Matias Marchino Perez, profesor de la Universidad de Castilla-La Mancha, prestigioso investigador de centros académicos de investigación, ha producido una obra crítica que estudia la obra de grandes escritores latinoamericanos para referir las imágenes estéticas de la cultura que se desprenden de estas obras. Así sus trabajos sobre Pablo Neruda, Nicolás Guillén, Mario Vargas Llosa. Es importante señalar su trabajo crítico sobre los últimos cuentos de Carlos Fuentes.

Josefina Dacosta Gómez, vinculada académicamente al Instituto Pedagógico Nacional de Barquisimeto, fue reconocida en 2007 con el Premio de Ensayos de autores inéditos Monte Ávila por sus libros *Una historia de lo fantasmal*. La poesía de Rafael José Álvarez, si estudio de la “Leyenda de la Tatuana”, 1930 *de Leyendas de Guatemala*, de Miguel Ángel Asturias, ha sido reconocido por su originalidad y estilo.

En este sentido de la expresión estética como imagen evaporada de una cultura mencionemos la bohemia es una distanciamiento festiva ante el mundo. En el Caribe esa distanciamiento es afirmación de vida, visión de mundo. La expresión estética caribeña, una parte importante de ella, es expresión y reflexión de esa dis-

tanciación y esa afirmación. En este horizonte, Daniel Santos, su vida, sus canciones, su gozosa y transgresiva bohemia, es, de manera reiterada, figura y paradigma.

Migdalia Quiñones, investigadora y escritora venezolana, graduada en el Instituto Pedagógico de Caracas, ha estudiado con profundidad, la representación estética de la bohemia y, de manera especial, la figura de Daniel Santos en la escritura. En el presente ensayo Fernández Quiñones estudia la perspectiva desde la biografía estética en Héctor Mujica, desde la perspectiva del cuento en Salvador Garmendia, y desde la perspectiva de la novela en Joseau Ramos y Luís Rafael Sánchez.



LAS CRIATURAS DEL TIEMPO: LOS ÚLTIMOS CUENTOS DE MIEDO DE CARLOS FUENTES

MATÍAS BARCHINO PÉREZ

UNIVERSIDAD DE CASTILLA– LA MANCHA

RESUMEN

En la obra de Carlos Fuentes el tiempo se concibe de una forma distinta, semejante a los estratos arqueológicos existentes en las ciudades de México, y se vincula con la mitología y los rituales antiguos de esta cultura. El autor descubre la coexistencia de seres y de concepciones del tiempo y de la realidad diferente, en cuyo contacto se produce la situación terrorífica y la amenaza.

Al analizar los cuentos de terror en su último libro, *Inquieta compañía*, notamos que, además de enlazar con sus primeros cuentos fantásticos de una forma coherente, sirven para reiterar el tema que él ha tratado con mayor profusión en toda su trayectoria, y que unifica toda su obra, la densidad histórica del tiempo. Así, con diversos planteamientos argumentales, se sirve de estos cuentos para volver a plantear su temas preferidos al utilizar elementos prototípicos de la tradición del relato de terror, como criaturas siniestras o extrañas, fantasmas, vampiros, ángeles, angustias mentales, viejas mansiones o comidas nauseabundas, mientras intenta mantenerse en el estricto límite del género del cuento fantástico y de miedo para plasmar de nuevo, en este género definido, sus obsesiones personales y culturales.

PALABRAS CLAVE: Carlos Fuentes, *Inquieta compañía*, cuentos de miedo, tiempo

THE CREATURES OF TIME: CARLOS FUENTES' LATEST HORROR STORIES

ABSTRACT

In the work of Carlos Fuentes, time is conceived in a different way. This is related to the archaeological strata existing in the cities of Mexico and is linked to the mythology and ancient rituals of this culture. The author discovers the coexistence of beings and different conceptions of time and reality, in whose contact the terrifying situation and the threat are produced.

When analyzing the horror stories in his latest book, *Inquieta compañía*, we notice the coherent link between his first fantastic stories and them. This work also reiterates the historical density of time as the most presented theme throughout his career and the one who allows to unify his work. Thus, with different plot approaches, the author writes these stories to return to his favorite themes by using prototypical elements of the horror story tradition, such as sinister or strange creatures, ghosts, vampires, angels, mental anguish, old mansions or nauseating meals. At the same time, he tries to stay within the strict limits of the fantastic and horror story to capture once again, in this defined genre, his personal and cultural obsessions.

Inquieta compañía, el último libro de cuentos de Carlos Fuentes, aborda la modalidad literaria del miedo, pero lo hace para mejor devastarla. La ironía predomina en un texto que pretende continuar con las inquietudes constantes de Fuentes: la vejez, el final de la vida, la densidad histórica del tiempo. Los protagonistas de las historias de miedo tradicionales (fantasmas, vampiros...) pueblan sus historias, así como los espacios góticos (mansiones deshabitadas) en un intento de recuperar el miedo como puro divertimento.

Podemos considerar que el último libro de Carlos Fuentes *Inquieta compañía* supone una vuelta a los temas sobrenaturales y fantásticos que había tratado desde sus primeros cuentos y que más o menos espaciadamente habían sido mantenidos en su obra. Se suele trazar en de la obra narrativa de Carlos Fuentes una doble división entre aquellos relatos pertenecientes a la literatura fantástica y otros más realistas vinculados generalmente a la identidad mexicana; por otro lado, se divide entre la narrativa de tipo experimental y la que se ajusta a una narración más lineal y convencional. Aunque es una visión simplificadora, la relación entre los tipos de relato y su tratamiento estilístico no es directa y entre todos se trazan sutiles líneas que permiten hablar de una visión unitaria. Seguramente, el denominador común de toda la obra de Fuentes es la importancia que ha concedido siempre al problema del tiempo y su tratamiento narrativo. El tiempo en la novela y el cuento presenta múltiples posibilidades, desde la técnica narrativa al manejar tiempos objetivos y subjetivos, hasta los juegos temporales de los relatos fantásticos, sin olvidar el uso del tiempo histórico y del tiempo mitológico en sus obras. Prueba de la importancia que el propio Fuentes concede a este asunto es que, al ordenar toda su obra en varios ciclos, eligió como título general el algo reiterativo de “La edad del tiempo”; y casi

todas las subdivisiones de su obra incluyen una referencia temporal: El mal del tiempo”, “Tiempo de fundaciones”, “El tiempo romántico”, “El tiempo revolucionario”, “El tiempo político”, “Crónicas de nuestro tiempo”, etc. Incluso los ensayos se agrupan como “Ensayos en el tiempo”. Dentro de esta totalidad la obra vinculada al género fantástico se agrupa bajo el título de “El mal del tiempo”, un término ambivalente que implica a la vez la referencia a la temática sobrenatural y maligna de esos cuentos y a la maldad de paso del tiempo, considerado poco menos que una enfermedad insoslayable. Esta clasificación, que ha ido cambiando y ha tenido ya varias versiones, supone una gran conciencia crítica por parte del autor sobre su obra que no sólo afecta a la publicada, ya que incluye también los proyectos y obra inédita, y el énfasis que el tiempo tiene en toda ella.

Carlos Fuentes además se ha referido en multitud de ocasiones en artículos, intervenciones y entrevistas al problema del tiempo y sus variadas manifestaciones en la realidad y en la ficción. Lo ha hecho, por ejemplo, en su libro *En esto creo* (2002), que es una verdadera declaración programática y de fe hecha a modo de diccionario, donde resume sus posiciones sobre el tiempo. Para Carlos Fuentes, el tiempo siempre ha sido una cuestión redundante, “puesto que el problema del tiempo es el tiempo mismo”. Además de ser un problema literario, tiene profundas implicaciones culturales. Se constata que hay más de una forma de entender tiempo en el mundo, “existen otros tiempos, en plural, al lado, por encima o por debajo del tiempo lineal de los calendarios de Occidente”. Por eso considera necesario contemplar las diferentes concepciones del tiempo que coexisten y han coexistido en la humanidad, de las que tiene muestras tan cercanas como las visiones del tiempo que perviven entre los pueblos indígenas mexicanos. Fuentes considera obligatorio hacer una crítica de la historia y de la hegemonía cultural hecha desde el patrón occidental, lo que podría llamarse una “crítica del tiempo”. La necesidad de recuperar activamente el pasado atendiendo a percepciones distintas del tiempo supone –en palabras de Fuentes– “una reelaboración de los conceptos de temporalidad y del papel del lenguaje y de la imaginación en una redistribución del reparto de las civilizaciones de acuerdo con tradiciones más profundas y menos efímeras que las nuestras”¹.

Corresponde, por tanto, al lenguaje y a la imaginación literaria lidiar con el asunto y buscar los caminos del tiempo. La experiencia vanguardista, la poesía y la novela moderna han intentado con variado éxito rebelarse contra la sucesión temporal y hacerse eco de la simultaneidad, a pesar de la necesidad de usar un lenguaje que siempre es sucesivo. Para Carlos Fuentes, “la literatura es el gran laboratorio del tiempo”, que por más que intentemos racionalizarlo se nos presenta siempre como un misterio. La literatura y la imaginación es el único medio para formular e intentar resolver los misterios del tiempo.

Finalmente, Carlos Fuentes se pregunta por las criaturas del tiempo, a los que llama los inmortales y dice de ellos:

Hay seres que no nos hablan, pero nos miran. No nos ven, pero nos recuerdan. No nos recuerdan, pero nos imaginan. ¿Quiénes son los inmortales? Los que vivieron mucho tiempo, los que reaparecen de tiempo en tiempo, los que tuvieron más vida que su propia muerte, pero menos tiempo que su propia vida².

La idea de la literatura como laboratorio del tiempo es sugerente y la pregunta final, que tiene indudables ecos metafísicos, si no borghianos, puede servir como catálogo las criaturas del tiempo que pueblan sus ficciones. Si todos somos habitantes del tiempo, estas criaturas inmortales que se resisten a los límites trazados y a la misma idea de la muerte, son seres especiales que forman parte fundamental de su propio laboratorio del tiempo, esto es, de su literatura: aparecidos, obsesos, fantasmas, ángeles, demonios, vampiros, muertos vivientes.

En las novelas y cuentos de Fuentes se representan distintas concepciones del tiempo distintas al tiempo lineal y a la cronología occidental, utilizando todos los mecanismos de que el lenguaje dispone para ello, especialmente las formas verbales y sus valores. Tanto en la sistemática ordenación psicológica del tiempo de *La muerte de Artemio Cruz* como en la radical experimentación de textos como *Cumpleaños* o *Terra nostra*, Fuentes pone en liza mecanismos lingüísticos y retóricos que pretenden reconstruir un tiempo no lineal. De hecho, el tratamiento del tiempo ha sido uno de los grandes problemas de la narrativa hispanoamericana del siglo XX, que ha encontrado múltiples formas y soluciones para narrarlo, casi siempre en conflicto con la cronología habitual.

En los textos de Borges, de Cortázar, de Rulfo o de Carpentier, es habitual encontrar tiempos lineales con pliegues y contracciones, tiempos paralelos, tiempos cíclicos y regresivos, y otros juegos temporales³. En el cubano, como en el caso de los mexicanos, a la mera especulación metafísica o a la aplicación literaria, esta disposición del lenguaje para desentrañar los misterios del tiempo tiene un componente cultural añadido que se vincula con concepciones temporales de tipo mitológico diferentes a la cronología dominante en la visión occidental asociadas a las poblaciones indígenas americanas y africanas. Además, al indagar sobre el tiempo Carlos Fuentes también va a realizar una reflexión de tipo moral sobre la historia y el pasado mexicano, especialmente cuando se remonta a la antigüedad prehispánica. Es cierto que en algunos cuentos de Borges o Cortázar se usan temas o personajes indígenas, pero sospechamos que en “La escritura del dios” o en “La noche boca arriba” sus autores están más interesados en un juego de paradojas con el tiempo que en una concepción cultural del mismo. No nos cabe duda de que el uso gentilicio de “moteca” es una ingeniosa broma de Cortázar al contraponer dos planos temporales y enfrentarlo a un motorista contemporáneo. Por el contrario, para Carlos Fuentes el tiempo posee una densidad diferente que se asemeja a los estratos arqueológicos existentes en las ciudades mexicanas y se vincula con la mitología y los rituales antiguos mexicanos.

Como recuerda Octavio Paz, el título de su primer libro, *Los días enmascarados* (1954), remite ya a esa mitología indígena, concretamente a los cinco días finales del año azteca, los *nemontani*, días en los que se suspendían las actividades. Además, prefigura la dirección de su obra posterior, condensada en la reunión en este “libro extraño” de temas como “el vaso de sangre del sacrificio prehispánico, el sabor de la pólvora de la madrugada del fusilamiento, el agujero negro del sexo, las arañas peludas del miedo, las risotadas del sótano y la letrina⁴”. Nos encontramos con la pervivencia en el tiempo de seres pertenecientes a otras épocas que han estado agazapados u olvidados hasta que logran salir a la luz para alterar la vida de los mortales, a quienes someten y les llevan a la destrucción. Sería el tema de uno de los cuentos más conocidos de esta colección inicial, el titulado “ChacMool”, en el que Filiberto tiene la desgracia de encontrarse con un ídolo maya que va perturbando su vida hasta hacerse dueño de ella. Carlos Fuentes descubre la difícil

coexistencia de seres y de concepciones del tiempo y de la realidad diferente, en cuyo contacto se produce la situación terrorífica y la amenaza.

Como hemos visto, hay en las obras de Fuentes criaturas que tienen esta naturaleza sobrenatural, que actúan como guardianes o vigilantes del tiempo, y transitan por el tiempo perpetuando conflictos casi siempre ligados a crímenes o rituales de sangre. Es la situación inicial de buena parte de los cuentos de miedo y de fantasmas. Aunque no todos los relatos de fantasmas están relacionados con el mundo indígena o prehispánico abunda en las novelas de Carlos Fuentes el tratamiento mítico del tiempo a través de personajes como Ixca Cienfuegos y su madre Teódula Moctezuma, de *La región más transparente*, quienes buscan restaurar los rituales antiguos, o en *Cambio de piel*, cuyo argumento y desenlace están vinculados a la pirámide de Cholula y a sus sacrificios prehispánicos⁵.

En sus relatos de tipo fantástico, encontramos de forma más clara esos seres que el propio Fuentes ha llamado inmortales, tanto los que están condenados a transitar el tiempo como los que lo logran con rituales mágicos, como se ocurre también en *Aura* y en *Cumpleaños*, dos de los textos más estudiados en este tipo de narrativa fantástica del autor⁶. Como ha dicho alguna vez el propio Fuentes sobre *Cumpleaños*, “el tiempo es el verdadero espacio narrativo de esta novela” sólo a través de la literatura se pueden desentrañar los arcanos del tiempo. En este sentido, en todos los libros incluidos “El mal del tiempo” observamos una continuidad asombrosa desde la primera colección de relatos a la última publicaba en 2004. Es una vuelta premeditada a la narrativa fantástica por parte de Fuentes, quien nunca ha olvidado el género del todo. La existencia de seres y fenómenos sobrenaturales o inexplicados se observa en *Una familia lejana* (1980), en los relatos de *Constancia y otras novelas para vírgenes* (1989), en la más reciente *Instinto de Inez* (2001) hasta la mencionada última recopilación de relatos, anticipada con el significativo título de *La huerte inquieta*, posteriormente transformado en *Inquieta compañía*.

Este libro reúne seis cuentos en los que los sucesos extraordinarios, los seres sobrenaturales y las criaturas que pueblan el tiempo son protagonistas absolutos. En algunos de ellos se palpa directamente el miedo que provoca el contacto con estos seres y la inquietud ante el peligro que conlleva su presencia entre los mortales, Casi en todos ellos se trata

de espacios y tiempos actuales que son ocupados por seres provenientes de otros mundos y tiempos de los que traen un siniestro mensaje. Los cuentos reiteran algunos temas y aspectos ya tratados por Fuentes en obras anteriores. El primero de ellos, por ejemplo, titulado “El amante del teatro”, es narrado por un mexicano arraigado en Londres donde tiene una ida cosmopolita, completamente ajena al mundo americano. Aunque irónicamente, en alguna ocasión, el personaje se vale de su condición mexicana y del tópico de la fogosidad amorosa latina para conseguir sus propósitos, Lorenzo O’Shea se autocalifica de “mexicano renegado” y vive o quiere vivir completamente vinculado al mundo teatral londinense como espectador fanático. Igual que el director de orquesta de *Instinto de Inezse* obsesionaba con *La Danmation de Faust* de Berlioz por la interpretación de la soprano Inez Prada, aquí el protagonista se obsesiona con la actriz que hace de Ofelia en un montaje londinense de *Hamlet* hasta que la tragedia se desencadena en una de las representaciones, dejando apenas como único recuerdo de la aventura una flor inmachita de Ofelia.

Lorenzo O’Shea sería representante de ese tipo de personajes cosmopolitas y poco arraigados en la cultura mexicana, que tienen un indudable componente autobiográfico y son frecuentes en ciertos textos de Fuentes. Si el autor se sirve de estas ficciones para explorar extraordinarios territorios del tiempo también lo hace para recordar algunas de sus obsesiones e intereses personales presentes en toda su obra narrativa y ensayística, especialmente la vinculada a la identidad mexicana y a la permanencia de componentes históricos a través de su historia, desde el México azteca y la colonia, hasta la actualidad, sin olvidar la época revolucionaria. La ciudad de México permanece casi siempre como un elemento que, a pesar del cambio implacable de su fisonomía y el acoso de la especulación y de la su descomunal población, permanece arraigada a su propia historia en sus viejos palacios coloniales o en las casonas porfiristas. La atención al espacio es fundamental en estos textos, como lo era en *Aura* o *La muñeca reina*.

En los cuentos de Carlos Fuentes se mantiene como escenario preferido la vieja mansión llena de secretos, sótanos y escondites de la historia, como en la vieja literatura de terror anglosajona. Cumpliendo un prototipo algo desgastado del relato de miedo, estas casas antiguas, algunas supervivientes como islas en el tráfico inhumano de la gran

megalópolis, otras aisladas en medio del campo mexicano, son escenario privilegiado de estos relatos de fantasmas. Una casa vieja casa decimonónica llena de secretos, que confronta con la Basílica de Guadalupe en el barrio de Tepeyac en la ciudad de México, es el lugar que va a despertar los fantasmas de la historia de México en “La gata de mi madre”, el segundo de los cuentos reunidos en el libro. La narradora Leticia Lizardi va a caer bajo la influencia de personajes que se han mantenido activos más allá de la muerte desde los antiguos actos de fe de la Inquisición colonial contra elementos judeizantes, moriscos y ritos indígenas, y nos hace llegar su testimonio escrito lleno de horror.

Otra vieja casa burguesa de la ciudad, esta vez en la Ribera de San Cosme, ahora rodeada del caos ciudadano del Distrito Federal es el centro de “La buena compañía”, el segundo de los cuentos del libro. Los narradores de estos cuentos siempre se demoran para marcar perfectamente el contraste entre las viejas casas y la nueva ciudad.

Alejandro de la Guardia, el protagonista tiene origen mexicano pero ha sido criado en París, cuando llega a la ciudad de México a ver a sus viejas tías cree que es la primera vez ha estado allí, pero algunas cosas le hacen dudar. México D.F. al principio le resulta desagradable pero luego queda fascinado ante una ciudad sin rumbo, entregada a su propia velocidad, perdidos los frenos, dispuesta a hacerle la competencia al infinito mismo, llenando todos los espacios vacíos con lo que fuese, bardas, chozas, rascacielos, techos de lámina, paredes de cartón, basureros pródigos, callejuelas escuálidas, anuncio tras anuncio tras anuncio... (p. 87)⁷. Esta dimensión evidente de carácter espacial y horizontal, contrasta con otra más profunda de tipo vertical, que también se puede sociales, espaciales e históricas profundas. En el cuento citado el protagonista se hace consciente de esta realidad variada y dispersa:

Las puntuaciones de la belleza –una iglesia barroca aquí, un palacio de tezontle allá, algún jardín entrevisto– daban cuenta de la profundidad opuesta a la extensión, de la Ciudad de México. Ésta era también –Alejandro de la Guardia lo sabía gracias a su hermosa, inolvidable madre– una urbe de capas superpuestas, ciudad azteca, virreinal, neoclásica, moderna... (p. 87).

La casa donde transcurrirá el relato es de una antigüedad indefinida, elegantemente descuidada, de piedra gris, con dos ventanas enre-

jadas desde donde los rostros de dos viejas señoras le observan a su llegada y donde se adentrará poco a poco en una acción alucinatoria. Como “una de las últimas mansiones llamadas porfirianas”, que quedan en pie en la Colonia Roma de la Ciudad de México, es descrita la residencia del licenciado Zurinaga, personaje del cuento titulado “Vlad”. El narrador comenta: “A nadie se le ha ocurrido arrasar con ella, como han arrasado con el barrio entero para construir oficinas, comercios o condominios”. Un comentario parecido parece en *Aura*, cuando Felipe Montero entra por primera vez en la casa de Donceles, 815, en el Centro Histórico, donde cree que ya no vive nadie y se va a desarrollar el relato. Con cierto detalle, Carlos Fuentes se deleita en transitar por los viejos barrios mexicanos, sujetos a los inexorables avatares del tiempo donde, pesar de todo, perviven restos de la historia que llaman la atención de los contemporáneos y excitan la imaginación. Justamente, el sinuoso protagonista de “Vlad”, el conde Vladimir Radu, un auténtico conde transilvano, va a adquirir una vieja mansión en Lomas Altas para trasladar su residencia a México, que a los ojos del protagonista se acabará convirtiendo en un auténtico castillo de los Cárpatos. Precisamente el protagonista de esta historia de vampiros, decide perderse en la inmensidad de ciudad de México y confundirse “entre las multitudes nocturnas” que, con su particular visión de vampiro, ve como un inmenso banco de sangre fresca. “¡Veinte millones de sabrosas morongas!”, llega a exclamar el conde, como en otros cuentos se exclama: “¡Veinte millones de hijos de la chingada!” para hablar de los habitantes de México.

Podría decirse que las mansiones embrujadas son tópicos de la peor literatura terror. El uso por Carlos Fuentes de estos ambientes y escenarios es tan evidente y desmesurado en este libro que más bien parece tener con un propósito irónico, pues ha sido casi desechado en la mayoría de la nueva literatura fantástica. Sin embargo, creemos que está interesado en explorar en lo posible la densidad temporal que tienen estas casas y mansiones, más que en crear un ambiente propicio a una historia de terror, como es tópico en la peor narrativa de miedo.

En una mansión aislada en el desierto de Chihuahua vive desde hace años el misterioso ingeniero alemán Emil Baur junto con su esposa, protagonistas del relato “La bella durmiente”. La casa está descrita minuciosamente:

Doblemente desértica, por el llano rojizo que la rodeaba y por su propia construcción de ladrillo apagado, dos altos pisos coronados de torrecillas decorativas, ventanas cerradas con postigos fijos y maderas quebradizas, una planta baja vedada por pesados cortinajes en cada ventana, un sótano, a su vez velado, asomándose con ojillos de rata medrosa. Todas las ventanas del caserón eran ojos viciosos insertados en una cabeza inquieta (p. 165).

En esa casa estamos ante el escenario adecuado para transitar por los laberintos de la historia y de la muerte, vinculadas con episodios de la dominación nazi de Europa y con el holocausto judío. Sin embargo, esta mansión no procede completamente de la imaginación del autor, es una casa real que fue vista por Fuentes en un viaje por la zona, según confiesa. Allí pudo ver realmente, presidiendo el amplio salón tres retratos del káiser Guillermo II, de Pacho Villa y de Hitler. El personaje de Emil Baur responde al posible propietario de una casa semejante, uno de los muchos alemanes que explotaron las minas de Chihuahua y apoyaron el régimen nazi durante la guerra. La vieja historia de Europa y la del México revolucionario se unen en esta casa que, sin duda, es un ámbito adecuado para despertar todo tipo de fantasmas ocultos y pasiones de la vida y de la muerte.

Como se ha dicho, la delimitación minuciosa del escenario en el que van a transcurrir las historias es fundamental en estos relatos de Carlos Fuentes. Esta vieja técnica descriptiva de ambientes, casi siempre soñadores, artísticos, a veces, misteriosos y crueles era casi obligatoria en los cuentos modernistas, que están en el origen de toda la narrativa fantástica en Hispanoamérica. Como en ellos también Fuentes se deleita en su gusto y conocimiento de la arquitectura y la decoración, por los objetos de anticuario y obras de arte.

Como se ha dicho, además de hacer una exhibición de conocimientos, en el caso de Fuentes, también hay interés por explorar las capas de la historia y por hacer despertar a sus habitantes secretos en estos escenarios. Muchos podrían ser lugares reales de los que todavía se conservan a lo largo de todo el país. Carlos Fuentes de deja llevar por este tratamiento descriptivo a riesgo de ofrecer un panorama demasiado «turístico» de México. Ocurre con la antigua casa familiar de los Durán–Mendizabal, situada en el campo al lado de la población de Huejotzingo, en un hermoso paraje a los pies del volcán Iztaccíhuatl, que el narrador se adelanta a traducir por «la mujer dormida», antici-

pando simbólicamente el destino de la protagonista del cuento. La casa en la que transcurre la acción de “Calixta Brand”, narrado por su cruel y arrepentido esposo, podría perfectamente convertirse en uno de esos hoteles con encanto en que las cadenas norteamericanas han convertido las viejas mansiones. Esta casa, descrita como “un enclave hispano-árabigo-mexicano”, está llena de historia y, como tal, está destinada a convertirse en escenario de acontecimientos extraordinarios. Procede de los primeros momentos de la conquista y está construida con elementos moriscos y árabes, y dominada por un hermoso jardín con fuentes y ceibas gigantes, muros de buganbilia y jacaranda. El narrador se deleita también en la descripción morosa de los elementos arquitectónicos únicos y decorativos:

Mi casa de campo ostenta ese noble pasado. La fachada es de piedra, con un alfiz árabe señoreando el marco de la puerta, un patio con pozo de agua y cruz de piedra al centro, puertas derramadas en anchos muros de alféizar y marcos de madera en las ventanas. Adentro, una red de alfanjías cruzadas con vigas para formar el armazón de los techos de la amplia estancia. Cocina de azulejos de Talavera. Corredor de recámaras ligeramente húmedas en el segundo piso, manchadas aquí y allá por un insinuante sudor tropical. Tal es la mansión de los Durán-Mendizábal (p. 124).

En estos escenarios prototípicos que despiertan la imaginación por lo extraño y lo maravilloso van a transcurrir unas acciones que prototípicas en el género fantástico tradicional, casi siempre consistentes en tránsitos a través del tiempo histórico. Al contrario de lo habitual, Carlos Fuentes renuncia prácticamente a la experimentación narrativa, como había hecho antes en sus relatos fantásticos de la primera época, y se mantiene en los usos del relato fantástico, en los que Poe está más presente que Borges. Fuentes nos sorprende con lo que puede definirse mediamente como cuentos de fantasmas y aparecidos, de ángeles, incluso de vampiros, en el sentido más exacto del término, al estilo decimonónico. No creemos, sin embargo, que se pueda hablar de ingenuidad narrativa al someterse tan fielmente a estos límites genéricos, precisamente en un autor que ha conseguido algunas cumbres de la nueva narrativa fantástica hispanoamericana. Más bien parece que Fuentes se adentra con sumo gusto en unos relatos que cumplen paso por paso con los elementos caracterizadores del viejo relato de terror como una solución literaria paradójica y en cierta medida irónica. Al fin y al cabo, no se cede escribir una y otra vez *Cumpleaños*.

Como Adolfo Bioy Casares observó en su prólogo a la famosa *Antología de la literatura fantástica*, que reunió con Borges y Silvina Ocampo, la mera descripción de un ambiente o una atmósfera era característica de una primera fase de narrativa fantástica: “Los primeros argumentos eran simples –por ejemplo: consignaban el mero hecho de la aparición de un fantasma– y los autores procuraban crear un ambiente propicio al miedo.”⁸ Bioy señala que la actividad de dichos autores muchas veces ha consistido simplemente en la creación de estas atmósferas sofocantes y espacios de miedo, en la formulación de *leitmotiv* y frases recurrentes, en poner en boca de los personajes exclamaciones del tipo ¡Horror!

¡Espanto!, o en describir misteriosamente caserones abandonados o casos de histeria y locura, recordando a Poe y a Maupassant. Cuando estos recursos comenzaron a ser demasiado habituales, se descubrió la conveniencia de insertar en un mundo cotidiano un hecho prodigioso, iniciándose lo que Bioy llama la “tendencia realista en la literatura fantástica”. Pero, con gran sagacidad, el argentino termina concluyendo que “con el tiempo las escenas de calma, de felicidad, los proyectos para después de las crisis en las vidas de los personajes, son claros anuncios de las peores calamidades; y así, el contraste que se había creído conseguir, la sorpresa, desaparecen”.⁹ En cierto sentido, Bioy confirma algo bien sabido, que ya señaló Horacio Quiroga, que no hay fórmula alguna que asegure que un cuento fantástico va a ser mejor o peor por usarla o dejar de hacerlo. Carlos Fuentes utiliza a conciencia elementos casi proscritos en la nueva narrativa de ficción, con lo que logra paradójicamente una suerte de ironía literaria. Aprovecha la sensación de *déjà-vu* que deja en el lector la aparición de elementos ya conocidos, para preocuparse de nuevo por algunas de sus obsesiones personales e intelectuales. Podría decirse que el descaro de su presentación de ambientes y personajes prototípicos contribuye a alinear estos cuentos en un género previo, pero que hay más ironía que otra cosa en todo eso. Esto es muy evidente en el último de los cuentos “Vlad”, aparentemente una más de las múltiples versiones que el tema del vampiro ha tenido en la literatura tras la versión de Bram Stoker.

En este y en otros cuentos de *Inquieta compañía* encontramos, por ejemplo, la mención directa en boca de los personajes y de los narradores de las sensaciones de miedo y de inquietud ante los hechos, lo que podría parecer contraproducente si no ingenuo. Sin mucha sutileza, se

hacen alusiones a la muerte, a los fantasmas, que nos anticipan claramente el desarrollo de la acción. En “La gata de mi madre” aparecen unos ratoncitos que hacen a la narradora escribir: “La presencia del ratón no era, no podía ser gratuita, de a oquis. Quería decirme algo. Quería introducirme a un misterio. Quería guiarme a un mundo secreto, subterráneo, aquí mismo, en mi casa” (p. 56).

En “La buena compañía” las ancianas presagian de forma evidente una duda sobre su situación y la de su incauto sobrino: “—Muéstrate en la calle. Que crean que alguien... que nosotras... seguimos vivas...” (p. 94). Varias veces se producen estos lapsus que adelantan los hechos posteriores. El protagonista afrancesado del cuento muestra directamente su inquietud con no poco candor: “Le bastó un día en la casa de la Ribera de San Cosme para que la imaginación diera el paso de más que nos obliga a preguntarnos ¿dónde estoy?, ¿qué hay en esta casa?, ¿normalidad, secreto, miedo, misterio, alucinaciones mías, razones que escapan a las mías?” (p. 97). En otras ocasiones, se hace explícito el miedo del protagonista: “La razón lo abandonó por completo. Es más, sin razón, sintió miedo” (p. 101).

El doctor Caballero, que desencadena la acción de “La bella durmiente” también hace evidente su miedo al entrar en contacto con la misteriosa dama que habita la casa: “Cerré los míos, invadido por la extraña sensación de que no estaba ya cumpliendo funciones de galeno, sino de brujo. Confieso el miedo que me dio ver a la mujer”, (p. 172). Lo mismo sucede cuando van apareciendo las primeras dudas sobre su identidad: “Sacudí la cabeza para espantar al espanto que me obligaba a referirme a mí mismo en tercera persona, (p. 184). De la misma forma expresa su terror Yves Navarro el narrador–protagonista de “Vlad” y se hace eco de las situaciones extraordinarios de la acción con una fórmula tan directa como esta: “Algo fantástico sucedía” (p. 269).

Otro de los aspectos en los que se evidencia el deseo de producir directamente una sensación de repugnancia y de terror es la comida. Sabemos que la cocina siempre ha interesado a Carlos Fuentes como fenómeno cultural y placer, y que los personajes de sus obras comen y beben conscientes de participar de la rica herencia cultural que es la gastronomía. La cocina mexicana, elaborada con cuidado y degustada con placer se opone en el pensamiento de Fuentes a la tosquedad de la comida norteamericana. Uno de los fragmentos de *La frontera de cristal*

(1995), libro dedicado a explorar las complejas relaciones de México con su vecino del norte, trata directamente este asunto a través del personaje de Dionisio “Baco” Rangel, experto gastrónomo mexicano que da conferencias en los EE.UU. y señalando las fundamentales diferencias que existen entre ambas cocinas y ambas culturas. También en estos cuentos de miedo los detalles sobre gastronomía comparada abundan. La protagonista del cuento “Calixta Brand” es una gringa estudiante de la escuela de verano de Cholula, despectivamente descrita por su machista marido como “la campesina de Minnesota” y ha de iniciarse en las delicias de la cultura y la cocina local, con detalles turísticos incluidos: “A mí me deleitaba descubrirle a Calixta los placeres de la cocina poblana y los altares, portadas y patios de la primera ciudad permanente de España en México.” (p. 122). En el último de los cuentos del libro encontramos una exaltación directa de los desayunos mexicanos que la criada Candelaria sirve a los protagonistas:

No hay en el mundo desayunos superiores a los de México y Candelaria no hace sino confirmar, cada mañana, esta verdad con una mesa colmada de mangos, zapotes, papayas y mameyes, preparando el paladar para la succulenta fiesta de chilaquiles en salsa verde, huevos rancheros, tamales costeños envueltos en hojas de plátano y café hirviendo, acompañado de la variedad de panecillos dulces primorosamente bautizados conchas, alamares, polvorones y campechanas... Un desayuno, como debe ser, de una hora de duración. Es decir, un lujo en el mundo actual. Es para mí, el cimiento del día.” (p. 212).

La comida está presente en esta dimensión cultural y placentera en los cuentos de *Inquieta compañía* pero aparece también, en contraste, con las connotaciones propias de la narrativa fantástica y de terror. En uno de los paraísos del placer culinario como es México, tal vez el mal aspecto de la comida es el síntoma más apreciable de que estamos ante una situación extraordinaria. El joven Alejandro de la Guardia recibe sistemáticamente su comida de sus tías y de una vieja criada india, pero los alimentos van adquiriendo un aspecto cada vez menos atractivo, anticipando los hechos que se avecinan: “Sentado a la mesa, sólo vio los restos de la comida del mediodía.

La sopa estaba fría. Las carnes también, pero tenían el aspecto desagradable de ser sobras, comidas a medias, pedazos de grasa arrancados con garras al lomo de algún animal y desechados con asco” (p. 102).

El mismo Yves Navarro, el que disfrutaba de esos fantásticos desayunos mexicanos, tiene que enfrentarse con el propio conde Vladante una mesa no demasiado apetitosa, en la que, por supuesto, está ausente el ajo:

El conde y yo nos sentamos a las cabeceras de una mesa de metal opaco, sin reflejos, una extraña mesa de plomo, diríase, poco propicia para abrir el apetito, sobre todo si el menú –como en este caso– consistía únicamente de vísceras, hígados, riñones, criadillas, tripas, desganados pellejos... todo ahogado en salsas de cebolla y hierbas que reconocí gracias a las viejas recetas francesas que disfrutaba mi madre: perejil, estragón, clavo, pero otras que mi paladar no reconocía y condimentos que faltaban, sobre todo ajo. (p. 234).

En contra, encontramos la extraña y benéfica presencia del joven Miguel Asmá en el cuento “Calixta Brand”, que da a la cocinera indígena de la casa recomendaciones que le llevan a utilizar nuevas hierbas en sus guisos y a cocinar platillos árabes que irritan al dueño de la casa. El joven, que desde que apareció en la cocina había logrado que todo supiera a miel, había enseñado a la vieja Cucaque siete ángeles sobrevuelan todas las cazuelas bien condimentadas.

Extrañas criaturas del tiempo, muertos que no saben que lo están, fantasmas en viejos caserones, comida fétida, personajes siniestros configuran un libro en el que, a pesar de todo, creemos que el interés principal de Carlos Fuentes no está tanto en la práctica de un género sino en la reiteración de elementos fundamentales que siempre han sido de la preocupación existencial e intelectual en sus novelas y ensayos. Carlos Fuentes utiliza estos cuentos para seguir planteando desde nuevas perspectivas sus personales preocupaciones en tomo a la identidad mexicana y al tiempo. Los cuentos están salpicados de reflexiones diversas sobre identidad mexicana, como el que hace el narrador de “Calixta Brand”, quien hace una pequeña digresión sobre el purísimo idioma español del siglo XVI de los pueblos mexicanos:

Y es que en México, a pesar de todas las apariencias de modernidad, nada muere por completo. Es como si el pasado sólo entrase en receso, guardado en el sótano de cachivaches inservibles. Y un buen día, zas, la palabra, el acto, la memoria más inesperada, se hacen presentes, cuadrándose ante nosotros, como un cómico fantasmal, el espectro de Cantinflas tricolor que todos los mexicanos llevamos dentro, diciéndonos: –A sus órdenes, jefe, (p. 136).

La mención de este espectro del cómico Cantinflas –un poco a modo de la calavera de Yorik– nos persuade de que se trata de un proceso nada dramático a pesar de todo, y muchas veces adquiere un carácter más bien cómico, afín a la forma festiva en que en México se vive la muerte. Hay frecuentes aspectos burlescos y jocosos en algunos de los cuentos, especialmente por parte de la narradora femenina de “La gata de mi madre” –ya el título da lugar a equívocos–, en las inquietantes tías de “La buena compañía” o en el vampiro de opereta que finalmente es el conde Vlad. En serio y en broma, hay muchos otros elementos ligados a la identidad mexicana como las alusiones a los indios, a la conquista, al mestizaje forzoso o al milagro de Guadalupe. También utiliza sus cuentos para dar luz a preocupaciones seguramente autobiográficas del propio Fuentes, como la preocupación sobre la vejez y el final de la vida, que ya ha alimentado también novelas como *Instinto de Inez*, o la tragedia personal de la pérdida del hijo, que sutilmente cambia los hábitos de la familia de Yves Navarro.

En definitiva, los cuentos de miedo del último Carlos Fuentes, además de enlazar con sus primeros cuentos fantásticos de una forma coherente, sirven para reiterar el tema que el autor ha tratado con mayor profusión en toda su trayectoria, que unifica toda su obra, la densidad histórica del tiempo. Con diversos planteamientos argumentales se sirve de estos cuentos para volver a plantear su temas preferidos utilizando ingredientes prototípicos de la tradición del relato de terror, como criaturas siniestras o extrañas, fantasmas, vampiros, ángeles, angustias mentales, viejas mansiones o comidas nauseabundas, intentado mantenerse en el estricto límite del género del cuento fantástico y de miedo para plasmar de nuevo, en este género definido, sus obsesiones personales y culturales.

NOTAS

1. C. Fuentes, *En esto creo*, Barcelona, Seix-Barral, 2003, págs. 270–276.
2. *Ib.* y. 276.
3. Samuel Gordon estudia cuatro tipos fundamentales de modelos de tiempo aunque no creemos que agote el catálogo: tiempo lineal con pliegues y alternancias (aparece, por ejemplo, en “La noche boca arriba” de J. Cortázar, tiempo lineal con contracciones y distendimientos (en “El milagro secreto” de Borges), tiempo cíclico (en «Continuidad de los parques», de Cortázar) y tiempo regresivo (en “Viaje a la semilla”, de A. Carpentier). Cf. *El tiempo en el cuento hispanoamericano. Antología de ficción y crítica*, ed. de S. Gordon, México, UNAM, 1989.
4. “La máscara y la transparencia”, prólogo a C. Fuentes, *Cuerpos y ofrendas*, Madrid, Alianza, 1973.
5. Cf. Francisco Javier Ordiz Vázquez, *El mito en la obra narrativa de Carlos Fuentes*, León, diversidad de León, 1987
6. Cf. Gloria Durán, *La magia y las brujas en la obra de Carlos Fuentes*, México, UNAM, 1976.
7. Las citas se refieren a la primera edición de *Inquieta compañía*, Madrid, Alfaguara, 2004.
8. A. Bioy Casares, prólogo a Antología de la literatura fantástica, comp. J.L. Borges, S. Ocampo Bioy Casares, Barcelona, Edhasa, 1981. La edición original es de 1940 y la definitiva procede de 1960.
9. *Ib.* P. 10.

YO EL SUPREMO DE ROA BASTOS: LA ORALIDAD ESCRITA

JOSEFINA DA COSTA GÓMEZ

INSTITUTO NACIONAL PEDAGÓGICO DE BARQUISIMETO

RESUMEN

Roa Bastos trata de presentar a través de su escritura sus propias teorías de filosofía de lenguaje, inspiradas indudablemente en los textos platónicos, pero intentando la convergencia del habla. Es La lucha entre la cultura oral y la cultura escrita, o más bien, la tensión entre ambas, produce una obra de alcances inusitados como es Yo el Supremo, logrado por Roa Bastos a partir de la dificultad de regresar a lo sencillo, a la cultura oral, retomándola y haciéndola refulgir en un nuevo brillo posible. Nuestro trabajo –lejos de constituirse en un análisis exhaustivo de la novela– pretende determinar las propuestas de filosofía del lenguaje inmersas en la obra, específicamente las presentadas en forma expresa a través de los diálogos de El Supremo con su escribiente Patiño y que contemplan vinculaciones marcadas con los planteamientos de Platón, a nivel de sus diálogos, sobre todo en lo referente a las relaciones saber– memoria– habla– escritura.

Se determinará cómo, partiendo de los diálogos platónicos, el texto se desprende de las rígidas oposiciones escritura– habla postuladas por Platón, para abrirse a la búsqueda de un acercamiento entre el signo y el objeto, lo cual es intentado a partir de la llamada “lección de escritura”, justificada a nivel del relato para identificar a los autores del pasquín manuscrito, alrededor del cual se teje la novela.

Palabras clave: Novela, oralidad, filosofía del lenguaje, habla, escritura, memoria, saber

I. THE SUPREME (YO, EL SUPREMO) BY ROA BASTOS: THE WRITTEN ORALITY

ABSTRACT

Roa Bastos tries to present through his writing his own philosophical theories of language, undoubtedly inspired by Platonic texts, but attempting speech convergence. The struggle between oral and written culture, or rather, the tension between these two, produces a work of unusual scope as “I, the Supreme” (Yo, el Supremo). This was achieved by Roa Bastos from the difficulty of returning to the simple, to oral culture, retaking it and making it shine in a new possible brightness. Our work -far from being an exhaustive analysis of the novel- intends to determine the proposals of philosophy of language immersed in the work, specifically, those presented expressly through the dialogues of “the Supreme” (el Supremo) with his scribe Patiño. These also contemplate marked links with Plato’s approaches, especially with regard to the relations knowledge-memory-speech-writing.

It will be determined how, starting from the Platonic dialogues, the text breaks away from the rigid writing-speech oppositions postulated by Plato, to open itself to the search for a rapprochement between the sign and the object. Which is attempted from the so-called “writing lesson”, justified at the level of the story to identify the authors of the handwritten pasquinade around which the novel is woven.

Keywords: Novel, orality, philosophy of language, speech, writing, memory, knowledge.

En las culturas orales nadie podría atribuirse el paternalismo de una fábula, de una leyenda, de un canto, porque era el pueblo mismo quien, al participar en las modificaciones o permanencia de sus tradiciones, las hacía suyas, al ser los trovadores anónimos los portavoces del colectivo. No era el individuo – como el escritor actual – sino los pueblos, los dueños y señores de su propio quehacer cultural.

El escritor paraguayo Augusto Roa Bastos, en su gran humildad de a–copiador, como él mismo se califica, nos presenta su novela *Yo el Supremo* intentando un rescate, un acercamiento a las voces de un colectivo; pretende mostrar, a partir de una particular forma de escribir, las voces de diferentes sujetos hablantes que dialogan.

Roa Bastos trata de presentar a través de su escritura sus propias teorías de filosofía de lenguaje, inspiradas indudablemente en los textos platónicos, pero intentando la convergencia habla– escritura puesta de manifiesto en la teoría sobre “el arte de la ciencia escriptural” que es impartida en la novela al escribiente Patiño por el doctor Francia, lo que es llevado a la práctica en la configuración misma del texto, al utilizar procedimientos y técnicas que semejan lo oral, formándose un coro de voces – en el que intervienen Patiño, el Supremo, el compilador y otros entes – que luchan por desterrar al escritor al anonimato.

La lucha entre la cultura oral y la cultura escrita, o más bien, la tensión entre ambas, produce una obra de alcances inusitados como es *Yo el Supremo*, logrado por Roa Bastos a partir de la dificultad de regresar a lo sencillo, a la cultura oral, retomándola y haciéndola refulgir en un nuevo brillo posible.

Nuestro trabajo –lejos de constituirse en un análisis exhaustivo de la novela– pretende determinar las propuestas de filosofía del lenguaje inmersas en la obra, específicamente las presentadas en forma expresa a través de los diálogos de El Supremo con su escribiente Patiño y que contemplan vinculaciones marcadas con los planteamientos de Platón, a nivel de sus diálogos, sobre todo en lo referente a las relaciones saber–memoria– habla– escritura.

Se determinará cómo, partiendo de los diálogos platónicos, el texto se desprende de las rígidas oposiciones escritura– habla postuladas por Platón, para abrirse a la búsqueda de un acercamiento entre el signo y el objeto, lo cual es intentado a partir de la llamada “lección de escritura”, justificada a nivel del relato para identificar a los autores del pasquín manuscrito, alrededor del cual se teje la novela. Tan anónimo será el pasquín, como anónimos los “verdaderos” escribientes de la obra que no son más que la configuración de un colectivo ficcional que reposa sobre los anales de aquellas edades de oro donde se desconocía la escritura y los pueblos eran activos creadores– recreadores de su propia cultura en lengua viva.

Desde el comienzo de la obra se presenta un enfrentamiento de poderes– palabras, una oposición entre el pasquín –que representa la escritura– y la escritura– habla configurada en la novela. Ese pasquín, que constituye una burla de los supuestos enemigos del Supremo, da lugar a la indignación del Dictador, quien manifiesta la importancia que le atribuye a las palabras, a lo dicho, al verbo.

Es contra los hacedores del pasquín, contra los escritores y escribientes traidores y por ende contra la escritura como “ciencia esencialmente mala”, según Platón, contra lo que arremete El Supremo:

Se jactan de haber sido el verbo de la Independencia (...)

Se creen dueños de sus palabras en los calabozos. No saben más que chillar. No han enmudecido todavía. Siempre encuentran nuevas formas de secretar su maldito veneno. (Yo el supremo, Roa Bastos, 1985:6)

La importancia dada al verbo se encuentra en el sustrato de las diferentes mitologías, en los diferentes mitos de origen, cuando sólo existen los dioses en la soledad del caos inicial, sólo existen los dioses y el verbo a través del cual configurarán el universo.

El Supremo sabe que quien detenta la palabra, detenta el poder. El dueño de la palabra, como los dioses, podrá crear mundos, dar forma a las cosas.

El Dictador, entonces, siente tambalear su poder y despótica contra los subversivos, contra su saber, a partir de teorizaciones en torno a la memoria en sus diálogos con su escribiente Patiño:

¿Puede decirse acaso que estos didelfos saben qué cosa es la memoria? Ni tú ni ellos lo saben. Los que lo saben no tienen memoria. Los memoriosos son casi siempre antidotados imbéciles (.). No pueden compararse con el gato escaldado. Memoria del loro, de la vaca, del burro. No la memoria-sentido, memoria-juicio dueña de una robusta imaginación capaz de engendrar por sí misma los acontecimientos. Los hechos sucedidos cambian continuamente. El hombre de buena memoria no recuerda nada porque no olvida nada. (p. 8)

En el párrafo anterior se distinguen dos tipos de memoria: la memoria simplemente repetitiva, similar a las memorias instintivas de los animales, sin imaginación y la otra memoria, la memoria creativa, inteligente, del saber –memoria– sentido, memoria-juicio-. Si nos remitimos al estudio de Jacques Derrida titulado *La diseminación*, que analiza la obra de Platón en torno a la escritura, el habla, la memoria, se distingue la misma diferenciación acerca de la memoria.

Platón distingue entre la mnesis (memoria viva), memoria del verdadero saber y la hipomnesis (memoria repetitiva) que es superficial e inferior a la anterior. (Derrida, 1975: 163)

En *Yo el Supremo* se plantea la posibilidad –la utopía– de un lenguaje universal que pueda ser entendido por personas y animales, lo cual se aprecia en la discusión entre el escribiente Patiño y el Dictador en relación a las voces que se “escuchan” provenientes de la piedra-bezoar, extraída del estómago de la vaca de Petronia Regalada:

Con perdón de Vucencia, me permito decir que yo he escuchado esas voces (...) Voces muy lejanas, medio acatarradas, gargantean palabras. Restos de un lenguaje desconocido que no quiere morir del todo, Excelencia. (.). ¿Qué lenguaje se te ocurre que puede recordar esa bola excremental, petrificada en el estómago de una vaca? Con su permiso, algo dice, Su Merced. Capaz que en latín o en otra lengua desconocida. ¿No cree Usía que podría existir un oído para el cual todos los hombres y animales hablaran un solo idioma? La última vez que la señora Petrona Regalada me permitió escuchar su piedra, la oí murmurar algo así como *rey del mundo*. ¡Claro, bribón, debí habérmelo figurado! Qué otra

cosa sino realista podía ser esa que encalabrinó a la viuda. ¡Sólo eso falta! Que los chapetones, además de pasquines en la catedral, pongan una piedra de contagio en el buche de las vacas.

Tanto o más que la memoria falsa, las malas costumbres enmudecen los fenómenos habituales (.) Olvida, Patiño, la piedra–bezoar. Olvida tu chifladura de ese oído que podría comprender todos los idiomas en uno solo. ¡Insanias! (Roa Bastos, 1985: 9 y 10)

En esa dialéctica entre el Dictador y su escribiente –en cuanto a la posibilidad de que se escuchen “voces” provenientes de la piedra–bezoar y la elucubración de Patiño acerca de un idioma universal– se pone también de manifiesto, en cuanto a la manipulación de la verdad, la no credibilidad por parte del Supremo en las “voces” de la piedra–bezoar, asumiendo una actitud racional lógica, actitud que se trastoca, subjetivándose, ante la supuesta subversión de esas voces. El Supremo pasa pues, de una situación de incredulidad a credulidad –a su pesar– cuando se siente tocado en su punto vulnerable como es su situación de poder, cerrando la discusión y descalificando a Patiño ante la posibilidad de un lenguaje universal.

Esta actitud de El Supremo puede ser explicada por Víctor Bravo, quien señala:

En la estructura vertical de la verdad y el poder, la “verdad en sí”, si se encuentra en los estratos inferiores, es estigmatizada desde lo alto como “mentira” (en este plano parece situarse la defensa de la mentira de Nietzsche); y para sobrevivir, y quizás finalmente ser reconocida, se esconde en el disimulo y en los pliegues del sentido del lenguaje. La verdad “legitimada”, por otra parte, que no necesita sino del poder para su existencia, puede ser desenmascarada, si se le interroga como verdad en sí y, si no coincide con ésta, mostrar los rostros de la sin razón del poder. (Bravo en *Revista Tierra Nueva*, 1990: 62)

Es esa verdad entonces la que es manipulada por El Supremo de acuerdo a su conveniencia, de tal manera que en párrafos siguientes retoma, en cierto sentido, la idea del lenguaje universal, pero discutiendo acerca de que el verdadero lenguaje–que sería universal y con verdaderas posibilidades de comunicación entre los hombres– no había nacido todavía, en contraposición al lenguaje de los animales que sin palabras se comunican entre ellos “...mejor que nosotros”.

Las formas desaparecen, las palabras quedan, para significar lo imposible. Ninguna historia puede ser contada. Ninguna historia que valga la pena ser

contada. Mas el verdadero lenguaje no nació todavía. Los animales se comunican entre ellos, sin palabras, mejor que nosotros, ufanos de haberlas inventado con la materia prima de lo quimérico. Sin fundamento. Ninguna relación con la vida. ¿Sabes tú Patiño, lo que es la vida, lo que es la muerte? No; no lo sabes. Nadie lo sabe. No se ha sabido nunca si la vida es lo que se vive o lo que se muere (...) Tendría que haber en nuestro lenguaje palabras que tengan voz. Espacio libre. Su propia memoria. Palabras que subsistan solas, que lleven el lugar consigo. Un lugar. Su lugar. Su propia materia. Un espacio donde esa palabra suceda igual que un hecho. Como en el lenguaje de ciertos animales, de ciertas aves, de algunos insectos muy antiguos. ¿Pero existe lo que no hay? (Roa Bastos, 1985: 12 y 13)

En este párrafo se plantea ya la distancia existente entre signo y objeto, entre las palabras y la “realidad”, distancia ésta que imposibilita la comunicación real y verdadera; brecha que se amplía cuando se utiliza el signo escrito:

Desde hace más de veinte años eres mi fide-indigno secretario. No sabes secretar lo que te dicto. Tuerces, retuerces mis palabras. (.) No mezcles palabras impropias que no se mezclan con mi humor, que no se impregnan de mi pensamiento. (p.59)

Respecto a esa relación íntima que debiera existir entre pensamiento y palabra o, para utilizar la terminología de Platón, entre logos y palabra, se aprecia la concordancia de lo expuesto en *Yo el Supremo* con los argumentos platónicos, tal como lo señala J. Derrida: “Para ser “conveniente”, un discurso escrito “debería” someterse a las leyes de la vida”.

Posteriormente Derrida remite textualmente al diálogo entre Sócrates y Fedro, en el que Sócrates dice:

Por lo menos, sí que creo que tú afirmarías esto: que todo discurso (logon) debe de estar constituido (sinestanai) como un ser animado (osperzoon): tener un cuerpo que sea suyo, para no resultar sin pies ni cabeza, sino tener un medio y dos extremos, y que hayan sido escritos de forma que se recuerden entre sí y con el todo.” (Derrida, 1975: 117)

Se postula en *Yo el Supremo* la efectividad comunicacional del lenguaje hablado sobre el escrito, del habla sobre la escritura:

No has arruinado todavía la tradición oral sólo porque es el único lenguaje que no se puede saquear, robar, repetir, plagiar, copiar. Lo hablado vive sostenido por el tono, los gestos, los movimientos del rostro, las miradas, el acento del que habla. En todas las lenguas las exclamaciones más vivas son inarticuladas. (Roa Bastos, 1985: 59)

Al igual que Platón, esta obra defiende la superioridad del habla. Para Platón, en líneas generales, si equiparamos el habla al “logos”, ese logos que es considerado por el filósofo un ser vivo (un zoom) necesita de un padre, el padre del logos, que es el sujeto hablante, tal como lo señala Derrida:

El logos es un hijo, pues, y que se destruiría sin la presencia, sin la asistencia presente de su padre. De su padre que responde. Por él y de él. Sin su padre no es ya, justamente más que una escritura. (Derrida, 1975: 113)

En *Yo el Supremo* se plantea la posibilidad, más que de enfrentar habla y escritura, – lo que sí sucede en Platón y que desarrollaremos más adelante– la de acercar la escritura al habla que es uno de los propósitos fundamentales de Roa Bastos, quien, como señala Juan Manuel Marcos “...como buen heredero del impresionismo se siente fascinado por lo “actual”, por lo puramente presente, por la sensación, lo palpitante; y el único momento actual del lenguaje es el habla: cuando éste se convierte en escritura, “muere”, deja de latir, de estar vivo, de ser actual, queda petrificado, inerte. (Marcos, 1983: 51y 52)

Sucede lo que señalábamos anteriormente citando a Derrida, al interpretar a Platón: sin el sujeto hablante el lenguaje se petrifica convirtiéndose en escritura.

Y es esa obsesión por lo actual del habla lo que hace decir al Supremo:

Cuando te dicto, las palabras tienen un sentido; otro cuando las escribes. De modo que hablamos dos lenguajes diferentes. (...)Lo que te pido mi estimado Panzancho, es que cuando te dicto no trates de artificializar la naturaleza de los asuntos, sino de naturalizar lo artificioso de las palabras. (.) Escribes lo que te dicto como si tú mismo hablaras por mí en secreto al papel. Quiero que en las palabras que escribes haya algo que me pertenezca. (Roa Bastos, 1985: 60)

Para Platón, como decíamos anteriormente, la escritura va a ser un elemento negativo en la medida en que desfavorece la memoria viva, la memoria –saber, constituyéndose en una apariencia porque no es interior sino exterior y hace depender de ella al individuo, quien deja de desarrollar su memoria– saber, su sabiduría interior. La escritura es “.productora, no de ciencia, sino de opinión, no de verdad, sino de apariencia.” (Derrida, 1975: 154) y los escritores no son más que imitadores, “.los hombres de escritura aparecen, bajo la mirada de dios,

no como sabios (sófoi), sino en realidad como pretendidos o supuestos sabios (doxosófoi) (Derrida, 1975: 158). Y no es solamente Platón quien opina de esa manera de los escritores, sino también Sócrates en su discurso “Contra los sofistas”, en el cual critica a los escritores que pretenden enseñar a escribir discursos – y recibir paga por ello – sin tomar en cuenta “...ni la experiencia, ni las cualidades naturales del discípulo y pretenden transmitirle la ciencia del discurso (ten ton logon epistemen) de la misma forma que la de la escritura.” No toman en cuenta que no pueden darse procedimientos fijos para un arte creador porque “¿Quién ignora que las letras son fijas y mantienen el mismo valor, de manera que empleamos siempre las mismas letras para el mismo objeto, mientras que ocurre todo lo contrario con las palabras habladas?” Por lo tanto, según Sócrates “Los hombres de escritura no deberían ser pagados nunca. El ideal: que lo sean siempre incluso de su bolsillo. Que paguen, puesto que tienen necesidad de recibir los cuidados de los dueños del logos” (Derrida, 1975: 171)

En forma similar a Platón e Sócrates, Roa Bastos, en boca del Supremo, expresa:

No estoy dictándote uno de esos novelones en el que el escritor presume el carácter sagrado de la literatura. Falsos sacerdotes de la letra escrita hacen de sus obras ceremonias letradas. En ellas, los personajes fantasean con la realidad o fantasean con el lenguaje. Aparentemente celebran los oficios revestidos de suprema autoridad, mas turbándose ante las figuras salidas de sus manos que quieren crear. De donde el oficio se torna vicio. (Roa Bastos, 1985: 60)

De esa manera se evidencia la posición existencial de Roa Bastos respecto al oficio de escritor que para él debe constituir un oficio humilde, tal como señala Juan Manuel Marcos:

Por eso, cuando Roa Bastos dice que él no es más que un “compilador” de la novela, bueno, hace un chiste, pero, en todo caso es una ocurrencia grave: significa que, para los experimentalistas, el escritor es un artista muy humilde, más bien un artesano (los escritores que se creen creadores absolutos son unos pobres “zonzos”), ni siquiera un acopiador (recolector de textos ajenos, intérprete de las voces colectivas del habla), sino un a –copiador, es decir un vulgar imitador del lenguaje oral y, además, un mal imitador que casi no sabe copiar, que en realidad no copia (claro, puesto que le resulta imposible trasladar a la escritura la vitalidad del lenguaje oral) (Marcos, 1983: 52)

Será entonces el Dictador –en su doble condición, al ser por un lado quien detenta el poder y por el otro, quien dicta al escribiente– el llamado a impartir la lección de escritura, designada por él como “el difícil arte de la ciencia escriptural”. Es importante analizar el término ‘escriptural’ que resulta de fundir ‘escritura’ con ‘cripta’, lo cual remite a puntualizar – por oposición a lo que se desea proponer en la lección de escritura– en forma paradójica el carácter rígido, estático, cadavérico de la escritura, por una parte y por la otra, a la escritura como el lugar del ocultamiento, de refugio de los perseguidos que sin embargo continúan oficiando sus secretas ceremonias.

Y es que realmente en *Yo el Supremo* tendrán cabida las múltiples lecturas posibles en un texto que por sus características particulares es polifónico, como diría Carlos Pacheco interpretando la obra a la luz de las teorías del dialogismo de Mijaíl Bajtín. (Prólogo a *Yo el Supremo*, Roa Bastos, 1986). Y es esa insurrección polifónica en todas las dimensiones posibles lo que quizás está escondida en el profundo significado del novísimo término “escriptural”.

Se pone de manifiesto al iniciarse la “lección de escritura”, la búsqueda de lo “actual”, de lo instantáneo del habla –a través de una especie de teatro– ya no opuesta a la escritura, en tanto que estática y “cadavérica”, sino en conjunción con ésta, a partir de lo que el Supremo llama: “Representación de la escritura como representación”, círculo continuo del teatro– escritura– teatro, en lo que está presente la intención de vivenciar esa escritura, de hacerla viva tal como una representación teatral que cada vez que se realiza resulta nueva, al igual que el acto de habla que en sí resulta una representación por estar acompañado de gestos, de miradas, de inflexiones de voz. De esta manera la escritura dejaría de ser un “cadáver”, como diría Platón, para constituirse en un ser vivo, según la utopía de lenguaje planteada en esta novela.

Pues bien la lección comenzará de la siguiente manera:

Vamos a realizar juntos el escrutinio de la escritura. Te enseñaré el difícil arte de la ciencia escriptural que no es, como crees, el arte de la floración de los rasgos sino de la desfloración de los signos. (Roa Bastos, 1985: 61)

Esa desfloración, que es también ruptura, remitirá a despojar, a quitar lo ‘florido’ de ciertos discursos vacuos, lo superfluo; desfloración

que consiste en subvertir lo establecido para desentrañar hasta el fondo del signo lingüístico.

Pero ese “arte de la ciencia escriptural” debe enseñarse como corresponde a sus características de ciencia semioculta, para lo cual es necesario cumplir con ciertas pautas, con determinados rituales que provoquen un estado de trance:

Medianoche. Las doce en punto y sereno. Bajo el cono blanco de la vela sólo se ven nuestras dos manos encabalgadas. Para que descansa tu menguada memoria mientras te instruyo en el mágico poder de los aparecidos guiaré tu mano como si escribiera yo. Cierra los ojos. Tienes en la mano la pluma. Cierra tu mente a todo otro pensamiento. (p. 65)

Enmarcado el Supremo en la “representación de la escritura de la representación” pretenderá ir entonces a la esencialidad del acto escriptural, a similitud de la naturaleza cuando crea organismos vivos a partir del encuentro de los opuestos, del macho y de la hembra, comenzando la primera escena teórico-práctica- de un total de tres escenas y un epílogo- en el contacto sexual del acto de escribir:

La pluma es metal puntiagudo frío. El papel una superficie pasiva- caliente. Aprieta más (...) Apretamos con fuerza. Vaivén. Ritmo sin pausa. Cada vez más fuerte.

Cada vez más hondo. (...) El fierro de la pluma rasga la hoja. Derecha /izquierda. Arriba/ abajo. (p. 61).

Pero es también regresar, a través del trance a una especie de estado fetal de la humanidad, a la época de las cavernas, al tránsito de la prehistoria a la historia:

Estás escribiendo empezando a escribir hace cinco mil años. Los primeros signos. Dibujos. Cretinográficos palotes. Islas con árboles altos envueltos en humareda, en llovizna. El cuerno de un toro embistiendo en una caverna. (p.62)

Comienzan las definiciones del verbo escribir:

Escribir es despegar la palabra de uno mismo. Cargar esa palabra que se va despegando de uno con todo lo de uno hasta ser lo de otro. Lo totalmente ajeno. Acabas de escribir soñoliento Yo el supremo ¡Señor... usted maneja mi mano! (p. 62)

Y es ese justamente el sentido de la novela, que cada lector la haga suya, intrínsecamente, como aquellos pueblos antiguos cuando escu-

chaban a los trovadores; cada escucha hacía suyas las historias contadas por aquellos, las internalizaba repitiéndolas de nuevo con toda su carga emotiva. En esa definición lo que se propone entonces es la posibilidad de un escritor que, en un grandioso acto de entrega – cual anónimo trovador–, renuncie al reconocimiento individual para rescatar al re-creador, al “escucha”, al lector.

De allí que cuando el Supremo, llevándole la mano a Patiño, le dice: “Acabas de escribir soñoliento *Yo el supremo*”, reafirme el sentido de tal definición en el acto de la escritura, de tal manera que Patiño será el escribiente– trovador, que escribe según los requerimientos de otro: ¿el Supremo– lector o el lector– supremo? De modo que el Supremo no sólo está enseñando a escribir a Patiño lo que aquél quiere que éste escriba, sino que está reafirmando su poder en el otro sentido: como jefe supremo, por lo que no en vano lo que escribe es *Yo el supremo*.

Dualidad de posibilidades –al menos en una primera aproximación– tal como sucede con los componentes del signo lingüístico, del significante –conformado por, quizás, el acto mismo y sus actores– y del significado de lo escrito. (Esto quizás pudiera ser arriesgado afirmarlo, pero como estamos ante unos postulados que formulan una especie de utopía de lenguaje, consideramos válido equiparar en esta lección de escritura el acto de escribir al acto del habla, cuyo valor es fundamentalmente fónico, equivalente al significante, mientras que lo escrito, en este caso *Yo el supremo*, constituye el significado con toda su carga semántica.) Dualidad de poderes en la figura del Dictador –el que dicta–, que va a constituirse en la voz individual de un colectivo ficcional de quien se erige como representante, para enfrentar las voces que se le oponen –¿los escribientes del pasquín?– En este sentido las palabras escritas a través de la mano de Patiño de *Yo el supremo*, van a ser la voz del dictador y la posible voz del pueblo, tanto desde el punto de vista político –“representante” del pueblo– como desde el punto de vista del lenguaje. El escribiente que exclama: ¡Señor... usted maneja mi mano!, sólo será como el trovador, un intermediario entre el lector– escucha y el papel.

Se insiste en la re-definición del verbo escribir:

Escribir no significa convertir lo real en palabras sino hacer que la palabra sea real. Lo irreal sólo está en el mal uso de la palabra, en el mal uso de la escritura. (p.62)

La palabra será real sólo cuando esté cada vez más cerca del objeto, cuando el signo coincida lo más posible con lo que representa.

Continúan el diálogo y los silencios en esa primera escena del teatro escritural que llegará a un clímax, entendiéndolo en todas sus acepciones: la teatral– escritural y la sexual:

voluptuosamente el papel se deja penetrar en las menores hendiduras. Absorbe, chupa la tinta de cada rasgo que lo rasga. Proceso pasional. Conduce a una fusión completa de la tinta con el papel. La mulatez de la tinta se funde con la blancura de la hoja. Mutuamente se lubrican los lúbricos. Macho/ hembra. Forman ambos la bestia de dos espaldas. He aquí el principio de mezcla. Eh ah no gimás tú, no jadees. No, Señor no jodo. Sí jodes. Esto es representación. Esto es literatura. Representación de la escritura como representación. Escena primera. (p. 62).

Llama la atención el deslinde “realidad”/ ficción que realiza el Supremo ante la actitud de Patiño quien parece haber tomado como suya la representación entre la tinta y el papel, por las características de sensorialidad y sensualidad de esa escena primera, que contrastará con las escenas siguientes más compactas, desde el punto de vista de lo escrito y de índole metafísico– filosófico, coexistiendo con lo físico–material de los elementos intervinientes en la acción de escribir como son la pluma y el papel:

Escena segunda:

Un aerolito cae del cielo de la escritura. El óvulo del punto se marca en el lugar donde ha caído, donde se ha enterrado. Embrión repentino. Brota bajo la costra. Pequeño, desborda de sí. Marca su nada al mismo tiempo que sale de ella. Materializa el agujero del cero. Del agujero del cero nace la sin–ceridad. (p.63).

La escena anterior consistirá en el encuentro repentino de la pluma sobre el papel, el encuentro súbito inicial, concebido en el mundo de las ideas, desde el cual se desciende, “el cielo de la escritura”. Es el contacto que define la potencialidad genésica, íntimamente ligado a la nada que lo precedió – “...Marca su nada al mismo tiempo que sale de ella;” la nada que es el cero – y al futuro de la escritura posible, tal como se muestra en la escena tercera:

El punto. El pequeño punto está ahí. Sentado sobre el papel. A merced de sus fuerzas interiores. Grávido de cosas. Buscando procrearse en la palpitación

interior. Quiebran la cáscara. Salen piando. Se sientan sobre la costra blanca del papel. (p.63)

El punto será entonces lo que genera la materialidad física de la escritura, dado que cualquier grafismo es una secuencia de puntos y es en torno a esa potencial generatriz del punto que desarrolla el Supremo todo un discurso, si se quiere filosófico integrado a lo geométrico – “La circunferencia de su círculo infinitesimal es un ángulo perpetuo.” – en el “epílogo” de “la representación de la escritura como representación.”

El punto es, pues, la génesis de la escritura que es considerada: “Negación simétrica de la naturaleza.” Dialéctica de la integración, al estar adosada esa teoría de la escritura tanto al cosmos físico como al metafísico– filosófico, de allí que al afirmarse: “Origen de la escritura: El punto”, se recurra también a su relación con los distintos elementos de la esencialidad:

El principio de todas las cosas es que las entrañas se forman de entrañas más pequeñas. El hueso de huesos más pequeños. La sangre de gotitas sanguíneas reducidas a una sola. El oro de partículas de oro. La tierra de granitos de arena contraídos. El agua de gotas. El fuego de chispas encontradas. La naturaleza trabaja en lo mínimo. La escritura también. (p.63)

No puede quedar de lado la relación de la escritura con el poder –lo cual habíamos analizado al comienzo de la “lección escritural” – partiendo del punto como unidad pequeña y que además “...las unidades de la lengua escrita o hablada son a su vez pequeñas lenguas”; así mismo “el Poder Absoluto está hecho de pequeños poderes”. Se ratifica a sí mismo el Dictador como el Supremo, como la encarnación, si se quiere, del pueblo: “El Supremo es aquél que lo es por su naturaleza. Nunca nos recuerda a otros salvo a la imagen del Estado, de la Nación, del pueblo de la Patria.” (p. 64)

Aquí prácticamente termina la “representación de la escritura de la representación”, mas no concluye la lección de escritura, realizándose acotaciones en cuanto a las variaciones de los signos manuscritos, por estar sujetos en la misma persona a los cambiantes estados de ánimo que fluctúan con la situación temporal:

La letra de una misma persona es muy distinta escrita a medianoche o a mediodía. Jamás dice lo mismo aun formando la misma palabra. (p.64)

Pero, ¿cuál es el sentido de toda esa “cosmografía letraria”, como llama el Supremo a su vasta disertación sobre la escritura? A nivel del relato, será sin duda, el enseñar a Patiño a descubrir los escribientes del pasquín subversivo; pero además es importante destacar que el pasquín manuscrito es una especie de frontera entre habla y escritura, constituyéndose en un semicírculo que se complementará con el semicírculo del texto de la novela para unidos formar ese círculo perpetuo del habla a la escritura, de la escritura al habla, en una dialéctica constante que intenta rescatar y revalorizar el lenguaje oral como una ganancia estética para la escritura.

El pasquín parodia la voz del Dictador, pero representa la voz del pueblo, del colectivo— y tal vez la voz íntima del Dictador— y está cerca de lo oral en la medida que el manuscrito participa de los elementos vivenciales de cada persona — tal como lo señalaba el Supremo en la lección de escritura— pero también parodia la escritura oficial de los decretos, circulares, oficios.

El pasquín constituye la subversión del lenguaje: no sólo es subversivo porque va en contra del dictador, sino por lo que puede leerse bajo las palabras, tal como señala el Supremo: “Demasiado recargado en su brevedad el pasquín catedralicio. (...) Nadie dice” mis servidores civiles y militares” sino para llamar la atención de que son servidores, aunque no sirvan para maldita cosa. Nadie ordena que su cadáver sea decapitado sino aquél que quiere que lo sea el de otro. Nadie firma *Yo el supremo* una parodia falsificatoria como ésta, sino el que padece de absoluta insupremidad.” (p. 65)

El pasquín es subversivo además, porque “casualmente” fue colocado en la catedral, espacio del poder supremo en lo religioso y de la palabra oral, por medio de la cual el pueblo — representado en la voz del pasquín — se dirige a un ser supremo en cuanto Dios; palabra oral de las iglesias que rememora los libros sagrados, generalmente anónimos, que se generaron a partir del colectivo.

Para concluir es importante señalar que a partir de la “lección de escritura”, no sólo se va a pretender descubrir a los autores del pasquín a través de su enseñanza, sino a escribir en cierto sentido como el pasquín, o sea a escribir en forma tal que puedan coexistir varios autores anónimos en un mismo texto, constituido en una producción anónima de un

colectivo como en las culturas orales, donde esas voces— manuscritas de acuerdo a quien las escucha—lea remitan a múltiples interpretaciones, tal como hace Roa Bastos al escribir su novela, donde la pluralidad de voces remite a pluralidad de juicios en un mosaico de espacios—textos que rescatan para la escritura lo “actual” y palpitante del habla.

BIBLIOGRAFÍA

- Benedetti, Mario: *El recurso del supremo patriarca*, Editorial Nueva Imagen, México, 1979.
- Blanchot, Maurice: *El libro que vendrá*, Monte Ávila, Caracas, 1969.
- Bravo, Víctor: “La verdad, la mentira y el poder creador del lenguaje” en *Tierra Nueva*, Revista de Literatura y ciencias del lenguaje, Caracas, marzo 1990, año I, No. 1.
- Derrida, Jacques: *La diseminación*, Fundamentos, Madrid, 1975.
- Marcos, Juan Manuel: *Roa Bastos, precursor del post— boom*, Editorial Katún, Primera Edición, México, 1983.
- Murena, H. A.: *La metáfora y lo sagrado*, Editorial Alfa, 1984.
- Ong Walter: *Oralidad y escritura*, Fondo de Cultura Económica, México, 1987.
- Pacheco, Carlos: “La intertextualidad y el compilador: nuevas claves para una lectura de la polifonía en Yo el Supremo.” En *Voz y Escritura*, Revista de estudios literarios, No 2 y 3.
- Roa Bastos, Augusto: *Yo el Supremo*, Editorial Oveja Negra, Colombia, 1985
- _____. *Yo el Supremo*, Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1986.
- Seminario sobre Yo el Supremo de Augusto Roa Bastos, Publications du Centre De Recherches Latino—Américaines de l'Université de Poitiers, 1976.

DESBORDAMIENTO. BOHEMIA: DANIEL SANTOS EN EL RELATO.

MIGDALIA QUIÑONES

INSTITUTO PEDAGÓGICO DE CARACAS

RESUMEN

A partir de las obras de Salvador Garmendia, *El Inquieto Anacobero*; Héctor Mujica, *Confesiones De Daniel Santos*; Josean Ramos, *Vengo a decirle adiós a los muchachos* y de Luis Rafael Sánchez, *La importancia de llamarse Daniel Santos*, observamos las formas en que se construye el personaje literario de Daniel Santos desde el ámbito de la bohemia y la extravagancia.

El estilo de vida exuberante del cantante se convierte en una referencia importante que lo propone como el icono de la transgresión, del macho bohemio y portentoso que representa la parte maldita de la cultura, de una lógica distinta, donde el mundo de la embriaguez y el sinsentido rechazan y retan al orden y el poder establecido.

Así, desde la dinámica generada por esa forma de vida desenfrenada, Daniel Santos, en tanto que personaje literario, es ilustrado a la manera pasional que desbordan las propias letras de las canciones que interpretó. Ebriedad, personaje y canto se fusionan para dar vida a una figura literaria consagrada en el medio latinoamericano como un héroe de la vida distinta, de la vida cuyos valores y emociones solo se explican en el contexto de una exaltación de la bohemia.

Palabras clave: Daniel Santos, Bohemia, Transgresión, Desbordamiento,

OVERFLOW. BOHEMIAN: DANIEL SANTOS IN THE NARRATIVE

ABSTRACT

From the works: *El Inquieto Anacobero* by Salvador Garmendia, *Confesiones de Daniel Santos* by Héctor Mujica, *Vengo a decirle adiós a los muchachos* by Josean Ramos and *La importancia de llamarse Daniel Santos* by Luis Rafael Sánchez, we observe the ways in which the literary character of Daniel Santos is constructed from the sphere of bohemian and extravagance.

This singer's exuberant lifestyle becomes an important reference that proposes him as a transgressor icon, as a bohemian and portentous male who represents the cursed part of culture. This means a different logic where the world of drunkenness and nonsense rejects and challenges the established order and power.

Thus, from the dynamics generated by this unbridled way of life, Daniel Santos, as a literary character, is illustrated in the passionate way that overflows from the lyrics of the songs he interpreted. Drunkenness, character and song merge to give life to a literary figure consecrated in the Latin American milieu as a hero of a different life whose values and emotions can only be explained in the context of an exaltation of bohemian.

KEYWORDS: Daniel Santos, Bohemia, Transgression, Overflowing

*Por fin en la modernidad consciente de sí,
desde Baudelaire o quizás desde Goya, se quiere traer al mundo
lo que niega toda limitación.*

Eugenio Trías. *Lógica del Límite*

En la producción literaria del Caribe Hispánico algunos escritores incorporan en sus textos figuras representativas del cancionero popular latinoamericano. Uno de los iconos significativos que es objeto de inserción en la escritura es Daniel Santos, intérprete de boleros de origen puertorriqueño, reconocido en el área, no sólo por la calidad de sus interpretaciones pletóricas de sentimiento, sino porque esta figura popular, aclamado por la masa, confrontó consecutivamente, un estilo de vida festivo emparentado con el espacio de lo no ordenado.

Los escritores del área que incorporan este icono en sus textos literarios, justifican esa inserción, en virtud de que Daniel Santos es reconocido como una expresión de una representación festiva de la vida, del gozo y del desbordamiento. Reconocen que la figura de este icono caribeño contiene el encanto de los signos ajenos al mundo de lo rígidamente convencional, lo que se constituye en un atractivo que permite diseñarlo en el espacio de los textos, vinculado con las fronteras de lo transgresivo, enmarcado en un mundo saturado de signos representativos de lo que se configura como un lugar de toda posible incongruencia. De lo circunscrito a un *locus* referencial consagrado al encuentro de personajes que, tal como lo hace Santos, confrontan la vida inmersos en un ámbito en el que se da rienda suelta a toda posible excentricidad.

Ese ámbito de extravagancia y desproporción es un escenario de transgresión y de bohemia y es el espacio que el icono atraviesa. Es una referencia significativa que lo propone como una expresa representatividad física fronteriza, coadyuvante de un espacio Otro, confabulado con un estilo de vida exuberante, en el sentido en que lo señala Georges Bataille (1974) cuando ofrece su percepción acerca de “la parte maldita” de la cultura, en la que explica la noción de exceso y, a lo que tiene que ver con un modo de vida, muy particular, relacionado con el lugar de lo no productivo y, de lo que supone lo transgresivo como una conducta extralimitada y festiva.

En efecto, ese espacio de transgresión y de bohemia habla de un signo que emite señales de una cultura que tiene una lógica distinta, en la que una atmósfera facultada a sustituir todo principio de armonía, promueve en el hombre la posibilidad de la embriaguez, la necesidad de consustanciarse con formulaciones conjuradas capaces de retar al mundo y, de retar lo infranqueable y lo limitado de ese mundo. Habla de un ambiente configurado, quizás, como el de la bohemia parisina, conformada por visitantes a las tabernas de los vinateros y por grupos sociales que representaban un contingente de personas dedicadas al ocio, a la vida que roza el sinsentido, la reivindicación de lo inútil y a la protesta insolente contra lo establecido. Así lo comenta Walter Benjamín en su obra *Poesía y Capitalismo*, de 1989:30, en la que refiere que esos ambientes eran los frecuentados por Baudelaire, el poeta que enarbó el goce de lo improductivo, el hombre de los extravíos, el de la poesía maldita y el artífice de *Las Flores del Mal*, su controversial producción literaria gestada en el límite de la experiencia de las barricadas: una obra representativa que se convirtió en germen indiscutible de fundamentales producciones poéticas que emulan y, que seguirán emulando al fastuoso cisne, que inmerso en las impurezas de aguas contaminadas, propició el nacimiento de la modernidad.

Es la bohemia, que compenetrada con las impurezas y los desperdicios que respaldaron la vida del poeta, alimentó sentimentalmente a muchas generaciones y territorializó algunos sectores determinados de la sociedad latinoamericana, en los que el exceso se proclamó como una vía para enfrentar cualquier posible interdicto y, en los que el desbordamiento se convirtió en la posibilidad más inmediata para desolemnizar el mundo. Es el ambiente que se infiere sugestivo, conformado en

una delgada línea que como dice Michel Foucault en *De Lenguaje y Literatura* de 1996:127, concierne a situaciones límites que justifican la transgresión del orden y de todo poder. Y es el espacio habitado por significativos baluartes de la poesía y de la musicalidad más representativa del continente, la que convoca un mundo suspendido y, asume una seductora vinculación con el ámbito de la diferencia, tal como la bohemia que alberga el arrabal y la magia barriobajera del tango y tal como el lugar sagrado que promueve el sentimiento en consonancia con el bolero, como expresión musical representativa de la música popular en la América que habla español. Y es, de alguna manera, la bohemia que hospeda a Daniel Santos, la que lo reconoce como síntesis de ese mundo y, como pretexto de todo lo que en ese mundo acontece, la que lo muestra saturado de heterogeneidad, lo inserta en la complejidad de la noche y lo entromete en la complicidad del canto.

Ubicado entonces, sólo y esencialmente, en la dinámica de ese ámbito, el comportamiento desenfrenado de Daniel Santos como personaje literario es una constante que se justifica y que se mantiene en los espacios narrativos de los textos que lo incorporan. Los escritores que ejercen esta práctica literaria relevan, significativamente, su comportamiento desbordado como desbordada es la letra de las canciones que interpretó y, que aparecen generosamente citadas en los trazos narrativos de la escritura, dotando esos espacios de unas especiales condiciones que permiten constatar el efecto que traduce la convivencia entre bohemia, personaje y canto.

Con ese particular modo de escritura, autores como Héctor Mujica y como Josean Ramos, celebran la existencia de esa bohemia y la incursión del personaje de Daniel Santos en esos espacios, vinculados siempre con el exceso. Lo enarbolan como una figura que en su recorrido por diversas geografías, coincide con el ambiente que se propicia en torno a la barra de una cantina, el ámbito de un botiquín o a la atmósfera que propicia la nocturnidad de un cabaret, como lugares bohemios reconocidos por el público que lo aclama. Un colectivo que establece profundas correspondencias de orden existencial entre el desbordamiento de la pasión que proyectan sus canciones y la atmósfera profusa de transgresión que lo acompaña.

Por su parte, Héctor Mujica, incorpora en su obra la figura de Daniel Santos favorecida por el ambiente de transgresión y bohemia

que lo caracteriza. En *Confesiones de Daniel Santos a Héctor Mujica* (1982) que es el nombre de la obra, este autor venezolano, crea un personaje que se relata a sí mismo, en una narración que se asume autobiográfica y, que recupera el pasado de los hechos más significativos en la vida de este intérprete puertorriqueño.

Con lujo de detalles en esta obra, Santos cuenta en primera persona, sus andanzas bohemias en comunidades dedicados al “(...) vicio, a la prostitución y a la trampa” (23) como escenarios de su preferencia, porque en ellos se moviliza como pez en el agua, en los que puede pasar parte de su azarosa vida “(...) entre canción y canción, cigarro y cigarro, el ron y la marihuana.” (25). En los que se consolida como el componente de lo que Bataille considera la parte maldita de la cultura, cuya manifestación más inmediata es la imagen del derroche, de la dilapidación y del gasto.

Así mismo, relata que en la Habana recibe el nombre de Inquieto Anacobero, nominación utilizada por sus productores para atribuirle el calificativo de incorregible. Término que le permitió a los representantes artísticos publicitarlo, porque la sola mención de Anacobero, establecía una relación que extralimitaba su imagen trashumante. Un perfil que favorecía el interés del público para asistir a las funciones en las que el intérprete se presentaba.

Enfatiza su relato mencionando que el lugar de encuentro y de suntuosas bohemias que representaba la ciudad de la Habana le permitió los vínculos con la renombrada orquesta La Sonora Matancera. Dice, que con ello, alcanza un significativo éxito que incentiva la extralimitación de su conducta extravagante que le permitió involucrarse en situaciones de *auténticas batallas* que terminaban en lesiones físicas, enjuiciamiento y cárcel. Señala también, que en la Habana reorganiza La Sonora Boricua con grabaciones, actuaciones exitosas y con músicos estrellas que, igualmente, se destacaban porque eran “(...) mariguaneiros, irresponsables, negros, blancos, chotas, chulos y borrachones.” (36).

Diversas historias, en otros muchos lugares del continente que Daniel Santos visitó, entretejen sus confesiones en el texto de Mujica, con situaciones enmarcadas en la desmesura que enriquecen su propia imagen como bohemio trotamundos. La escritura destaca las frecuentes visitas que hace el personaje a lugares de prostitución en la ciudad de

Caracas, en los que se alojaba con frecuencia, porque allí *tenía los tragos, las mujeres y la parranda segura*. En esas mismas condiciones frecuentaba asiduamente, entre otras, la ciudad de Barranquilla, Quito, Santo Domingo y San José de Panamá. Allí consumió un peligroso licor, cuyos efectos matizó combinando con cervezas en una cantina de un barrio caliente visitado por personas parecidas a “(...) los Pedro Navajas de Rubén Blades” (77).

Como zurcidas en extravagancias delictivas, esas historias resumen el extremado comportamiento del cantante en el terreno de lo amoroso. Todas concurren en el trazado de un mapa que demarca los pasos de un hombre que asume la vida en correspondencia con las veleidades que abonan el transcurrir de una existencia estridente e infiere una expresa complicidad con la valoración de su figura. Es así como la escritura destaca su ilimitada conducta en el terreno de lo pasional y enfatiza episodios que muestran una extremada sexualidad como si esa conducta fuese un acto de soberanía. En el entendido, de que esa soberanía en el espacio bohemio en el que se desplaza Santos, fuese un privilegio, sólo y exclusivo del macho: un privilegio común en el hombre que enarbola su virilidad en detrimento de la figura femenina, el que, en su acontecer cotidiano, puede disfrutar de la posibilidad de decidir su comportamiento inusual o de formular sus excentricidades amorosas.

Son episodios confesados por el personaje y ratificados en la escritura por el atractivo que ejerce su figura aclamada por un público que vincula la extralimitación de su conducta amorosa con el desbordamiento sentimental de la interpretación de sus canciones. Como si en el fuero interno cultural de estas comunidades fuese imprescindible la presencia de un héroe al estilo de Santos, un sujeto pasional sólidamente enmarcado en el mundo de la bohemia, del trasnocho y de la convivencia con un mundo saturado de las desigualdades de género. Como si esa conducta pasional que representa el icono resultase de las reminiscencias que diseminaron el legado de la cultura occidental en esta cultura. Como si se concretaran en esa conducta extralimitada las versiones literarias del legendario Don Juan, tan justificado y tan condenado por la crítica literaria de todos los tiempos. Y en suma, como si se aplaudiera ese transcurrir de su vida desbordante de amores y de vino, *amando todos los días y como Dios manda* en todos los espacios bohemios que frecuentaba.

Casi con exactitud, como si existiese una relación especular con la obra de Mujica, Josean Ramos, escritor puertorriqueño, diseña también en los espacios narrativos de su obra *Vengo a decir adiós a los muchachos* (1993) las aventuras bohemias del protagonista. Construye su biografía mostrando una desmesurada conducta en todas las instancias de su particular modo de vida, como si ratificara los pasos de un héroe en su recorrido mítico, como si legitimara la veracidad de la historia y, primordialmente, como si festejara las vicisitudes de sus hazañas. Muestra en forma pormenorizada episodios inmersos en un peregrinaje de ilegalidad en la que el protagonista sobrelleva una vida de viajero itinerante, entre (...) “*copas pletóricas de aguardiente y noches amanecidas de placer*” (94).

De la experiencia del intérprete también en la Habana, así como en Mujica, en el texto de Ramos, el icono literario cuenta los hechos que originaron la adopción del nombre Inquieto Anacobero. Relata que uno de los presentadores agregó el término al nombre propio y, desde ese día, se le llegó a conocer en todas las regiones con esa denominación. Dice, igualmente, que un pianista puertorriqueño creó una canción con ese nombre y, esto permitió que en muchas de sus presentaciones se iniciara el espectáculo con la referida pieza musical.

Al concebir la historia bohemia del personaje, Ramos concede a la anécdota un amplio margen de elaboración que asume las incidencias que vinculan al icono con el contexto musical en el que se desplaza, como intérprete de la música romántica caribeña. Son anécdotas que refieren la inmensa vida nocturna de la ciudad que para la década de los años cuarenta y cincuenta del pasado siglo, poseía los mejores cabarets y contaba con la presentación de prestigiosos artistas nacionales e internacionales.

Pero a diferencia de Mujica, este autor puertorriqueño, combina la restauración de la biografía, con la reflexión de los avatares de esa biografía, relacionándolo con un pasado glorioso. La vincula con esa vida interior que permite saborear en la ficción hechos y situaciones importantes de la vida del personaje. Una existencia enriquecida con relatos de la experiencia de otros cantantes y de otros autores, hospedados por igual, en ese espacio consagrado de la bohemia en el que estos referentes caribeños se comportan dadivosos ofertando al mundo sus infinitas posibilidades musicales.

Tal, como si estuviese ubicado en las fronteras del presente, ese pasado de gloria es narrado en la escritura, en el momento en el que el personaje se despide del mundo del espectáculo. Y por una suerte de juego narrativo entre una tercera y una primera persona, surgen vicisitudes de su vida interior favorecidas por una imagen bohemia, reflejada en los espejos del camerino, que le devuelve un rostro que apareció infinidad de veces en una fotografía publicada en (...) *una antigua carátula de disco, en algún periódico carcomido por los años, en viejos cancioneros latinoamericanos, o en alguna foto tomada en escena por uno de los tantos fanáticos* (19) Es un perfil que devela la imagen de un intérprete exitoso o la de un seductor extraordinario con licencia para prodigar sus extravagancias amorosas en todos los terrenos circunscritos a su entorno más inmediato. Es una imagen que vinculada al espacio de transgresión y bohemia, se percibe situada en las esferas, en las que sólo existe lugar para la consolidación de un extremado machismo, en el que se rinde tributo a la masculinidad como una condición cultural pertinente al ámbito festivo en el que se desenvuelve.

En esta obra de Ramos, tal como ocurre con la escritura de Mujica, Daniel Santos es legitimado como un personaje que hizo de su vida un transcurrir de lo amoroso en un entramado fronterizo en el que no existe delimitación alguna y, en el que la transgresión opera diseminando todo lo que tiene que ver con la suspensión de cualquier posible interdicto y, en el que la mujer es un objeto de placer que conforma “...*una lista indefnida tan larga como el número de canciones grabadas*”... (17), y tan copiosas como “...*la lista interminable de sus escándalos (...) entre cigarros, mujeres, vicios, la trampa ...burdeles, cabarets y trabajadoras del oficio más viejo del mundo.* (33).

Ambos autores coinciden, por supuesto, en avalar al icono como un auténtico Don Juan Caribeño a quien le interesa el encuentro con la pareja, sólo como la posesión de un instante, como un momento fugaz que tiene una valoración significativa en el contexto en el que se sumerge el sujeto seductor que Santos representa y, que es testigo de su transitar amoroso, más no, de una profundidad afectiva en términos de la pasión: un goce imperceptible que entre trasnochos y bohemias concibe la pasión como entretenimiento, la libertad como libertinaje y el deseo como fascinación.

Otros escritores, representativos en la producción estética en el área caribeña, también construyen sus textos con la incorporación de este icono en sus obras literarias, pero incursionan en este ejercicio de escritura, por la vía del cuestionamiento. Con una postura crítica, movilizan estrategias deslegitimadoras que desmontan presupuestos que se ubican en el arte de lo consagrado. Diseñan sus relatos subvirtiendo el sentido de lo racional, en un escenario en el que sólo encaja, de acuerdo con la postura de Grignon y Passeron en *Lo culto y lo popular*, de 1992:49, una cultura subalterna. Una cultura con nexos sustanciales con representaciones significativas que muestran protuberancias de lo fronterizo, que desarticulan lo establecido y provocan imperiosos estallidos en las referencias que muestran rasgos de solemnidad.

Uno de estos escritores es el venezolano Salvador Garmendia, quien se adelanta a la modalidad de insertar a Daniel Santos en su escritura y formula un trabajo operativo de carácter crítico que resiste postulados que se consideran inalienables. Con esa intencionalidad literaria Garmendia construye un sustancioso relato que denomina *El Inquieto Anacobero* (1976), en el que incorpora de una manera sesgada la figura de Daniel Santos y le imprime un peso valorativo por los escándalos que protagonizó y, por los revuelos que se armaban, a propósito de sus escasas visitas en los sitios festivos que engalanaron la bohemia nocturna y, todo lo que giraba en torno a este particular estilo de vida, en décadas representativas del siglo anterior, en la ciudad de Caracas.

La historia de esta particular bohemia, es reconstruida en la escritura por dos grandes narradores que son los dialogantes y, que evocan un modo de vida que se impuso como una evidente propuesta de una cultura nocturna en la Caracas del momento. Una bohemia en la que se suscitan hechos incongruentes forjados en el espacio textual por personajes desproporcionados, componentes de un mundo sin restricciones, en el que se utiliza un vocabulario al estilo de una plaza pública que implica un lenguaje articulado con una percepción del mundo carnavalesco, como lo propone Mijaíl Bajtin en *Carnaval y Literatura*, de 1971:312 y, de todo lo que remite a representaciones categorizadas en los espacios más significativos de lo inferior cultural

Una conversación informal entre dos dialogantes es la que favorece el recuerdo que origina la configuración imprecisa del acontecer bohemio del icono incorporado en el texto. A partir de esta particular

materialización, la escritura forja un relato en el que la intensidad de lo festivo, refuerza la imagen del personaje en su acontecer pasional e incrementa la percepción de ese mundo enajenado con el que Daniel Santos se identifica. Un ámbito respaldado por un escenario en el que la excentricidad se apodera de todos los espacios y, en el que las bondades de lo festivo permiten un encuentro desmesurado entre personajes ubicados en un mismo horizonte.

Con esa intensidad festiva que caracteriza este relato, la escritura construye episodios que muestran escenas estelares que se ubican en el espacio del margen, que reproducen comportamientos propios de una cultura que encaja en los esquemas de los espacios periféricos. Así, un primer episodio narra entretelones de una contienda suscitada en un local nocturno entre un general del gobierno de la época, su esposa y, una bailarina llamada Mis Panamá y, de cómo la esposa celosa *se le guindó del pelo (...) y no se le soltaba chillando y pataleando como una mona.* (10) Un segundo episodio narra otro desencuentro amoroso, pero en esta oportunidad, ocurre porque el animador del espectáculo del local se empareja con Mis Panamá y, el militar en un ataque de celos, rompe a patadas la puerta de la habitación y le dispara varias veces al presentador llamado el Negrito Happy “... *No le pegó ni uno, pero, el negrito tuvo tres días desmayado en el hospital y no lo volvieron a ver más nunca.*” (11) Y un último episodio representa a un Daniel Santos pasional quien se traslada a una habitación con Marmolina, una empleada del Bar Tibiri Tábara y, relata la conducta enloquecida del marido. Y Marmolina, exaltada ante los gritos y los insultos de su pareja, sale en pelotas de la habitación y lo agrede a zapatazos. Igualmente narra, como la dueña del local, quien “...*repartía cocaína en plásticos de cartón* (11) lo llevó arrastrado hasta la puerta del lugar.

Este último segmento, constituye la representación de la contrapartida de un machismo que luce inquebrantable y, que inserto en la cultura latinoamericana, ha contribuido a profundizar diferencias de género instaladas en la sociedad. Significa que, en ese mundo bohemio que refiere una imagen especular con la imagen masculina, una mujer es ahora, quien engaña, ofende y golpea a su pareja en igualdad de condiciones. Es una representación que proyecta el desplazamiento del concepto del machismo latinoamericano desplazado desde el centro a la

periferia. Desde el lugar legitimado del poder masculino al lugar donde sí se hace posible cuestionarlo.

Es un segmento en el que Daniel Santos sólo es diseñado por el ruido que produce. Su protagonismo en el texto, únicamente refiere lo que acontece a su paso en ambientes sumergidos en el vicio y en el exceso. Es utilizado por la escritura como síntesis de una bohemia evocada apoyada en la nostalgia para hurgar en los espacios festivos de esa bohemia sumida ahora en la finitud.

Es una nostalgia que implica una opción estratégica que favorece el cuestionamiento, que se propone la recuperación de un pasado degradado y, lógicamente, fragmentado. Sin embargo, paradójicamente, ese pasado es diseñado como un acto afirmativo de la cotidianidad más reservada. De un ambiente habitado por personajes que, como Daniel Santos, refieren un mundo de exclusión. Por eso, el general es un signo del derroche que “(...) *brindaba con champagne a todas las mujeres del show y (...) ya estaba medio loco con aquel chaparrón de carne que le caía encima todas las noches*” (9) El Negrito Happy, un hombrecito “(...) *flaco, resbaloso, confianzudo, que andaba pelando el diente todo el día (...) que usaba (...) zapatos de dos tonos y un sombrero medio raro con una pluma*” (9). Y la esposa del general, una *insoria de mujer* que llama *Cucurucho* a su marido y se enfrenta en forma bochornosa a Mis Panamá para rescatarlo.

Reconstruida desde la incompletud, pero elaborada con una vital afirmación, los entretelones de esta historia cobran intensidad, una vez que las versiones de cada uno de los dialogantes encajan en un todo y abren las compuertas a la reflexión en el requerimiento de revisar fisuras existentes en la sociedad caraqueña. En la necesidad de oxigenar la cultura con estrategias de resistencia alejadas de un centro que propicie creaciones identificatorias, tal como apunta Víctor Bravo en su fundamental texto *Estética del Borde, Rostros de la Utopía* de 1998:32

Este breve relato de Salvador Garmendia cierra su propuesta con la negativa de uno de los dialogantes a revivir momentos festivos de la bohemia caraqueña rebotante de excesos. La invitación es rechazada porque esos momentos de festividad al estilo de Daniel Santos, pertenecen a un tiempo cancelado. Ahora hay que abrirse a nuevos horizontes

con la posibilidad de desarticular ciertas posturas moralistas que se han formulado como modelos de eticidad en la Venezuela de ese momento.

Otro escritor, eminentemente crítico, que incorpora a Daniel Santos en la escritura es Luis Rafael Sánchez. Su obra, denominada *La importancia de llamarse Daniel Santos* (1989) es considerada un texto fundamental, entre las que ha publicado este autor, nacido en Puerto Rico. En esta obra, considerada por Sánchez, como una producción *exenta de regulaciones genéricas*, se crea un ámbito imaginario que asume el mundo desde la periferia. Se erige una plataforma creativa en la que se propicia un escenario enunciativo que deconstruye en la escritura, la representación textual que otros escritores ofrecen, En las que certifican la figura desproporcionada de Daniel Santos y consagran la bohemia como la entidad en la que este ídolo se reconoce.

Por esa vía, focalizada en la producción de un ejercicio deconstrutivo que favorece el desmontaje de otras versiones, el escritor toma una distancia crítica. Se ubica en una perspectiva que le permite identificar las fisuras que profundizan en la cultura la configuración de un héroe que se desplaza en terrenos movedizos como ámbitos donde se extra-pola la norma y en los que se da rienda suelta a todo posible desbordamiento. De esa manera remueve los fundamentos que proponen al icono como la figura, que consolidada en la bohemia, le han conferido méritos que lo legitiman, no sólo, como el intérprete de canciones colmadas de sentimientos, sino como el hombre cuya conducta avasallante, *irreverente y atrevida*, dejó huella en todas las instancias *de esta nación febril que es el Caribe*.

Luis Rafael Sánchez inicia su propuesta narrativa, creando una enunciación en la que asume la voz narrativa y, recoge las versiones que los distintos informantes ofrecen sobre la vida azarosa del cantante. El compendio de esas versiones destaca, irónicamente, las semblanzas significativas del comportamiento excéntrico del icono y evidencia, asimismo, testimonios que confirman sus extravagancias y corroboran su trayectoria enmarcada en el ámbito de su ilimitada conducta pasional, con rumores que se tejen en boca de las mujeres que amó “(...) *y en la de los hombres con quienes compartió incidencias de su prestigio aturridor de macho*” (9). Son testimonios ratificados con historias que se enlazan para mostrar las bondades de sus escándalos y de sus lascivias “(...) *de su anarquía genital y de su educación enmarcada en el rigor de la crítica de*

la razón fálica.” (9). Son relatos, que organizan el fantaseo que suscita la ficción, que contradice los presupuestos que lo engalanan y que lo proponen fortalecido, dueño, señor y fundador de un mundo excesivo, no sujeto a ningún ordenamiento social ni moral. Son historias que se enuncian desde distintas geografías y, con un lenguaje prostituido, capaces de provocar rupturas que deslegitiman la imagen entronizada que del Anacobero trotamundos se ha formulado. Y son, definitivamente, voces que hablan desde la periferia porque la periferia es el lugar de encuentro donde se infiere la necesidad de hablar con un lenguaje agresivo y, por demás ruinoso, que ofrece el acceso reconstructor que permite el desmontaje de la sublimación, que del ídolo y de la bohemia, otras entidades han construido.

En ese escenario enunciativo la escritura sobredimensiona los rasgos más representativos de la bohemia como el lugar en el que la festividad y el canto promueven encuentros y/o desencuentros, impulsados por el derroche de las pasiones o por las extravagancias en su accionar cotidiano. Son rasgos abonados por las particularidades de quienes la habitan y, de quienes, en esencia, marcan un proceder particularizado. Son gestos que presuponen lo que invariablemente constituye al icono y lo que lo configura en un habitar bohemio que se sostiene en la diferencia.

Así, en el texto de Sánchez, bohemias dadivosas se entrelazan, mostrándose como entidades dotadas de heterogeneidad, que se muestran como existencias sumergidas en una especie de sortilegio que las hace atractivas a la escritura. Así, bohemias que contradicen, significativamente, el ámbito festejante que opera en ese espacio consagrado, en la que el icono festeja su canto y juega con las pasiones y, en las que se eterniza su imagen de trashumante empedernido. Así, bohemias que conquistan “... *los parajes donde se inmensan los sentidos* (107) que superan definiciones escuetas y, en las que se percibe una atmósfera mágica que contrasta con el espacio exento de toda posible trascendencia. Así una bohemia “... *andariega que agradece los ladridos de los perros a la luna*”(108) No la de los escándalos ni la de los sinsabores, ni la que cierra las puertas a la posibilidad del sinsentido, no la que procura la lisonja ni la que pretende rebasar los límites de las extravagancias fortuitas en la barra de un bar. Es la bohemia que hurga en la oscuridad, buscando salidas a lo inexplicable, a lo inacabado, la que no se agota

en un caminar incesante, la que no obvia la errancia en una suerte de reconciliación, de vagabundaje y de mendicidad solitaria. Así la bohemia que explora las posibilidades de toda posible creación, la que “... *persigue la magia por los farallones de un piropo culterano, la recitación de poemas, las disputas sofistas de si sangra más el tango...*” (108) o sangra más el bolero.

Son propuestas que difieren de la imagen celebrada por otras versiones, las que aplauden la presencia de la bohemia latinoamericana como la entidad que contribuye a interpretar la imagen de la conducta exuberante de la figura del icono. Son existencias que contrastan porque la escritura, irónicamente, corrobora que más que un espacio consagrado para la festividad y el derroche, la bohemia es en sí una atmósfera consustanciada con un estado interior, que entre la celebración y el desgarramiento, promueven alternativas ubicadas en otra dimensión.

Confirmamos, como el poder transformador en la escritura de Sánchez, deslegítima, las versiones que celebran la bohemia que respalda a Daniel Santos. Y corroboramos, que la inserción de una figura popular como la de este icono y su atractivo tan particular, es utilizada en la escritura de carácter crítico, sólo como pretexto para implementar las estrategias narrativas que permiten en los espacios textuales, evidenciar las fisuras que se generan en la cultura. Las que han contribuido, en el medio latinoamericano, a la edificación de héroes consagrados, de héroes inmortalizados por su colectivo “... *en el gran teatro de las simpatías afines, el gran teatro de las obsesiones*” (75). En el escenario en el que se idolatra a Daniel Santos, no sólo por el hechizo de sus interpretaciones sino por su imagen de macho latinoamericano a todo tren

Esas acertadas estrategias de escritura, permiten al escritor apropiarse de las versiones que hacen de Daniel Santos un personaje legendario. Con ello, desmantela el mito que se crea y que se fortalece en el público que se identifica con sus excesos. Desmonta la versión legitimada de los textos que lo incorporan y que lo ratifican, en su condición más elevada, como intérprete de boleros y como héroe pasional educado en “... *el rigor de la crítica de la visión fálica.*” (9) Y, sobremanera, enfrenta la perspectiva parcial con la que se ha edificado la imagen del personaje convertido en icono literario, que “... *vive y sobrevive en el gran teatro de la afinidad sentimental de la América amarga, la América descalza, la América en español...*”. (76).

Gracias a la fuerza del lenguaje y al poder transformador de la ironía, se hace posible en la escritura de Sánchez, el desmontaje del mito que propone a Daniel Santos como una leyenda. Se logra este objetivo porque la escritura hurga, irónicamente, en los puntos susceptibles de esa condición del personaje, despojándolo de los vínculos que lo deifican y que lo muestran como un icono igualmente excéntrico, aunque situado más allá de lo que lo configura y de lo que lo propone festivo, convertido en una figura cultural que sirve a la escritura como llave de acceso para repensar las problemáticas sociales y los procesos de reificación instalados en la sociedad latinoamericana: un conglomerado que se siente comprometido a elogiar con lagrimones las canciones que el ídolo interpreta, sin percatarse en que el Daniel Santos quien tiene una vinculación fascinante con las fronteras de lo transgresivo, no es el Daniel Santos que consagra la letra que se entreteje en el terreno movedizo del discurso sentimental. No es el gestor de las propuestas melodiosas que, entre festividad y duelo, conjuran la transgresión como experiencia interior que fortalece el erotismo del enamorado en términos de trascendencia. Y evidentemente, no es el Daniel Santos que con sus canciones sabe decir cosas amorosas que subliman la pasión, que la escenifican y la dramatizan corroborándola parte integrante de una manera de ser muy latinoamericana.

BIBLIOGRAFÍA DIRECTA

- Garmendia, Salvador (1976). *El Inquieto Anacobero*. Caracas: Librería Suma.
- Mujica, Héctor (1982). *Confesiones De Daniel Santos a Héctor Mujica*, Caracas: Editorial Cejota.
- Ramos, Josean (1993). *Vengo a decirle adiós a los muchachos*. 3ra edición. Puerto Rico: Sociedad de autores libres.
- Sánchez, Luis Rafael (1989). *La importancia de llamarse Daniel Santos*. 2da edición. Hannover: Ediciones del Norte.

Bibliografía indirecta

- Bajtín, Mijail. Carnaval y Literatura. *Revista Eco*. Cultura de Occidente. Tomo XXII, Enero 1971.
- Bataille, Georges (1974). *La parte maldita*. Barcelona: Edhasa Paidós.
- _____ (1996). *Lo que entiendo por soberanía*. Barcelona: Editorial Paidós.
- Bhabha Homi (1995). *Nation and Narration*. London and New York: Routledge.

- Bravo Víctor (1998). “Estética del Borde”, en *Rostros de la Utopía*. Mérida–Venezuela. ULA.
- Foucault Michel (1996). *De lenguaje y literatura*. Barcelona. Ediciones Paidós
- Grignon.C y JC. Passeron (1992). *Lo culto y lo popular*. Madrid. Las ediciones de La Piqueta.



4

DIFUSIÓN Y PERCEPCIÓN DE LA NOTICIA



Los medios de difusión del acontecer noticioso modela cada vez con mayor énfasis la percepción de la verdad, de la sociedad y el mundo.

Es posible observar el control y la difusión de noticias falsas o fake news, determinando percepciones, visiones de mundo, “certezas” ideológicas, en beneficio de centros de poder; frente a esto, y prácticamente en resistencia, es posible observar un discurso periodístico que intenta adecuarse a la verdad en sí, reducir, si es posible, a un grado cero las interpretaciones tendenciosas y tratar de fundar perspectivas críticas, distanciadas de toda percepción manipulable.

El trabajo reflexivo de María Gabriela Cittadini se orienta a poner en evidencia esta compleja problemática.

Mencionemos su último libro *Deshojando la noticia*, 2010.



MEDIOS Y PERSPECTIVAS

MARÍA GABRIELA CITTADINI

COORDINADORA DE FUNDACIÓN INTERNACIONAL JLB,
BUENOS AIRES

RESUMEN

Desde los conceptos desarrollados por Umberto Eco de Neo y Paleo TV, abordamos desde una perspectiva analítica y crítica el empleo de los medios para transmitir información como una manipulación del espectáculo.

El noticiero utiliza recursos propios de las ficciones televisivas y del cine, por esto se define al género informativo como un discurso ficcional. Entendemos que se trata de un formato que genera interacción con el público y que prevé acercamiento por parte del espectador. La noticia cuenta una historia e impone una visión del mundo porque también es una narración.

La crisis de legitimidad y credibilidad en los medios implica que el espectador abre un margen de duda sobre las realidades que construyen los medios. El noticiero se estructura, entonces, como un ritmo que existe en tanto que existe un televidente que realiza lecturas, percepciones e interpretaciones que se forman a partir de la velocidad de imágenes y sonido. Leer la noticia implica actualizar la competencia temporal en un sistema de enunciación polifónico e inclusivo.

De acuerdo con esto, el problema que advertimos es que en este sistema no necesariamente están presentes los valores sociales que debe contener la noticia. Los principios de los profesionales se ven influenciados por factores externos, como la economía y el poder, y desaparecen la imparcialidad periodística y la precisión en la calidad de la información.

PALABRAS CLAVE: Neotelevisión, noticiero, medios, relato, ficcionalización

MEDIA AND PERSPECTIVES

ABSTRACT

From the concepts developed by Umberto Eco about Neo and Paleo TV, it will approach the use of media to convey information as a manipulation of spectacle from an analytical and critical perspective.

The news program uses typical resources from television fiction and cinema, which is why the informative genre is defined as fictional discourse. We understand that it is a format that generates interaction with the audience and anticipates engagement from the viewer. The news tells a story and imposes a worldview because it is also a narration.

The crisis of legitimacy and credibility in the media implies that the viewer opens a margin of doubt about the realities constructed by the media. The news program is structured, then, as a rhythm that exists as long as there is a viewer who makes readings, perceptions, and interpretations that are formed based on the speed of images and sound. Reading the news involves updating temporal competence in a polyphonic and inclusive enunciation system.

In accordance with this, the perceived problem is that in this system, the social values that news should contain are not necessarily present. The principles of professionals are influenced by external factors, such as the economy and power, and journalistic impartiality and accuracy in the quality of information disappear.

KEYWORDS: Neotelevision, News program, Media, Narrative, Fictionalization
Texto Original

LA NEOTELEVISIÓN

Umberto Eco desarrolló los conceptos de Neo y Paleo TV¹ para diferenciar dos modos de hacer y pensar el medio. La Neotelevisión propone un texto que aglutina valores contradictorios, como los informativos y los de empresa, compitiendo entre sí. Incluye *Networks* o cadenas americanas que rompen con el estilo pedagógico. Genera interacción con un espectador activo, libre, determinante, reactivo o dócil que se mantiene presente. Necesita al público porque vive de él y lo busca a través de las preguntas directas o indirectas de un presentador, o por teléfono, y consigue que también las cámaras lo interpeleen. De este modo, se plantea un pacto con el receptor modelo en el que se busca no dejar fuera a ningún público posible, ya sea el telespectador o el invitado. El neonoticiero se construye en la utilización de títulos en pantalla, con la presencia de una pareja de conductores representativa de ambos sexos, que saludan a los televidentes y se saludan entre sí, intercambiando comentarios, de los que participan al oyente, a veces compeliéndolo. Otro recurso que observamos es la implementación de la ilusión de contigüidad y de continuidad a través de la cual se produce un efecto de manipulación del espectáculo aunque con carácter de simulacro. Según Landi², la neo TV se muestra cada vez más a sí misma: ha enfocado su objetivo en revelar cómo capta y emite las noticias.

Por el contrario, la Paleo TV habla del mundo exterior ya que funciona como una ventana desde donde asomarse al universo. Ha sido sometida a la censura y entonces produjo un espectador ideal, moderado y católico que se expresa de manera depurada. Los adultos se sienten cómodos en este marco y entonces encuentran un lugar ameno para que los chicos, ubicados frente a la pantalla, piensen que aquél es el modo

apropiado de comportarse en público, como siempre habían sospechado. Es decir que los mayores avalan el papel formativo del medio porque les genera tranquilidad. En este espacio se encuentran menos programas que en la NeoTV, hay menos para ver, y los que hay son más uniformes en cuanto a sus contenidos y estética. Por lo tanto en uno u otro marco, según sea el contexto de la diégesis, se inserta el noticiero televisivo que trabajaremos a continuación.

EL NOTICIERO COMO GÉNERO SECUNDARIO

Según explica Marcela Farré³, el desarrollo de los acontecimientos depende necesariamente de las actitudes de alguien que lo afirma, lo cree, lo sueña, lo desea o lo prevé. Pero no debe ser visto como la manifestación lineal del texto sino como el contenido total, sea explícito, implícito, presupuesto o interpretado que el lector modelo va actualizando desde su enciclopedia, en el momento de la decodificación. Es por esta razón que posee una materia significante hecha de lenguaje audiovisual y expone un mundo posible pensado siempre desde un punto de vista o focalización. El noticiero resulta ficcionalizado entre la dependencia total del personaje respecto de la voluntad de un yo creador del mundo de ficción, y la autonomía total del sujeto para actuar dentro de su mundo real. La reconstrucción narrativa de la situación que opera el noticiero es una tarea que llevan a cabo los personajes de la noticia que son quienes la convierten en algo legible (narrativo) y veraz (referencial) a la vez. La simulación en el noticiero puede acarrear situaciones conflictivas como las distorsiones significativas respecto de los propósitos del género, la decodificación aberrante (otro concepto desarrollado por Eco⁴) en su interpretación, y el rechazo de la inaceptación del pacto entre emisor y receptor.

El noticiero utiliza recursos propios de las ficciones televisivas y del cine, y es por esto que se define al género informativo como un discurso ficcional. Es un formato que genera interacción con el público y que prevé acercamiento por parte del espectador. Cuenta una historia, una visión del mundo porque es una narración, y para eso incluye a un conductor como parte del texto en su aspecto comentativo, y también sabemos que encierra huellas del autor modelo en cada nivel. Durante su evolución el noticiero atraviesa diferentes climas y sobre el final, se

vuelve más liviano para conformar el pacto hospitalario. El discurso atiende su imagen pública y de marca, manteniendo su carácter popular, ya que tiene como finalidad producir audiencia como toda la TV. Utiliza para esto diferentes recursos como los *raccontos*, *flashbacks*, un escenario o *plato*, busca convenciones audiovisuales, reproduce la superestructura de un relato polifónico, un formato parecido al *news magazine*, construye y sostiene el verosímil, y transforma al conductor en *vedette* o *actante modelo*.

El periodismo amarillista, fuerte e impactante, es un recurso que también utiliza el noticiero en el proceso de subjetivación de la noticia para editorializar y de esta manera incrementar la espectacularidad y el *rating*. Es por esta razón que Fernández Pedemonte⁵ sostiene tres hipótesis sobre el sensacionalismo en el noticiero televisivo. Por una parte, plantea que no es algo exclusivo de cierto tipo de prensa popular sino de una forma de cubrir los casos que también está presente en los diarios serios; desde otra perspectiva, piensa que en lo que respecta a la cobertura de los acontecimientos violentos se debe a una carencia de recursos narrativos, y por último, sostiene que los relatos son sensacionalistas por emplear una forma que nos impide la reflexión sobre las grandes cuestiones que nos ponen delante. “Impulsadas por la competencia por las cuotas del mercado, las cadenas de televisión recurren cada vez más a los viejos trucos de los periódicos sensacionalistas y dedican el espacio más importante, incluso todo el espacio disponible a veces, a la crónica de sucesos y a las noticias deportivas: ocurre cada vez con mayor frecuencia.”⁶ Es esta clase de periodismo la que narra acontecimientos relacionados con tabúes del espacio público de una manera tal que obtura intencionalmente la racionalización por parte del público. Lo grave que esto produce no es el hecho de que los medios evoquen la violencia sino la espectacularización o el proceso de extrañamiento literario. Con este objetivo, se ponen en práctica ciertas estrategias como enfatizar el enfrentamiento entre buenos y malos, focalizar la narración en el criminal, conectar los hechos para generar movimientos inexistentes como las olas de violencia o de robos, y vehiculizar ideologemas y prejuicios raciales.

El soporte que difunde la noticia es una variable a tener en cuenta para su definición, por ejemplo, cuando la noticia televisiva está presionada por los efectos de la inmediatez y de la transmisión en directo: en

este caso, la información es el presente de lo que está sucediendo, afirma Stella Martini⁷. Los noticieros se mueven por la emoción y buscan generar efecto a través de los recursos del periodismo amarillo, como ya hemos señalado. El espectador comienza siendo interpelado por una escena mediática en directo (a veces luego de una presentación grabada), se suceden enseguida múltiples fenómenos discursivos y se regresa siempre a la puesta en piso. Nunca se pierde el suceso desde estudios como unidad espaciotemporal de referencia, y es por eso que Garlón⁸ piensa que la escena fluye como sintagma incluyente.

La audiencia recibe en su casa la información en paquetes según el abono que haya comprometido con la empresa proveedora del cable. La noticia amplía el campo de conocimiento del espectador y llega a través de canales temáticos que producen un salto con respecto a los canales pagos. El destinatario toma dimensión económica ya que es el cliente el que paga por el servicio. Este tipo de canales aparece en el paquete básico, tienen carácter informativo y pueden estar en una o varias plataformas como CNN, que inició el desarrollo internacional de la información televisiva⁹. Donde hay conflicto, está CNN: trata de cubrir los hechos con la mayor rapidez posible y ofrece información en directo combinada con el análisis de expertos. Se los define como canales–mundo, es decir, son los que siguen el modelo del broadcasting.

Noticieros melodramáticos, cómicos, trágicos, dramáticos proponen distintos formatos. Los términos para explicar la realidad aparecen en estos soportes que la empujeñecen y muestran la violencia. Los informativos latinoamericanos desarrollaron un carácter institucional y gubernamental del que se desprende que lo que se ve en televisión existe y lo que no se ve, no sucede. La crisis de legitimidad y credibilidad en los medios implica que el espectador abre un margen de duda sobre la realidad construida por estos programas. El noticiero se estructura como un ritmo que existe porque existe un televidente que realiza lecturas, percepciones e interpretaciones que se forman a partir de la velocidad de imágenes y sonido. Leer la noticia implica actualizar la competencia temporal en un sistema de enunciación polifónico e inclusivo: unos refieren a otros y los determinan sucesivamente.

LA NOTICIA

Según Obach¹⁰, la importancia de una noticia está determinada por la excepcionalidad del hecho, por las consecuencias que tenga para la población, por la implicación de personajes conocidos en la trama, y por la proximidad que tenga el lugar de los sucesos en la recepción. Desde el punto de vista de Farré¹¹, las noticias del mismo modo que las ficciones literarias dependen de un autor para existir y representan una posibilidad de ser contadas. Son informaciones que quiebran el modelo mental previo y representan una ruptura respecto del continuum de la realidad. Cuanto más inesperada es la información, más espacio de procesamiento requiere y más llama la atención. La noticia es acción: esto implica que el suceso de una información se inicia cuando el equilibrio se quiebra, la normalidad se ve alterada y entonces comienza la lucha por reestablecer la proporción perdida. Según Stella Martini¹², la noticia es la divulgación de un suceso y también la construcción de lo que ocurrió. Es el relato de un evento que afecta a los individuos de una sociedad. Puede ser definida como la construcción periodística de un acontecimiento que reúne las características de novedad, imprevisibilidad y repercusión futura sobre la sociedad. Puede funcionar como entidad unitaria o como serie que se constituye por ilación de continuidad. Este es el discurso de mayor gravitación en la sociedad y, por este motivo, forma la serie que se retoma cuando se producen nuevos hechos, o se incluye en agendas ya reconocidas. Esto también permite la emergencia de los supuestos; es decir, la información recibida con anterioridad por el público y archivada en su memoria. El supuesto se articula con la necesidad de brevedad de la noticia y con el fin de evitar la redundancia.

Por otra parte, Marcela Farré¹³ agrega a la concepción de este tipo de discursividad la idea de que depende de valores tan arbitrarios como el de la unidad temporal o el criterio de elección del día de transmisión. También añade la incidencia de la proximidad geográfica, el interés humano, la relevancia, el impacto social, el número de personas afectadas, la credibilidad de la fuente, la rareza y el interés. Asegura que la noticia es una representación social de la realidad cotidiana producida institucionalmente que se manifiesta en la construcción de un mundo posible y que aporta una manera de entenderla. El texto informativo entonces se nutre del contacto con el directo, pero fundamentalmente

conforma un bien comercial o *commodity*: esto significa que tiene un costo de producción y distribución y debe crear un espectador modelo acorde con ella de modo de poder ser vendida a posibles anunciantes.

La noticia es un valor de mercado porque según la cantidad de audiencia que reúna en torno al televisor será el valor de la pauta publicitaria que pueda comerciar el medio. El objetivo de la TV es que el espectador esté el mayor tiempo posible frente a la pantalla ya que los medios buscan entretener, impactar, seducir. Se incentiva la comercialización porque los derechos consiguen altos valores que dependen de la capacidad de la noticia para atraer público. Los índices de audiencia se piensan en todas partes en función del éxito comercial. El medio vende un servicio a la comunidad compuesto por la información; le dice a la sociedad qué ocurre en su mundo, qué cosa podría sucederle a uno, y le advierte sobre cambios que podrían afectar las propias decisiones. Es una industria muy preocupada por el éxito comercial de su producto. La oferta y circulación como mercancía propicia la fabricación de la noticia como entretenimiento.

Sobre este punto, Ornar Rincón¹⁴ explica que “importa cuánto se vende en pauta publicitaria más que los contenidos. Como importa el negocio, el objetivo que busca cada programa es llegar al mayor número de televidentes. Para lograr el máximo de audiencia los programas deben recurrir a los formatos más efectivos.” Los generadores de noticias son capaces de cualquier cosa por un punto más de audiencia y como consecuencia de esto se conciben contenidos simples ya que se evidencia una fuerte tendencia a nivelar hacia abajo. También Umberto Eco¹⁵ se suma a este concepto y agrega que “en régimen de libre competencia, se adapta la ley de oferta y demanda pero, no respecto al público, sino respecto a los empresarios. Educa al público según los intereses de las firmas anunciantes. En régimen de monopolio se adapta a la ley de oferta y demanda según las conveniencias del partido en el poder. Y todo esto porque la TV sabe que puede.”

Algunos de los componentes que generan este valor de mercado son el carácter de primicia y de exclusividad que levantan rápidamente la cotización del discurso. Pierre Bourdieu¹⁶ establece que los periodistas se interesan por lo excepcional y lo extraordinario que encuentran en lo cotidiano. Buscan la primicia informativa, la exclusiva, y disponen de la fuerza excepcional de la imagen televisiva que les permite generar

efectos únicos. “Nada más arduo que reflejar la banalidad de la realidad. Flaubert solía decir: ‘Hay que describir bien lo mediocre’¹⁷. La imagen que se emplea en este tipo de soportes produce entonces *efecto de realidad*, porque puede mostrar y hacernos creer lo que muestra. Pero además de mostrarla, crea una realidad e impone los principios de visión del mundo que regirán dentro del sistema. Los canales buscan imágenes propias a través de sus corresponsales que tienen distribuidos en diferentes puntos de interés pero cuando no las consiguen, no pueden comercializarlas: deben comprarlas a las cadenas vecinas y es en esta circunstancia que las noticias adquieren valor de mercado más alto. La TV trabaja con agenda a corto, medio y largo plazo, por lo que la importancia de la exclusiva denota también una restricción informativa para los demás medios y para los proyectos del propio medio. Es por esto que el que llega primero se queda con la nota y que todos pelean frenéticamente por obtenerla. Esto muestra un alto efecto de competencia ya que vemos como se despiertan rivalidades desmedidas por llegaren primera instancia, es decir, por obtener la primicia informativa.

Tanto la primicia como la exclusiva dependen de la inmediatez, y en muchos casos, están directamente ligadas a la transmisión en directo. Sobre este tema, Mario Carlón¹⁸ explica que estamos frente a un dispositivo óptico capaz de registrar el comportamiento social de modo singular. Declara que es parte de un régimen enunciativo de carácter temporal y su estudio implica una concepción acerca del tiempo. El sujeto lo hace a partir del sentido común que se apoya en su experiencia de la vida cotidiana. Maneja el tiempo como relato unidimensional: el discurso denota presente y consecución temporal. Trabaja sin hiato temporal aunque puede suceder a kilómetros de distancia. El directo es una interpretación y nunca la imposición de lo real que se desarrolla. No es lo mismo ver una noticia en directo o grabada: ésta es un factor que distingue al noticiero del cine que no puede hacer uso de esta posibilidad. Es una técnica que se considera más real que la fotografía y que el grabado, y que resulta comparable al espejo al que conocemos por ser indicial y automático. Es real y sucede en el mismo momento en que lo estoy viendo porque está vivo. Depende del punto de vista de la cámara y del sujeto, ya que es un testigo ocular de carácter mediático. Es una operatoria paradigmática, porque puede realizar una elección entre varios segmentos asociativos. También como discurso se construye a medida en que el tiempo transcurre, y de hecho, aún la

imagen que se emite no ha sido vista con anterioridad. Se trabaja con pantalla partida: esto indica simultaneidad de imágenes y de hechos. Tiene carácter lineal como el lenguaje según la perspectiva saussureana. La conversación cumple función de sutura, esto implica que refuerza la continuidad. El sujeto es espectador del directo, esto hace que sea espectador de la escena cinematográfica.

Si pensamos una aproximación a las diferencias que podemos encontrar entre el directo y el grabado, podemos ver que la representación del directo televisivo es menos real que la de las prácticas sociales, pero más real que la del grabado. El sujeto espectador realiza, a través de su identificación con la cámara, una experiencia inédita, semejante a la del contacto con lo real que tenemos en la vida cotidiana. El directo como lenguaje es un discurso paradigmático antes que sintagmático, y está contaminado por lo real. Cebrián Herreros¹⁹ además agrega que los diferencia la ideología que encierra lo repentino. También Cepeda²⁰ se refiere al tema y presenta la ecuación: vivo + directo, en la que se articula una modalidad ficcional de narración de las informaciones, con inicio, desarrollo y desenlace, con el propósito de brindar un producto atractivo para el espectador y satisfacer la demanda de entretenimiento.

Pero volviendo a los rasgos generales de la noticia y los conceptos que se aplican para su armado, tan aplicables a uno u otro soporte, tanto Stella Matini²¹ como Marcela Farré²² concuerdan en establecer algunos criterios de noticiabilidad externa que implican determinaciones que provienen de la política editorial del medio, las presiones de los anunciantes y otros valores. El peso de la noticia está determinado por la practicidad de la información, el impacto emocional que produce y que se comporte como formadora de la opinión pública. Desde esta óptica se establecen algunos ejes como la novedad, la originalidad, la imprevisibilidad y el ineditismo, entre otros, que resultan condiciones indispensables para el género. Y estas características, junto con el tono espectacular de la información, conforman la puesta en escena. “El principio de selección consiste en la búsqueda de lo sensacional, de lo espectacular. La televisión incita a la *dramatización*, en un doble sentido: escenifica, en imágenes, un acontecimiento y exagera su importancia, su gravedad, así como su carácter dramático, trágico.”, sostiene Pierre Bourdieu²³. También Cebrián Herreros²⁴ propone esta técnica como arma que propicia una mayor rentabilidad política y económica. La TV

ofrece una versión de la vida y la realidad que nos circunda. La imagen y el sonido intentan reproducir el contexto: producen interpretaciones. Hay un alto grado de manipulación voluntaria e interesada: tratan que el destinatario la tome como algo natural, que no se dé cuenta del engaño. En tanto el periodista en la búsqueda del objetivo debe mantener su credibilidad para que la exposición parezca verídica.

La noticia multiplica los puntos de vista de la narración, acelera el ritmo del montaje, elimina el análisis, el comentario, el contexto y el alcance. Se evita el cierre de la síntesis para pasar a la información propiciando el carácter superficial del suceso. Para esto el reportero escenifica los hechos con técnicas de ficción. La acción de saber que el acontecimiento será transmitido influye en su *preparación*, es decir en la escenificación, explica Umberto Eco²⁵. La *puesta en escena* puede ser intencional o instintiva, inintencional (al menos a nivel consciente), pero puede cambiar radicalmente el hecho. La ficcionalidad de la noticia, sostiene Farré²⁶, reside en los modos discursivos tomados del relato cinematográfico a partir de técnicas como la polifonía, el uso metafórico del lenguaje, las musicalizaciones, la toma simbólica de la cámara. Cuando el noticiero presenta informes novelados, no es un texto de ficción en sentido semántico, aunque sí tenga la apariencia textual de uno. Estamos ante la presencia de noticias dramatizadas que portan significado de actualidad y novedad. Para Fernández Pedemonte²⁷, la ficción periodística debe ser pensada desde el lugar de guionista y no desde el de periodista. Los párrafos serán pensados como escenas, las citas pensadas como diálogos, la historia como drama y los hechos como verdad. Esto da rango de emotividad a la información televisiva, para lo cual hace falta poner en juego algunos recursos de seducción, como los que analiza Joan Ferrés²⁸. Entre ellos encontramos la fragmentación selectiva, la comodidad interpretativa, la hegemonía emotiva, el adormecimiento de la racionalidad y la transferencia globalizadora. Sus efectos son inadvertidos porque se desconocen los mecanismos de elaboración y de carácter objetivo, y por lo tanto, se confunde imagen con realidad. Por ejemplo, en el noticiero del film *Mentiras que matan* (1997) la imagen de la falsa chica albanesa causa furor. Con respecto a los recursos que hacen a la puesta en escena, Soledad Cepeda²⁹ y Lorenzo Vilches³⁰ comparten algunos criterios entre los que se encuentra la caracterización del plató como escena futurista, el lugar del acontecimiento y la puesta en pantalla. También completan

el cuadro la utilización de videographs, teleprinter, imágenes ilustrativas y los artefactos que integran la escena.

Todo lo que sucede frente a la cámara tiene algo de ficción. Los periodistas tienden a simplificar los personajes y acentúan las maldades y bondades para volver la historia más comercial y dirigible. Subrayan la épica, pasan por alto las contradicciones, y además trabajan la ficcionalización. Otros recursos son las personalizaciones, el uso del grafismo electrónico, los recursos emotivos de montaje como el musical, la ralentización de la imagen, el zoom hacia delante, y la manipulación digital. El noticiero presenta su propia versión sobre los acontecimientos. En esa puesta en pantalla del episodio, estructura su narrativa dramática sobre la base de una introducción, un nudo y un desenlace. El noticiero convierte el drama íntimo en exhibición destinada a satisfacer la demanda escópica del público a través de la vía emotiva. Según Stella Martini³¹, la espectacularización trivializa el interés público y su oferta y circulación como mercancía (el interés primordial es posicionarse en el mercado). La relación entre la noticia y la sociedad del infoentretenimiento propicia una oferta noticiosa que mezcla la información y con el esparcimiento. Se dirigen a los públicos desde la conmoción y desarrollan una retórica sensacionalista y causística porque facilitan el contacto con otras culturas.

La espectacularización tiene por objetivo generar pena, impacto y culpa social. Los periodistas reducen la visión del mundo a un entretenimiento lastimoso con matices melodramáticos de marcado sentido moralista, por lo tanto pierden calidad argumentativa y sustancia política. La realidad se ve estallada en episodios que implican sufrimiento, desorden, amenaza y conducen al sensacionalismo. Con respecto a la figura del héroe en la construcción de la noticia, Martini presenta al sujeto épico que se repite en este tipo de superestructuras con características de héroe posmoderno: “ahora, el héroe en el periodismo es aquel que obtiene la mejor denuncia y también quien se interna en ámbitos de catástrofe para dar cuenta de lo que está sucediendo, ese periodista que circula por el mundo exterior, comprometido por una democracia mejor³²”. Muchas veces el periodista malo tiene más audiencia, renta e influencia en la sociedad, mientras que el investigador se construye como héroe de un relato policial. El reportero encarna la maldad, se nutre del caos para presentarse como héroe, vender una imagen, ganar

aprobación social, mantener una leyenda, ser un asesino simbólico sin sentimientos y que cuando siente, se enloquece.

Este periodista a veces oficia de conductor del noticiero y a veces se ubica como productor, o sale a buscar la noticia donde está la acción. En el caso de que funcione como presentador de la información, generalmente nos encontramos con una pareja de conductor y conductora que conforman el dúo estrella de la emisora. Es importante que sean representantes de ambos sexos porque cada uno encarna diferentes roles sociales y, por lo tanto, se garantiza una masiva representación del público televidente. El varón aporta la ilusión de rigurosidad y objetividad, en tanto que la dama genera el efecto emotivo y sensible del envío. La pareja de presentadores conforma un estereotipo de género y de relaciones entre ambos sexos. El hombre encarna la reflexión, mientras que la mujer, la emoción. Comentan la noticia en forma de conversación y enfatizan el cómo en la agenda. Las notas de color por lo general son presentadas en conjunto y generan un coloquio distendido entre los conductores o dan lugar a la interacción con columnistas o móviles de exteriores. Según analiza Soledad Cepeda³³, el presentador se ubica a la izquierda de la pantalla mientras que la periodista se dispone a su derecha, lo que en el plano da cuenta de la jerarquización visual producto de una cultura patriarcal.

Sabemos también que la posición del conductor con respecto a la cámara tiene diferentes lecturas: cuando el sujeto habla directo a la lente se representa a sí mismo, es decir, que le está diciendo al espectador “no soy un personaje de fantasía, estoy de veras aquí, y de veras os estoy hablando”³⁴. Subraya entonces la idea de referirse al público recalando que se le habla a él sin intermediarios. El conductor intenta generar cierto rango de complicidad entre enunciador y enunciatario, para eso llama a compartir saberes y deseos. Esto se evidencia en la apelación directa, la abundancia de implícitos y el permanente reenvío de objetos culturales conocidos por ambos. Según Marcela Farré³⁵ el conductor tiene un acceso privilegiado a la información ya que forma parte del espacio donde se genera el saber acerca de la actualidad; es quien narra, establece una relación con la noticia y la dota de sentido. Se vincula con el espectador definiendo el pacto comunicativo. Es un intermediario entre dos espacios: es enunciador en relación con el espectador y metaenunciador respecto de la noticia. Genera el lugar de anclaje de la

información cuando la cámara se vuelve hacia él durante la exposición o por medio de la doble ventana.

En otro tipo de presentaciones o informaciones nos encontramos con los columnistas o portadores de opinión, expertos en el manejo de la información específica. Aportan el saber científico o especializado que aumenta aún más la ilusión de objetividad que el género quiere afianzar en el espectador. La suma de esta multiplicación de voces nos hace tomar cuenta cabal de la polifonía reinante en el noticiero. Además esta pluralidad de narradores también nos da cuenta de la pluralidad de formatos que se manejan dentro de este género primario, que siguiendo la clasificación de Bajtin³⁶, es contenido por otros discursos de tipo secundario. Otros dos tipos de enunciadores que intervienen en la etapa de producción de la noticia televisiva son el *newsmakingy* el *gatekeeper*. En el caso del primero, es el encargado de seleccionar los valores que hacen a la clasificación y elección de la información y a las maneras en que se la interpreta y se construyen las agendas y las noticias. Implica el trabajo de construcción del mensaje. En el segundo caso, es la persona que en un equipo de trabajo actúa como especialista de información, con capacidad reactiva y preactiva, adelantándose a las necesidades del género antes de que sean percibidas. Estos son los encargados de establecer la agenda del día, también llamada *agenda setting* que determina qué temas hay que discutir y qué jerarquía tienen en el ámbito periodístico. Es la capacidad de los massmedia de seleccionar y destacar ciertos temas sobre otros y con ello causar que los asuntos destacados sean percibidos como importantes por el público. Instala temas y situaciones novedosas que afectan la vida cotidiana de los consumidores mediáticos. De esta manera, jerarquiza y permite la construcción de subproductos. Tiene dos razones de ser: mantener la audiencia y satisfacer a los consumidores. Posibilita la organización del consumo de la audiencia. Las noticias definen en los lectores temas, e incluso proporcionan los términos con que esos problemas pueden ser pensados y ofrecen familiaridad con las experiencias compartidas por la comunidad además de brindar significado simbólico.

El problema que se plantea es que en este sistema se pierden de vista los valores sociales que debe contener la noticia. Los principios de los profesionales se ven influenciados por agentes externos y desaparecen la imparcialidad periodística, la precisión en la calidad de la información,

la transparencia e independencia. El llamado periodismo basura concibe el valor del éxito personal por acumulación de audiencia, el valor-contravalor de lo servicial y desconoce la autocensura profesional. Pone énfasis en la guerra, la muerte y el encarcelamiento ya que no puede neutralizarse la consideración ética: no hay relatos éticamente neutros. La información es poder y da poder, influye en creencias, deseos, decisiones y comportamiento. Por otra parte, otro eje del sistema ético del medio pasa por las relaciones de poder que se tejen entre el gobierno, las empresas y los medios. “Es importante saber que la NBC es propiedad de General Electric (lo que significa que, si entrevistara a quienes viven en los alrededores de una central nuclear, es probable que...; de todas maneras, a nadie se le pasará por la cabeza semejante ocurrencia. ..), que la CBS es propiedad de Westinghouse, que la ABC es propiedad de Disney.³⁷” Los noticieros y los gobiernos hacen acuerdos y como consecuencia salen en TV las noticias que no afecten la estabilidad política y económica. Existe lo que se ve: “Los informativos tienen un manual “tácito” que habla acerca de los personajes vetados, de las noticias que se deben filtrar antes de emitirlas, de las imágenes que no se deben pasar, de los temas impublicables. [...] Los directivos de los noticieros tienen claro que no informan para la gente sino para incidir en la toma de decisiones, construir una agenda pública que permita que los negocios vayan bien, que su compromiso periodístico es con el dueño político y económico del informativo más que con la audiencia o la comunidad que representa. La información en televisión es un juego estratégico de poder, en el cual al televidente-ciudadano sólo le es dejado un rol: espectador de los juegos de poder.³⁸” La información no es libre. El medio no es autónomo. Cualquier intento de limitación es censura.

La TV es protagonista de la sociedad. La evolución empresarial produce una amplia repercusión en la información y los medios en que se transmite. Los canales levantan la información de las agencias y determinan qué es noticia y qué no lo es. Los enfoques de la información televisiva desarrollan dos tendencias: la de orientación comercial y la de servicio para la sociedad. Es entonces cuando el punto de vista estructura la relación entre lo que muestra y quién lo muestra. Cada plano corresponde a una idea preconcebida o guión de tal manera que el ojo de la cámara es el que organiza el acontecimiento. Esto determina la subjetividad del mensaje y hace a la ética del profesional que toma partida explícita por la posición del discurso. Salvo en el caso de

la puesta en escena del plato con los conductores, se puede decir que hay una conmutación de funciones donde es el acontecimiento el que impone el punto de vista. Cuando hay cámaras el suceso cambia por su presencia. Todo movimiento de la lente supone una transición espacio-temporal y esto implica una falsa objetividad del relato, construida según Fernández Pedemonte³⁹, a partir de ciertos acuerdos elementales como la variación del concepto de tiempo, la ausencia de orientación, autenticidad, relevancia, imparcialidad, equilibrio, la no distorsión, la neutralidad, la testeabilidad, la honestidad y la despersonalización. La objetividad se constituye como un proceso táctico en la cobertura de las noticias para crear una percepción de centrismo ideológico que contribuye a preservar la audiencia. Se debe aspirar a la verdad, que consiste en el esfuerzo por adecuarse significativamente a la realidad por parte del narrador. Por lo tanto, la pretendida objetividad es subjetividad. La intención objetivista de transparentar los hechos es ilusoria y lleva a que los sectores de la sociedad que tengan acceso a los medios sean las elites y los valores de los periodistas sean los dominantes de la sociedad.

Coincidimos con Cepeda⁴⁰ en que se establece un contrato comunicativo basado en la credibilidad entre el emisor múltiple y la audiencia: para que el proceso de comunicación que instala el noticiero se desarrolle con eficacia se requiere que el destinatario tenga confianza en las informaciones. El noticiero connota la idea de ventana que permite ver lo real tal cual es: aporta claridad, devela, descubre. Estar bien informado significa estar al tanto de muchas noticias todos los días. El noticiero privilegia la magnitud de los sucesos por sobre la calidad (profundidad) de la información. En última instancia el objetivo del noticiero es contar la verdad: esto se pierde cuando las valoraciones u opiniones de los conductores se realizan antes o después de la difusión de “los hechos”. A veces se exhorta, incluso, al espectador a “reflexionar” sobre el tema. El noticiero privilegia la enunciación sobre el enunciado. El columnista especializado brinda juicios de valor y, además, anticipa el desenlace. En este marco el noticiero debiera construirse como un servicio social y como una industria ya que el periodismo se basa en un pacto de confianza entre emisor y receptor. Cuando se considera a la noticia como servicio público, se apela a esta categoría para justificar posiciones aberrantes. Por ejemplo, en uno de los films que analizaremos más adelante, *15 minutos* de John Herzfeld, el periodista hace cualquier cosa por conseguir el video que muestra el asesinato del poli-

cía en pos del servicio público, o en *Héroe accidental* de Stephen Frears también la reportera da un discurso de premiación en el que apela a estos valores pero después genera una noticia falsa.

La audiencia se mide por medio del rating, y el share. Se ha convertido en objeto de mercado, según sostiene Cebrián Herreros⁴¹. La formación de la audiencia está dada por los programas que la crean. Los telespectadores son educados en temas, personalidades de interés, y en su tratamiento. Demandan lo que se les ofrece y considerando que la televisión es una institución social educadora, debiera ocuparse de propiciar la formación de la audiencia desde el sistema educativo y familiar durante la etapa escolar.⁴² La información televisiva se consume en casa y debe interesar a los empresarios como los espectadores que la decodifican. La audiencia, que se ve atraída por lo llamativo y lo morboso, es objeto de comercio y no de servicio, si se tiene en cuenta que construye la opinión pública. Puede asumir la noticia como obra de ficción con un mundo completo y cerrado o comparar la estructura con otra en la que las cosas no se dan de esa manera y extraer conclusiones sobre el sentido que plasma el autor modelo.

El público puede protagonizar las noticias a través de su rol social como los desocupados, los estudiantes, las amas de casa, etc. Una vez identificado como destinatario ideal, sabemos que acepta ver, saber y creer lo que propone el enunciador, asume que todo es verdad y que se corresponde con el mundo de referencia. Tiene un alto grado de credibilidad y los conductores se convierten en intermediarios entre el destinatario y la realidad. La insensibilidad ante la violencia frecuente a la que estamos expuestos produce una anestesia en el espectador que se conceptualiza en un alto grado de trivialidad. La opinión pública modelada por la industria de las noticias no habla del público sino de los grupos de interés. Los medios son formadores de opinión en la sociedad y ellos también son formados por la opinión pública, lo que implica el diálogo de los ciudadanos entre sí y el consenso.⁴³

NOTAS

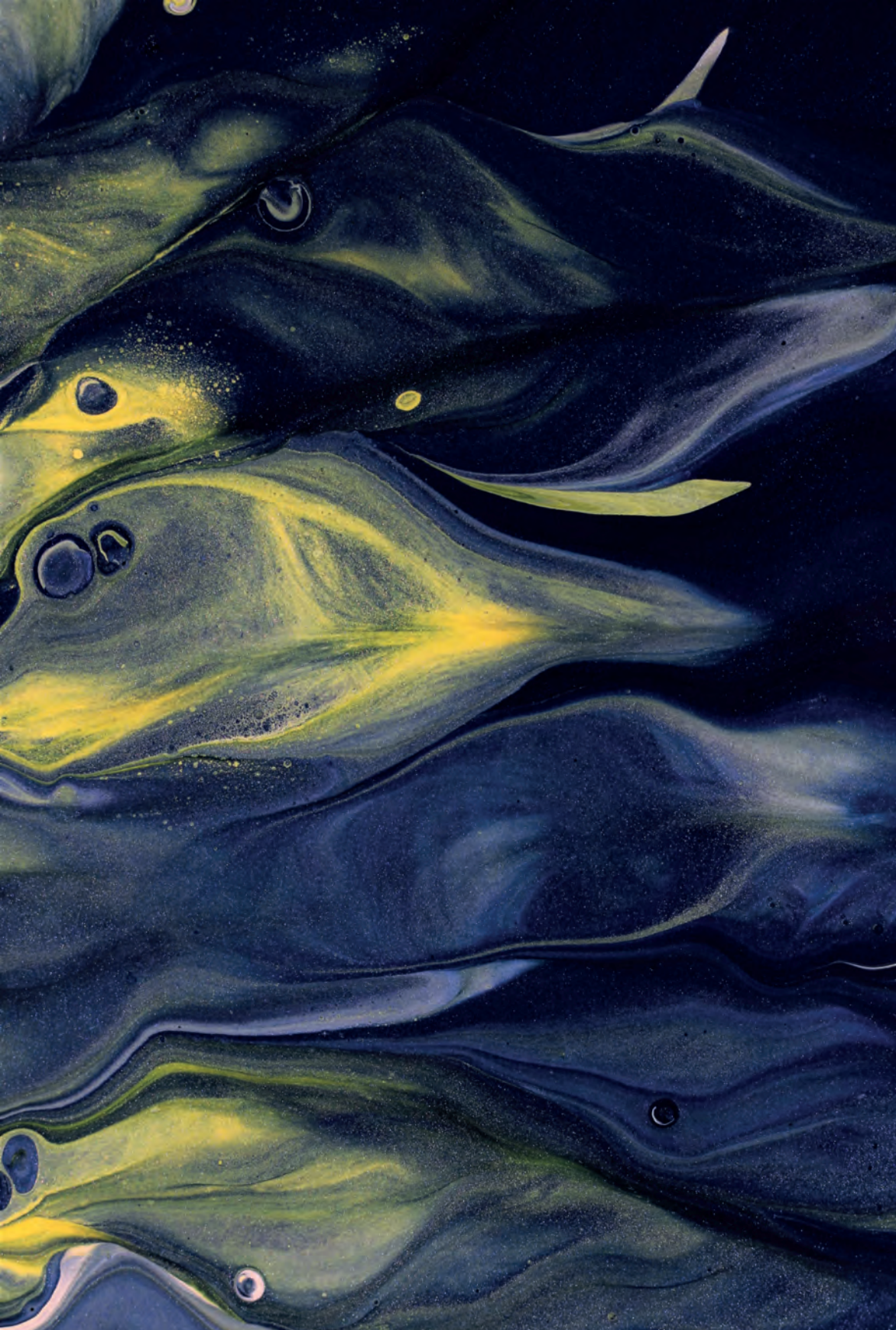
1. Eco, Umberto. “TV: la transparencia perdida. De la Paleotelevisión a la Neotelevisión”; en *La estrategia de la ilusión*. Barcelona: Lumen, 1986.
2. Landi, Oscar. *Devórame otra vez. Qué hizo la televisión con la gente, qué hace la gente con la televisión*. Buenos Aires: Planeta, 1992.
3. Farré, Marcela. *El noticiario como mundo posible. Estrategias ficcionales en la información audiovisual*. La Crujía Ediciones, Serie Categorías. Colección Inclusiones, Buenos Aires, 1º edición, 2004.
4. Eco, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. Buenos Aires: Tusquets, 2004.
5. Fernández Pedemonte, Damián. *La violencia del relato. Discurso periodístico y casos policiales*. Ediciones La Crujía, serie Categorías, Colección Inclusiones, Buenos Aires, 1º edición, 2001.
6. Bourdieu, Pierre. *Sobre la televisión*. Barcelona: Anagrama, 1997. p. 74.
7. Martini, Stella. *Periodismo, noticia y noticiabilidad*. Norma, Serie Enciclopedia Latinoamericana de Sociocultura y Comunicación, Bogotá, 1º edición, 2000. Impresión: 2004.
8. Carlón, Mario. De lo cinematográfico a lo televisivo. Metatelevisión, lenguaje y temporalidad. Buenos Aires: La Crujía, 2006. p 115–6.
9. Cebrian Herreros, Mariano. *La información en televisión. Obsesión mercantil y política*. Barcelona: Gedisa, 2005. p. 133.
10. Obach, Xavier. *El tratamiento de la información y otras fábulas*. Grupo Anaya S.A., Madrid, 1º edición, 1997.
11. Farré, Marcela, op. cit., cap 3
12. Martini, Stella, op. cit., cap2.
13. Farré, Marcela, op. cit., cap 1.
14. Rincón, Ornar. *“Televisión, video y subjetividad*. Norma, Serie Enciclopedia Latinoamericana de Sociocultura y Comunicación. Bogotá, 1º edición, 2002. p. 39.
15. Eco, Umberto. *Apocalípticos e integrados*, op. cit., 235.
16. Bourdieu, Pierre, op. cit, 27.
17. Bourdieu, Pierre, ibidem.
18. Carlón, Mario, op. cit, p. 20.
19. Cebrian Herreros, Mariano, op. cit, cap. 1.
20. Comité Federal De Radiodifusión (COMFER) Argentina. Cepeda, Soledad y otros. “La Información Televisada. Los noticieros bajo la lupa” [en línea], <<http://www.comfer.gov.ar/documentos/pdf/LaInformaciónTelevisada.pps>> [Consulta: 9 de julio de 2006]
21. Farré, Marcela, op. cit., cap. 1.
22. Pierre Bourdieu, op. cit, p. 25.
23. Martini, Stella, op. cit, cap. 1.
24. Cebrian Herreros, Mariano, op. cit., cap. 1.
25. Eco, Umberto. “TV: la transparencia perdida. De la Paleotelevisión a la Neotelevisión”. op. cit, p.9.

26. Farré, Marcela, op. cit., cap. 1.
27. Fernández Pedemonte, Damián, op. cit., cap. 2.
28. Ferrés, Joan. *Televisión subliminal. Socialización mediante comunicaciones inadvertidas*. Paidós, Colección Papeles de Pedagogía N° 28. Barcelona, 1° edición, 1996. Capítulos 1 y 7.
29. Cepeda, Soledad y otros, op. cit., 6.
30. Vilches, Lorenzo. *Manipulación de la información televisiva*. Paidós. Papeles de Comunicación N° 35. Barcelona, 1° edición, 1981; 1° reimpresión, 1995.
31. Martini, Stella, op. cit, cap. 1.
32. Martini, Stella. *Idem*, 150.
33. Cepeda, Soledad y otros, op. cit., p. 10.
34. Eco, Umberto. *Apocalípticos e integrados*, op. cit.,
35. Farré, Marcela, op. cit., cap 1.
36. Bajtín, M. *"Estética de la creación verbal"*. México: Siglo XXI, 1982.
37. Bourdieu, Pierre, op. cit, p. 20.
38. Rincón, Omar. op. cit, p. 53.
39. Fernández Pedemonte, Damián, op. cit., cap. 1.
40. Cepeda, Soledad y otros. op. cit., 6.
41. CebrianHerrerros, Mariano, op. cit, cap. 10.
42. CebrianHerrerros, Mariano. *Ibidem*, 183.
43. CebrianHerrerros, Mariano. *Ibidem*, 22.



5

PERSPECTIVAS. GÉNEROS Y CORRESPONDENCIAS



La noción de perspectiva como recorte de la percepción de mundo y como lugar donde una verdad se hace posible es preocupación fundamental de la reflexión crítica. La noción de perspectiva pone por definición en cuestión los absolutos de la percepción. Las diversas modalidades de expresión artística y literaria crean perspectivas para mostrar las homogeneidades de lo real ciertamente, pero también los pliegues y fabulaciones impuestos por el poder a ese real. De allí las perspectivas presente en el relato o en la tela del pintor.

Luz Marina Rivas, prestigiosa investigadora, doctora en Letras ha interrogado de manera rigurosa y creadora el deslinde de la llamada “Novela intrahistórica” para interrogar esta específica percepción de lo real por el relato.

Mencionemos el libro *La novela intrahistórica* de Luz Marina Rivas, de 2004.

Juan Molina Molina, doctor en letras y profesor de la Universidad de los Andes es un joven y reconocido pintor y ensayista que ha relacionado en su expresión y en su búsqueda reflexiva, correspondencias entre el relato y la expresión plástica.

Entre sus libros mencionemos *Hendidura e hipérbole del cuerpo*, *Correspondencias entre Botero y García Márquez*.

LA NOVELA INTRAHISTÓRICA

LUZ MARINA RIVAS

UNIVERSIDAD SIMÓN BOLÍVAR

RESUMEN

La reflexión fundamental de este trabajo apunta un acercamiento a la de la novela intrahistórica como la narración ficcional de la historia desde la perspectiva de los subalternos sociales, que, aunque víctimas de la misma, no son sus agentes pasivos. Este acercamiento a la historia desde abajo no es sólo una manifestación de la literatura de ficción.

La revisión conceptual desarrollada en este trabajo nos hace comprender que en las novelas intrahistóricas la perspectiva particular de los personajes desde su cotidianidad y subjetividad permiten visualizar el componente emotivo, así como la manera afectiva como ellos se vinculan con los acontecimientos históricos con las premisas morales de sus sociedades, con los rituales, con las creencias y las prohibiciones. Todo ello puede verse en las formas mismas que adoptan las novelas para contar ese pasado y las formas que permiten acceder a los relatos de la cultura que estructuran el sentir de su narración.

A lo largo de este trabajo la investigación se situará bajo ciertos parámetros de gran utilidad para el análisis de las obras de Laura Antillano, Milagros Mata Gil y Ana Teresa Torres. En estas obras se ha buscado un elemento aglutinador y distintivo de las novelas históricas, que darán cuenta de las propuestas de trabajos como el de Lukács, así como la comprensión de las más contemporáneas, que rompen con el pacto de verdad de la historiografía. Estos elementos de la conciencia de la historia permiten conceptualizar de una manera funcional el fenómeno esencial que nos convoca: la novela histórica.

Palabras clave: Novela intrahistórica, subjetividad, verdad historiográfica, Historia, subalternidades

THE INTRA-HISTORICAL NOVEL

ABSTRACT

The fundamental reflection of this work indicates an approach to the conceptualization of the intra-historical novel as the fictional narration of history. This, from the perspective of the social subalterns, who, although victims of history, are not its passive agents. This approach to history is not only a manifestation of fictional literature.

The conceptual review developed in this work makes us understand that in intra-historical novels the particular perspective of the characters from their everyday life and subjectivity allow us to visualize the emotional component. As well as the affective way in which they are linked to historical events with the moral premises of their societies, with rituals, with beliefs and prohibitions. All of this can be seen in the forms that the novels adopt to narrate this past and the forms that allow access to the stories of the culture that structure the feeling of its narration.

Throughout this work, the research will be situated under certain parameters of great utility for the analysis of the works of Laura Antillano, Milagros Mata Gil and Ana Teresa Torres. In these works, we have searched for an agglutinating and distinctive element of historical novels, which will explain the proposals of works such as Lukács'. As well as the understanding of the most contemporary ones, which break the truth pact of historiography. These elements of the consciousness of history allow us to conceptualize, in a functional way, the essential phenomenon that summons us: the historical novel.

Keywords: Intra-historical novel, subjectivity, historiographic truth, History, subalternities.

¿QUÉ ES LA NOVELA INTRAHISTÓRICA?

Podemos entonces acercarnos a conceptualizar la novela intrahistórica como la narración ficcional de la historia desde la perspectiva de los subalternos sociales, que aunque víctimas de la misma, no son sus agentes pasivos; tienen un bagaje histórico por vía de la tradición entendida como vínculo entre pasado y presente dado por la costumbre y los modos culturales transmitidos generacionalmente. Entendemos que para los efectos de nuestro trabajo concebiremos al subalterno desde la complejidad de su condición en Latinoamérica, de manera que al menos en nuestro continente, no todos los subalternos tienen voz, pero muchos de ellos sí la tienen y la utilizan a pesar de la violencia con la que muchos sistemas se empeñan en acallarla. Por ejemplo, de alguna manera el testimonio de Rigoberta Menchú le ha salvado la vida. La intrahistoria es, por lo tanto, una visión de la historia desde los márgenes del poder y tiene como protagonistas a personajes cuya tensión entre espacio de experiencia o *habitus* y horizonte de espera resulta en una conciencia del subalterno de un pasado y de un futuro muy distantes a los de la historia oficial.

Este acercamiento a la historia desde abajo no es sólo una manifestación de la literatura de ficción. Tiene ecos en la *nueva historia* o *nuevo historicismo*, según como se quiera traducir, que consiste en un replanteamiento del quehacer historiográfico, como se adelantó antes, al hablar de la escuela francesa de *los Annales*, o de los historiadores ingleses que han acompañado a Peter Burke, o de la *microstoria* de los italianos, o la de González y González.

En efecto, nuestro siglo ha estado marcado por una crisis de la historiografía, que no sólo ha cuestionado la pretensión de verdad de la historia, así como su escritura misma, tal como lo han hecho Hayden White y de Certeau, al revisar la narrativa como problema de la disciplina, sino que se ha preguntado también qué es lo historiable, más allá de lo político y lo militar.

LA HISTORIA SENTIDA

Los sucesos vistos microhistóricamente son insertados luego en un contexto general más cercano a la historia tradicional, que permita reinterpretar los datos anteriormente aportados por ésta. La microhistoria aboga por la interpretación de los hechos en el seno de ellos mismos, para buscar significados, y por no buscar establecer leyes universales y abstractas como si la historia fuera una ciencia experimental. Interesa la función de la cultura en la vida humana y dentro de ello resulta necesario interpretar el comportamiento humano no sólo a partir de las ideas, sino tomando en cuenta también los modelos de emoción públicos y simbólicos presentes en el interior de una cultura, que se representan en la poesía. Levi cita a Geertz:

Para formar nuestras mentes debemos saber qué sentimos de las cosas; y para saber qué sentimos de las cosas necesitamos las imágenes públicas del sentimiento que sólo el rito, el mito y el arte pueden proporcionarnos (129).

En este sentido la microhistoria responde la necesidad señalada por Veena Das (1989) de considerar la categoría de lo afectivo en el análisis de las culturas subalternas, pues las teorías occidentales generalmente definen la acción social por la acción racional, y consideran lo emotivo como una desviación de la racionalidad, o sea, sólo incluye emociones negativas como la ira, los celos y la venganza. Por su parte, lo afectivo juega un papel muy importante para González y González, quien supone que este elemento no sólo está del lado del objeto de estudio sino también del lado del historiador:

Las historias locales ocupan en la república de Clío un lugar análogo al ocupado por corridos y romances en la república de las letras. A la microhistoria hay que verla como expresión popular. Emociones que no razones son las que inducen al quehacer microhistórico (194).

En esta misma dirección nos encontramos también con Raymond Williams (1980), quien formula las *structures of feelings* o *estructuras del sentir*.

Para Williams, las descripciones y los análisis de la cultura, expresados frecuentemente en tiempo pasado convierten la experiencia social en productos fijos y acabados. La presencia y experiencia viviente es rechazada, al igual que todo lo que pueda ser definido como lo personal y lo subjetivo. Se opone al pensamiento de todos aquellos términos que podrían parecer más activos o flexibles como *conciencia*, *experiencia*, *sentir*. Ahora bien, cuando se estudian procesos como las artes visuales y la literatura se requiere hacerlos presentes en lecturas más activas y sin embargo se intenta reducirlos a formas fijas, a formular sistemas estéticos o ideológicos, olvidando que la producción artística es *siempre un proceso formativo dentro de un presente específico* (151). Esa vivencia, que constituye una conciencia práctica se opone a la conciencia oficial, que corresponde a las formas fijas. La interacción entre las distintas formas sociales no se establece como intercambios sistemáticos entre unidades fijas, sino más bien tiene que ver con lo que verdaderamente se está viviendo, no sólo lo que se piensa que se está viviendo. Esa interacción va más allá de la ideología o de la visión de mundo. Involucra unas *estructuras del sentir* o *estructuras de la experiencia*. Estas estructuras se componen de elementos que conforman un grupo de relaciones internas que se interconectan y pueden estar en tensión, *elementos específicamente afectivos de la conciencia y las relaciones, y no sentimiento contra pensamiento, sino pensamiento tal como es sentido y sentimiento tal como es pensado; una conciencia práctica de tipo presente, dentro de una continuidad viviente e interrelacionada* (155). Esta idea de las estructuras del sentir formuladas como construcciones que están siempre en proceso y que se viven como presente, tiene relación en cierto modo con la idea de continuidad desde el pasado hasta el presente que hemos observado antes en las concepciones de la tradición. Sin embargo, tal como Williams las formula podemos entenderlas como componentes importantes dentro de la tradición, la tradición en el sentido de Ricoeur, como herencia de contenidos simbólicos, que por supuesto, incluye lo afectivo, aunque se transmita con variaciones de una generación a otra.

El reto de esta categoría estaría en su aplicación metodológica, que puede entenderse como hacer presente el pasado. Dice Williams:

Desde una perspectiva metodológica, por tanto, una «estructura del sentir» es una hipótesis cultural derivada de los intentos por comprender tales elementos y sus conexiones en una generación o en un período, con permanente necesidad de retornar interactivamente a tal evidencia (...) La hipótesis presenta una especial relevancia con respecto al arte y la literatura, donde el verdadero contenido social, en un número significativo de casos, de este tipo presente y efectivo, y sin que ello suponga pérdidas, no puede ser reducido a sistemas de creencias, instituciones o a relaciones generales explícitas, aunque puede incluir a todas ellas como elementos vividos y experimentados, con o sin tensión (155–156).

Para Raymond Williams, metafóricamente, las estructuras del sentir son experiencias sociales *en solución*, a diferencia de otras formaciones sociales que han sido *precipitadas*.

El hecho de que este autor apunte hacia la literatura y el arte para hacer más evidentes las *estructuras del sentir*, cobra una gran importancia para mi trabajo. Lo intrahistórico involucra esas estructuras del sentir, que resultan más difíciles de formular desde el discurso historiográfico que desde el discurso de ficción, pues se trata de elementos no siempre categorizables, no siempre correspondientes a sistemas abstractos de conocimiento. Tomaré entonces la clave de la literatura y el arte para hacer más concretos los planteamientos de Williams, en función del análisis propuesto de las novelas, pues en estas manifestaciones culturales se encuentran codificados los sistemas simbólicos que establecen las relaciones emotivas entre la cultura y los individuos, entre lo que es pasado y se actualiza en el presente y tiene, además la suficiente flexibilidad como para admitir nuevos contenidos y nuevas significaciones. Lo que tienen en común las obras artísticas es que ellas son formas resultantes de *relato de la cultura*, con los cuales se identifica la gente, dan sentido a sus formas de relacionarse y de comprenderse en el mundo. Esta codificación tiende a corresponder a un *relato*, un *relato* que explica y que da coherencia a un imaginario cultural. Si una imagen disidente, que impugna ese relato surgiera de pronto sin un consenso colectivo, sin responder a esa relación de identificación, sería inmediatamente rechazada o transformada para que corresponda.

Tomaré dos ejemplos que me brinda la cultura venezolana. El primero de ellos es la imagen de Bolívar, el héroe y Padre de la Patria, imagen de lo mejor que la Nación ha dado. La imagen más familiar de Bolívar circula en la moneda que lleva su nombre: el bolívar; es una imagen oficial, pero también consensual y afectiva. Reproduce al héroe

con un sereno perfil romano, como el de un César. Responde entonces al *relato* de la gloriosa Guerra de la Independencia. No se aleja esa representación cesárea de la imagen tutelar de un Bolívar a caballo en la Plaza Bolívar, figura del guerrero solemne y paternal que parece prolongar su vigilancia a lo largo de los siglos. Dos formas artísticas responden de esta manera a un relato del héroe asentado en el imaginario popular, reactualizado en las celebraciones patrias y en la Escuela. Este relato de un héroe generoso, impoluto, visionario, paternal, estructura los diversos sentimientos hacia Simón Bolívar que se han ido forjando a lo largo de generaciones. Cuando cierto artista chileno, exhibió en su país un cuadro que representaba a Bolívar como una mujer, las reacciones de indignación en Venezuela no se hicieron esperar. Tal imagen violaba el relato del héroe, insultaba las emociones de todo un colectivo venezolano; resultaba insolente y agresiva. Las representaciones estatuarias o plásticas del héroe pueden tener múltiples variaciones; no todas deben corresponder al perfil cesáreo de la moneda. De hecho encontramos tallas de madera o pinturas en que Bolívar aparece negro, aparece con sombrero de cogollo, con ojos indios, pero ninguna de estas representaciones contradicen el relato heroico; más bien, al contrario: lo enriquecen. La figura paternal del Libertador se acerca a los subalternos, se identifica más con ellos. Las muchas formas artísticas continúan haciendo presente el mismo relato.

La otra muestra cultural corresponde a un mito, que circula en muchas manifestaciones de literatura oral y que ha dado lugar a un sistema de creencias religiosas. Se trata del mito de María Lionza, una indígena caquetía o tal vez una mestiza llamada María de la Onza, diosa de la montaña de Sorte, en el Estado de Yaracuy, que cuida de los animales y que protege a quienes la veneran. Alrededor de esta imagen maternal identificada con la tierra, ha surgido un culto sincrético que responde a la sensibilidad de la población y a su necesidad de vincularse a los variados y entremezclados orígenes no occidentales. Los rituales, muchos de ellos de origen africano, han ido integrando a lo largo del tiempo otras figuras de veneración que se identifican con el pasado histórico y al mismo tiempo con la necesidad de su actualización. Entre esas figuras aparece la Corte de los Libertadores, dentro de la cual una imagen importante es la imagen legendaria del Negro Primero, un esclavo que luchó en la Batalla de Carabobo y que murió luego de despedirse heroicamente del General Páez. De esta manera, la tradición

elige una figura que tiene una filiación más sentida con los subalternos, con las razas más maltratadas, que puede emparentarse con María Lionza sin ninguna contradicción. Así, el mito original de la diosa va incorporando elementos que añaden nuevos relatos y que responden a la necesidad de construir con ellos *estructuras del sentir*.

Infero, entonces, de las consideraciones de Raymond Williams que los *relatos culturales* con los cuales se vinculan las manifestaciones del arte constituyen esas *estructuras del sentir*. En esos relatos tienen cabida esas diferentes tensiones de múltiples elementos de la cultura que se actualizan, se hacen presentes, a partir de las emociones, es decir, son sentidos.

En las novelas intrahistóricas la perspectiva particular de los personajes desde su cotidianidad y subjetividad permite visualizar el componente emotivo, la manera afectiva como ellos se vinculan con los acontecimientos históricos, con las premisas morales de sus sociedades, con los rituales, con las creencias y las prohibiciones. Todo ello puede visualizarse en las formas mismas que adoptan las novelas para contar ese pasado, formas que permiten acceder a los *relatos de la cultura* que estructuran el sentir.

TRADICIÓN, IDENTIDAD Y NOVELA INTRAHISTÓRICA

Llegados hasta aquí, se hace obvio que la novela intrahistórica es un tipo de novela histórica. Si no bastara aún la vinculación, tal como la he desarrollado, entre la novela intrahistórica y la nueva historia, hay aún más elementos que nos permiten categorizarla de esta manera. El primero de ellos, respondiendo a la elaboración teórica hecha por Noé Jitrik, es el de la búsqueda de identidad, esa pulsión básica generadora de la novela histórica durante el siglo XVIII.

Cuando Jim Sharpe aborda la *historia desde abajo*, anota entre sus propósitos y utilidades el de proporcionar tanto a los historiadores que la hacen como a los receptores que la leen un sentimiento de identidad o de procedencia, la sensación de que la identidad no ha sido formulada por reyes o primeros ministros, así como la certeza de que también los de abajo son hacedores de la historia, actores y creadores de la misma. Sin embargo, añade que la cuestión de la identidad no debe quedarse

allí, como identidad de las clases inferiores, sino que debe redimensionar *la corriente principal de la historia* (58), según Sharpe. Esto, naturalmente, tiene una razón: hay una gran cantidad de zonas inexploradas en el pasado histórico.

Por su parte, Giovanni Lévi, cuando discute la microhistoria, explica que ésta toma muy en cuenta la diferenciaciones sociales, al igual que lo hace la antropología interpretativa, puesto que los símbolos y las costumbres, aunque polisémicos, se cargan de connotaciones precisas a partir de las diferencias sociales, que son móviles y dinámicas. Explica Lévi que la identidad es un proceso dinámico y que la definición de los distintos grupos sociales depende de determinados conflictos y solidaridades.

Esta reflexión merece que nos detengamos. En efecto, hablar de *identidad*, resulta enfrentarse con un concepto que como el de la novela histórica es histórico. No podemos entender por identidad una categoría inmutable. Hay múltiples posibilidades de concebir la identidad, pero todas ellas están vinculadas a un sentido de pertenencia y las dinámicas sociales permanentemente cambian los grupos de individuos y de clases, las divisiones geográficas, los imaginarios colectivos, por lo cual cambian constantemente ese sentido de pertenencia y por lo tanto, lo que se entiende por identidad. Así por ejemplo, la idea de nación, propia de la modernidad propicia una identidad sobre la base de los nacionalismos. Benedict Anderson (1983) elabora la idea de la nación como comunidad imaginada que otorga a los nacionales un sentido de pertenencia, una identidad. Esa comunidad abstracta es concebida como un lugar de relaciones horizontales en el que se aglutinan numerosos individuos que no llegan a conocerse entre sí y que se imaginan soberanos, habitantes de una gran comarca antigua, aunque la idea de nación es moderna. Este pensador explica que una comunidad mayor que una aldea primordial es de por sí necesariamente imaginada.

Esa construcción de comunidades imaginadas en los distintos discursos sociales tiene un importante asidero en la historia y por ello el siglo XIX fue tan prolífico en Latinoamérica en novelas históricas que construían la idea de nación y definían una identidad que en muchos casos era más deseada que aproximada a la realidad.

Fenómenos como las guerras, las migraciones, la educación formal, el alcance de los medios de comunicación, la publicidad, el idioma, la conservación o no de las tradiciones, los líderes carismáticos, los aparatos del poder estatal, producen intensas mutaciones en los distintos sentidos del ser colectivo y distintas maneras de sentir la identidad.

La mismidad implícita en el concepto de identidad resulta en su búsqueda frecuentemente fallida. García Canclini (1997) propone más bien el desplazamiento de la categoría de la identidad a la de heterogeneidad e hibridación para buscar no las identidades sino las intersecciones conflictivas y las negociaciones, pues según él, la identidad no tolera la alteridad. Propone entonces para los Estudios Culturales y creo que esto vale para el estudio de la novela intrahistórica, estudiar esos espacios de encuentro. Dice lo siguiente:

En la medida en que el especialista en estudios culturales quiere realizar un trabajo científico consistente, su objetivo final no es representar la voz de los silenciados sino entender y nombrar los lugares donde sus demandas o su vida cotidiana entran en conflicto con los otros. Las categorías de contradicción y conflicto están, por lo tanto, en el centro de esta manera de concebir los estudios culturales (56).

Esas categorías de contradicción y conflicto deben ser atendidas. Sin embargo, resulta difícil el desplazamiento de la categoría de *identidad*, pues de alguna manera está presente en las búsquedas del pasado y es el punto de partida por el cual se accede a los espacios de desencuentro. Es preferible mirar el carácter mutable de la identidad para reconocer sus recorridos históricos en los distintos discursos, literarios y no literarios, en los cuales se plasma su crisis. Por lo tanto conservamos esta categoría, la de identidad, y la definimos para los efectos de este trabajo como una conciencia de la diferencia cultural, definida o intuida, que varía históricamente y cuyas mutaciones son resultado de las crisis que se producen en la confrontación con la alteridad.

Ahora bien, ¿qué se busca como identidad en las novelas intrahistóricas?

Vamos a partir del hecho de la proliferación de este tipo de novelas en este convulsionado fin de siglo, en el cual hay dos tendencias en pugna en el mundo: por un lado, la globalización a ultranza de la cultura, que lleva a costumbres eclécticas, a tratados económicos que

edifican bloques de poder transnacionales, a la identificación de gente de todas partes del mundo con productos para el consumo masivo, a modos de vida que dan la vuelta al globo mediante el cine, la televisión y la *Internet*.

Por otra parte, están los nacionalismos en auge, la balcanización creciente, la necesidad de diferencia de países europeos, africanos y asiáticos. En América Latina, frente a la pérdida de las utopías revolucionarias, el agobio de la crisis económica de los ochenta y los noventa, la dificultad de acceder al ritmo avasallador de creación de nuevas tecnologías, queda mirar hacia atrás, hacia el pasado histórico en busca del ovillo perdido, en busca de necesarias redefiniciones de la identidad en un momento histórico menos ingenuo y utópico, en el que los sueños de una gran patria latinoamericana, no conmueven a nadie como en los años sesenta o setenta. En esa mirada hacia atrás, la confrontación con la tradición puede ser la bisagra para acceder a las identidades. ¿Hasta dónde lo que creíamos identidad corresponde a manipulaciones de la historia oficial y hasta dónde la auténtica tradición conecta con el pasado intrahistórico?

La reciente novela histórica latinoamericana impugna la historia oficial como una forma de descreimiento de lo que antes constituía la identidad de la nación o el proyecto de país. Las comunidades imaginadas están cambiando. En muchas obras predomina la ironía, la sátira, el dolor, la sensación de pérdida. Podría decirse que una de las más generalizadas temáticas es la del fracaso, y podemos incluir a las intrahistóricas dentro de ese gran panorama. Hay en la novelística latinoamericana la necesidad de deconstruir la historia dada y las identidades preconstruidas, de reencontrar segmentos perdidos, valores que no se asocien a los oficiales. Se está dando entonces un proceso de deconstrucción de identidades para buscar otras nuevas y esto sucede de maneras diversas de acuerdo a lo que los Estudios Culturales llamarían *el lugar de enunciación*.

LA IDENTIDAD EN LAS NOVELAS INTRAHISTÓRICAS LATINOAMERICANAS

Hasta ahora he visualizado tres formas de búsqueda de la identidad en la novela intrahistórica o tres maneras de imaginar la comuni-

dad: desde los Estados Unidos en la configuración de una minoría latina con fuerza propia, desde cualquiera de los países latinoamericanos y desde un *no lugar* o exilio interior.

En los Estados Unidos los latinoamericanos buscan su identidad para afirmar su diferencia en el gran conglomerado de un país que ahora atiende las voces de las minorías. Esa identidad, que no puede ser dada por el sentido de pertenencia a un país o a una patria, ni siquiera a un idioma, resulta en novelas intrahistóricas que buscan fallidamente esa patria desde el espacio familiar, de distintas maneras. Una de ellas puede ser visitando el país ancestral en sueños o a través de mecanismos irracionales como la telepatía, por una pulsión de búsqueda de la identidad individual causada por la extrañeza de no pertenecer al lugar donde se ha nacido. Tal es el caso de *Dreaming in Cuban*, de Cristina García o *When I Was Puerto Rican*, de Esmeralda Santiago. O la patria es tan lejana como los recuerdos de los padres y sólo queda espacio para la nostalgia de lo que no se ha vivido ni conocido: la identidad original está en la historia familiar. Hablamos entonces de *The Mambo Kings Play Songs of Love*, de Oscar Hijuelos. Quizás la patria se halla, pero ya está perdida en un pasado idealizado, como en *In the Time of the Butterflies*, de Julia Álvarez, inasible excepto en la imaginación, porque el haber nacido en Estados Unidos y hablar mejor el inglés que el español impone una marca de diferencia en la patria original: se es extranjero.

En los países latinoamericanos la identidad se busca en un proceso de revisión de la historia desde lo inmediato, lo local y lo familiar para situar el presente como resultado del pasado histórico, en la historia del país golpeando la historia pequeña, la historia de la comunidad más palpable que es la familia o la región, comprendiéndose esa historia desde una perspectiva particular, con frecuencia individual, pero con un sentido de pertenencia a un colectivo víctima de los acontecimientos narrados, con frecuencia sumido en un devenir cíclico de situaciones, fracasos, sentimientos, historias que se repiten. En este construir intrahistórico se confronta también la des-identidad, el extrañamiento, la pérdida frente a los discursos oficiales que se descubren falsos. Se trata de novelas que indagan en historias familiares, pero que recorren grandes periodos de la historia. El presente de la enunciación o el tiempo de llegada de la narración generalmente se sitúan en la época contempo-

ránea. Tenemos entre éstas a las novelas de Laura Antillano, Ana Teresa Torres, Milagros Mata Gil, Ana Pizarro, Rosario Ferré.

Por otro lado tenemos las intrahistorias desde el *no lugar* del exilio interior. Aunque algunos lugares sean nombrados en estas novelas, no hay filiación afectiva de ninguna especie con ellos. Los personajes están exilados en la práctica o en el interior de su conciencia. Ni siquiera hay descripciones geográficas. Estas novelas son de alguna forma microhistorias, centradas en acontecimientos del pasado protagonizados por personajes periféricos, caracterizados por grandes soledades, que permiten al narrador indagar en el sentido de lo histórico como vía de reconocimiento del fracaso de la historia misma como camino de la identidad. Son novelas en que el problema de la identidad es una pulsión no resuelta. Los personajes fracasan por su alteridad, por su desubicación en el mundo que les toca vivir. Es el caso de *Cielos de la tierra*, de Carmen Boullosa, *Maluco*, de Napoleón Baccino Ponce de León, *Del amor y otros demonios*, de Gabriel García Márquez y podría admitirse también a *Respiración artificial*, de Ricardo Piglia.

Entenderemos, entonces, que la novela intrahistórica que narra la historia colectiva desde lo anónimo y lo privado, desde los márgenes del poder; es una vía para la búsqueda de la identidad individual y colectiva a través de la revisión de la historia desde una perspectiva cargada de componentes afectivos. Lo histórico es concebido dentro de la novela intrahistórica como un todo, en el cual lo cotidiano, lo ritual, lo doméstico, la vida interior, la cultura, son tan historizables como la política, la economía o las guerras, en el sentido de que ese todo que se alimenta de la tradición y de la vida cotidiana, define la identidad dentro de cada período histórico.

Desde esa perspectiva podemos decir que la novela intrahistórica es subvierte la historia oficial porque propone nuevos caminos para la comprensión del pasado desde la perspectiva subalterna.

Ahora bien, la novela intrahistórica no es, por supuesto, un discurso historiográfico. Como obra de ficción que es, tiene su propia poética, que intentaremos caracterizar aquí. Esa poética tiene los siguientes rasgos:

–Construcción de personajes Acciionales subalternos (frecuente la narración en primera persona) a través de los cuales se ficcionaliza la historia de lo cotidiano.

–Apropiación de los géneros de la intimidad y de los márgenes, es decir formas de las contra literaturas, que serán explicadas en el capítulo III y que incluyen diarios, testimonios, relatos autobiográficos.

–Apropiación de lenguajes y formas de la cultura popular, como la oralidad, el mito y distintas formas de la cultura de masas.

–Metahistoria, como una forma de hacer patente la conciencia de la historia que define la novela histórica.

Si bien no todos estos rasgos están juntos completamente en todas las novelas, la mayoría sí lo está. Como se verá, estos rasgos se repiten en las distintas novelas aun a pesar de las variaciones producidas por los lugares de enunciación tal como se explicaron arriba.

A lo largo de este capítulo hemos situado ciertos parámetros importantes de gran utilidad para el análisis de las obras de Laura Antillano, Milagros Mata Gil y Ana Teresa Torres. En primer lugar, se ha buscado un elemento aglutinador y distintivo de las novelas históricas, que dé cuenta de todas ellas, las más tradicionales que motivaron el trabajo de Lukács y las más contemporáneas, que rompen con el pacto de verdad de la historiografía. Ese elemento, la *conciencia de la historia* permite conceptualizar de una manera funcional este fenómeno que es la novela histórica.

A partir de esta definición es posible visualizar una de las formas que adopta la novela histórica: la novela intrahistórica, que recrea la historia subalterna en el interior del texto novelesco. A este sub-tipo se adscriben las novelas del corpus elegido y la elaboración teórica precedente proporciona herramientas importantes para analizarlas. En vista de que la novela intrahistórica busca la recreación de una historia alternativa, interesa buscar en las novelas qué estrategias se utilizan para construir un discurso historiográfico alternativo, cómo se representan los subalternos historiados, qué papel juegan las tradiciones apropiadas por el texto ficcional, qué identidades se construyen, cómo se hace presente el componente afectivo dentro de esta historia y cómo se textualiza la conciencia de la historia.

Ahora bien, ya que el interés primordial de las novelas intrahistóricas está centrado en las subalternidades y tomando en cuenta que estas obras son frecuentemente escritas por mujeres, cabe entonces preguntarse una vez más, si existe la escritura femenina. Será mi próxima interrogante.

NOTAS

1. Me refiero al historiador del siglo XIX Leopold Von Ranke, quien postuló la profesionalización del historiador, la limitación de las fuentes de los estudios históricos a las fuentes documentales y la visión de la historia «desde arriba». Es citado por Burke(1993) como uno de los autores paradigmáticos de las visiones tradicionales de la historia.
2. Los modos de argumentación formal se clasifican en: formista, mecanicista, organicista y contextualista, de acuerdo con una formulación propuesta por Stephen Pepper. Los de implicación ideológica se clasifican por su parte en: anarquista, radical, conservador y liberal. A cada forma de tramar le corresponde un único tipo de argumentación formal, de implicación ideológica y de modo de representación.
3. Incluido en la antología *Tarde o temprano*, ver bibliografía. Todas las citas de los poemas de J.E. Pacheco que se hacen en este capítulo son tomadas de esa compilación, que recoge varios de sus poemarios.
4. Karl Kohut, “Novela e historia en tiempos de la postmodernidad”, conferencia dictada en Caracas en el Centro de Estudios Latinoamericanos (CELARG) el 14 de marzo de 1997.
5. El término *microhistoria* es usado por González prácticamente con los mismos sentidos con que lo usan los italianos Levi, Ginzburg, Redondi, Ramella, Merzario y otros, que hablan de *microstoria*.(Burke, 1993). Sin embargo, González la acuñó por su lado para traducir mejor lo que los franceses quieren decir con *petitehistoire*. Luego de muchas consideraciones, González bosquejó la idea de *microhistoria*: *Después de haber examinado las ventajas y los inconvenientes de media docena de nombres, me decidí por el uso de microhistoria en el subtítulo y en el prólogo de Pueblo en vilo. A Don Manuel Cosío Villegas la palabra le pareció pedante. Fernand Braudella usa para designar la «narración de acontecimientos que se inscriben en un tiempo corto». Es un término que recuerda los de microsociología y microeconomía, y que por lo mismo no es tan inoportuno ni tan pedante. Pese al valor que le dé Braudel, es un vocablo inédito o casi todavía sin significación concreta reconocida, y si no bello, sí eficaz para designar una historia generalmente tachonada de minucias, devota de lo vetusto y de la patria chica, y que comprende dentro de sus dominios a dos oficios tan viejos como lo son la historia urbana y la pueblerina* (15). Las fuentes de González son muchas y variadas: Braudel, Douch, Bauer, Dardel, Hockett, Reinhard, Fimber, Fitzsimons, Fueter, Goubert, Gooch, Gubernatis, Thompson y otros.

6. “Por otra parte, la fuerza y la adaptabilidad de las tradiciones genuinas no deben confundirse con la «invención de la tradición”. Cuando las antiguas maneras están vivas, la tradición no necesita ser revivida ni inventada. [Traducción nuestra].
7. Estas interesantes concepciones de Raymond Williams permiten comprender complejas interrelaciones culturales entre el presente y el pasado. Lo dominante está constituido por los elementos que se sitúan del lado de lo hegemónico; lo residual es aquello que se ha formado en el pasado, pero que se conserva al margen, como opción alternativa (la comunidad rural como alternativa al capitalismo industrial urbano) y lo emergente, aquello que aparece como franca oposición a lo dominante conformado por nuevos significados y valores y nuevas prácticas. Ver ob. cit., pp. 143–149.
8. El trabajo citado forma parte de una compilación de Françoise Perus (ver bibliografía). Corresponde al capítulo 7, parte II, volumen III de *Tiempo y narración*, de Paul Ricoeur, editado en francés por Seuil en 1985. está traducido por Isabel Vericat y Françoise Perus.
9. Igualmente Ricoeur afirma: *La tradición, por último, recibe un estatuto vecino al que Hegel asignaba a las costumbres, a la Sittlichkeit: somos llevados por ella, antes de estar en posición de juzgarla y hasta de condenarla; ella preserva (bewahrt) la posibilidad de escuchar las voces extintas del pasado* (p. 96) (ob. cit.).
10. El texto de Hobsbawm en español es el siguiente: *La “costumbre” en las sociedades tiene la doble función de motor y de rueda volante. Ella no impide la innovación y el cambio hasta cierto punto, aunque evidentemente el requerimiento de que deben lucir compatibles o hasta idénticos a lo precedente le impone a éstas ciertas limitaciones sustanciales. Lo que hace la costumbre es dar a cualquier cambio deseado (o a cualquier forma de resistencia a la innovación) la sanción de lo precedente, la continuidad social y la ley natural tal como se expresan en la historia. Los estudiosos de los movimientos campesinos saben que el clamor de una aldea por una tierra comunitaria o el derecho “dado por la costumbre desde tiempos inmemoriales” con frecuencia no expresa un hecho histórico sino el balance de la fuerzas en la pugna constante de la villa contra los señores u otras aldeas (...) La diferencia entre « tradición» y «costumbre» en nuestro sentido, está verdaderamente ilustrada como sigue: La «costumbre» es lo que los jueces hacen; la “tradición” (en la instancia de tradición inventada) es la peluca, la toga y cualesquiera otras parafernalias y prácticas ritualizadas que rodean la acción sustancial. La declinación de la costumbre inevitablemente produce cambios en la tradición, con la cual está habitualmente entretrejida.* [Traducción mía].
11. *La demanda de “autenticidad” niega a los escritores del Cuarto Mundo una cultura viva y cambiante. De su cultura se espera que debe ser Otra y debe evitar cruzar aquellas fronteras ficcionales pero ideológicamente esenciales entre Ellos y Nosotros, lo exótico y lo familiar, el pasado y el futuro, lo que se extingue y lo que tiene vitalidad. Especialmente la escritura «auténtica» del Cuarto Mundo debe fluir clara de ese género quíntesencialmente “nuevo” y siempre renovado, la novela.* [Traducción mía].
12. *¿Cómo distinguimos entre panfletos prejuiciados y opresivos, popularizaciones explotadoras, romanticismos estereotipantes, identificaciones por simpatía y visiones de resistencia o transformadoras?* [Traducción nuestra].

JACOBO BORGES: EL ESPECTADOR VULNERADO

JUAN MOLINA MOLINA
UNIVERSIDAD DE LOS ANDES

RESUMEN

En la obra de Jacobo Borges, la mirada del espectador dentro de lo representado permitirá que la pintura proponga una acción que se desarrollará afuera, pero al alcanzar al espectador y ligarlo a la escena se servirá de ese afuera para que la obra (o el sentido) se realice. Este es el papel que cumple el espectador virtualmente integrado en esta nueva y fundamental dimensión propuesta en la obra de Borges. Muchas veces los personajes al mirar fuera del lienzo integran al espectador a la escena, de modo que los roles se intercambian entre el que mira y lo mirado, en otros casos se revela como un huésped espectral en una habitación o como alguien que percibimos a través del reflejo de los cristales. Uno de los elementos esenciales que considerará este trabajo es la ventana como una metáfora profunda que hace que se convierta en la imagen de lo entreabierto, de los intersticios por donde irrumpe lo desconocido. A través de ella, lo siniestro será al mismo tiempo inasible, porque remitirá continuamente más allá de sí mismo hacia algo que no podemos discernir comúnmente. No miremos quizás sea el punto culminante de esta búsqueda de crear un espacio pictórico que envuelve al espectador y, a la vez, de vulnerar la posición distanciada y segura de quien contempla las obras. La pintura presenta una habitación en apariencia vacía en la que se muestra, hacia el fondo, una ventana con sus persianas y, hacia delante, un caballete. Este mundo es puesto diálogo con el relato de Julio Cortázar “Continuidad de los parques” (1960), donde el lector es asesinado por uno de los personajes de la ficción. Ambas obras son un prelude al asombro, pues en ambos casos se pone en juego, en primer lugar, la ambigüedad entre la realidad y la ficción: ese ser que lee o que contempla el cuadro también pueda ser ficticio. En este sentido, la lectura (o la recreación del relato) abre como posibilidad la muerte del propio lector. De manera similar a lo que sucede en el cuadro de Borges. Ese diálogo se abrirá y reabrirá permanentemente en otros cuadros con el mundo fijado en algunos otros relatos de Cortázar. En fin, es un diálogo entre la tela y el relato por la fascinación del encuentro y sobre todo porque permite comprender cómo lo siniestro se moviliza en una relación de manifestación y de ocultamiento.

Palabras clave: Relato, arte moderno, representación, equivalencias narrativas

JACOBO BORGES: THE UNPROTECTED SPECTATOR

ABSTRACT

In Jacobo Borges's work, the spectator's gaze inside the depicted will allow the painting to propose an action that will unfold outside, but when reaching the spectator and tying him to the scene, it will use that outside for the work (or the meaning) to take place. This is the role of the virtually integrated spectator in this new and fundamental dimension proposed in Borges's work. Often the characters by looking outside the canvas integrate the spectator into the scene, thus the roles are exchanged between the one who looks and the one looked at, in other cases, they reveal as a spectral guest in a room or as someone we perceive through the reflection of glasses. One of the essential elements that this work will consider is the window as a deep metaphor that makes it become the image of the half-open, of the interstices through which the unknown erupts. Through it, the uncanny will be at the same time elusive, because it will continuously refer beyond itself to something we cannot commonly discern. "Do not look" maybe the culmination point of this search to create a pictorial space that envelops the spectator and, at the same time, to wound the distant and secure position of the one who contemplates the works. The painting presents an apparently empty room in which a window with its blinds is shown towards the back, and an easel towards the front. This world is brought into dialogue with Julio Cortázar's story "Continuity of Parks" (Continuidad de los parques, 1960), where the reader is murdered by one of the characters in the fiction. Both works are a prelude to astonishment, as in both cases the ambiguity between reality and fiction is at stake: that being who reads or contemplates the painting can also be fictional. In this sense, reading (or the recreation of the story) opens the possibility of the reader's own death. Similarly, to what happens in Borges's painting. This dialogue will continuously open and reopen in other paintings with the world fixed in some other Cortázar's stories. In the end, it is a dialogue between the canvas and the story by the fascination of the encounter and above all because it allows us to understand how the uncanny mobilizes in a relationship of manifestation and concealment.

Keywords: Story, modern art, representation, narrative equivalences

En la obra de Jacobo Borges, más allá de las imágenes del nuevo expresionismo que caracteriza justamente su hacer, es posible advertir que la pintura incorpora, como estrategia de la representación, la mirada del espectador dentro de lo representado. Así, la pintura propone una acción que se desarrolla afuera, pero al alcanzar al espectador y ligarlo a la escena se sirve de ese afuera para que la obra (o el sentido) se realice. Obviamente, quien mira se sitúa frente al objeto y esto es suficiente para percibir todos sus elementos de una manera simultánea. No obstante, en su obra el sentido parece permanecer aplazado, hasta el momento que comenzamos a entender el papel que cumple el espectador virtualmente integrado en esta nueva y fundamental dimensión. Muchas veces los personajes al mirar fuera del lienzo integran al espectador a la escena, de modo que los roles se intercambian entre el que mira y lo mirado, en otros casos se revela como un huésped espectral en una habitación o como alguien que percibimos a través del reflejo de los cristales. Dentro puede permanecer expectante, pero también al ser ubicado bajo el poder de la mirada es espiado. Desde las vicisitudes que se desarrollan en la escena puede ser testigo de un crimen o, por el contrario, estar expuesto a la experiencia de ver representada su propia muerte.

Otras veces parece estar fijado en un punto invisible de la pintura. Hace muchos años pude ver una exposición de Jacobo Borges en el Centro Cultural Consolidado, *Itinerario de viaje 1987/1990*. Desde la incierta memoria, recuerdo una obra que representaba el tronco de un árbol que flotaba o se sumergía dentro del agua. Digo flotaba o se sumergía porque en el cuadro mediaba una especie de rotación: visto hacia arriba era una rama que flotaba sobre el agua; pero al invertirlo,

el tronco quedaba sumergido (y esta era la posición que tenía en la sala). Me sorprendió la sencillez del cuadro, el pequeño formato y el juego entre una representación marcada por la realidad y la dimensión de irrealidad como condición de la obra. Si el tronco está sumergido, ¿entonces dónde se encuentra el espectador? El cuadro nos ubica inmersos en el agua y también en el interior del lienzo. Y así, justamente, insinúa el horror del lugar en el que se encuentra el espectador.

En obras como *Clavado* (1992) vuelve sobre el motivo del árbol que se refleja, flota o aparece dentro del agua. Incita a imaginar si el espectador está arriba o desde el fondo del agua mira la figura del árbol. Y también afirma el vínculo con la muerte que está sugerida en el vago significado del título: el árbol remite a la figura de Cristo en la cruz. Sin embargo, desde el espejo virtual del agua y más allá de la resonancia religiosa, al preguntar por el lugar del espectador acerca esa esfera separada de la muerte hasta nosotros.

El agua es un motivo principal en su producción, lo cual afirma su identidad con la pintura. Además, permite entender ese deseo de representar la realidad y también de plasmar la máxima irrealidad. El agua no solo refleja las cosas, sino que las desfigura en su reflejo. Por eso se relaciona con la metáfora del espejo y también con la materialidad de la alteridad. La pintura, al cruzar el mundo sumergido con la mirada del espectador, más allá de trastocar las disposiciones espaciales del arriba y el abajo promueve una relación con lo alterno, con lo que queda, justamente, fuera de la representación. Entre la horizontalidad del agua y la verticalidad de la mirada se produce una revelación que al menos por un instante es perturbadora: al proyectar al espectador en su interior no hace sino afirmar su ausencia.

Si volvemos ahora la mirada hacia otra de las imágenes recurrentes de su pintura, como es la ventana, se podrían apreciar estos juegos espaciales y también la manera de expandir el escenario hasta alcanzar al espectador. Por ejemplo, los dibujos de dos series que realiza en 1977: “La gran montaña y su tiempo” y “A la deriva”. La primera tiene que ver con uno de los motivos centrales del estudio de Borges sobre Caracas: el cerro Ávila; la segunda, reúne apuntes sobre el motivo del yacente: la figura de un hombre que, en perspectiva, vemos tendido desde los pies hasta la cabeza. Imagen que parece ser un reflejo o variación de otra imagen: el Cristo muerto de Mantegna. En estos dibujos se privilegia

como principio compositivo un procedimiento: si bien en cada serie se registra un tema distinto, al conjuntarlas logra crear nuevas imágenes y también que los contenidos mutuamente se modifiquen. El libro *La montaña y su tiempo* (Caracas, Petróleos de Venezuela, 1979) da testimonio del cruce entre los textos del pintor y sus dibujos, entre la caligrafía y el trazo y especialmente entre las series: el paisaje del Ávila y el hombre a la deriva se superponen en la representación de los cristales de las grandes ventanas.

La ventana funciona como un límite que separa el mundo de lo cerrado y de lo abierto, y desde esta certidumbre representa la configuración de un espacio privado, íntimo, desde el cual contemplamos ese lugar exteriorizado del paisaje. Pero también la ventana se constituye en un pasaje donde se materializa la alteridad al registrar la visión fantástica de un hombre flotando por encima de las montañas. El hombre a la deriva estrechamente ligado al motivo del yacente, desde el reflejo de los cristales, se convierte en una figura del vuelo. Él funciona como una especie de gozne —exactamente igual al motivo del tronco que flota o se sumerge en el agua— que al girar sobre sí mismo establece puntos de contacto entre los opuestos: si lo miramos bocarriba, yace; mientras que invertido se desprende, vuela. Así, a la vez, entra en relación tanto con lo real como con lo irreal, es decir, con la gravitación o con la levedad. De este modo transita de un ámbito cerrado a otro abierto y, por su reflejo en los cristales, aparece simultáneamente arriba y abajo. Y por pertenecer a un sistema en el cual los opuestos se reconcilian, su significado no puede ser sino paradójico: en él se une la caída en el vuelo y también el encierro en lo exterior.

A la conjunción de las series corresponde la superposición de temas. El juego estético traspone la imagen religiosa del Cristo muerto y su elevación al tema del encierro y la poética del vuelo. Al tiempo que promueve el acercamiento entre el motivo del yacente y la pregunta por el destino de una ciudad caótica y violenta. Esto no significa que la conjunción de las series separe al yacente de la esfera de lo sagrado, simplemente lo desplaza del ámbito de lo trascendente a la humildad de cualquier ciudadano. Sin embargo, este juego no atañe solo a la conjunción de las series, sino que también involucra a quien contempla el cuadro. La mirada del espectador al ser proyectada en el interior de la obra se transforma de golpe en un plano más que se suma al juego.

Desde la intimidad del recinto mira la montaña, pero también de soslayo advierte en el reflejo de la ventana su propia realidad. Desde una relación paradójica —o de desdoblamiento— que lo proyecta dentro y fuera de la representación, él es quien contempla el cuadro y al mismo tiempo el que yace en el recinto. Así, desde el juego de las intersecciones de diferentes planos adquiere sentido la paradoja no solo del encierro exterior sino también del vuelo en la caída.

En varias obras Jacobo Borges deja abierta esta posibilidad en la que el espectador es la víctima o el testigo de un hecho atroz, incluso en obras emblemáticas como *La celosía* (1974), *Nymphenburg* (1974) y explícitamente en *No mires* (1975).

La celosía, por ejemplo, representa una habitación roja rodeada de persianas, con dos bombillos que iluminan ese espacio interior. En este cuadro —como en *Las meninas* de Velázquez— la composición abierta termina por involucrar al espectador. Una extraña silueta nos mira detrás de la persiana, y por la sujeción de su mirada nos involucra dentro de la habitación y también dentro de la pintura. No obstante, el espectador no logra distinguir quién lo mira. No sabemos quién se esconde detrás de la persiana. La pintura —como en el panóptico del cual hablara Michel Foucault— al disociar la relación entre ver y ser visto, otorga a quien mira el poder de la mirada, mientras vuelve vulnerable al espectador y lo convierte posiblemente en víctima.

Así, en Jacobo Borges lo siniestro se revela como una de las posibles experiencias estéticas. La ventana se convierte en la imagen de lo entreabierto, de los intersticios por donde irrumpe lo desconocido. En cuanto presencia, lo siniestro es al mismo tiempo inasible, porque remite continuamente más allá de sí mismo hacia algo que no podemos discernir. Solo el miedo o la duda ante “aquello que, debiendo permanecer oculto, se ha revelado” (según la expresión de Schelling que cita Freud en su conocido ensayo sobre Hoffmann).

Al influjo de lo siniestro se suma el tema del encierro. Que responde sin duda a una serie de variaciones que dentro de la pintura cumplen la misma función; la asfixia acuática que nos acerca a esa esfera separada de la muerte; el encierro exterior desde el cual denuncia una ciudad devorada por su propio caos, que impulsa tanto la pregunta sobre dónde habitar como la poética del vuelo; el encierro interior y la

figura del yacente; y, en fin, el confinamiento y la manifestación de lo desconocido.

Pero también el tema del encierro es desplazado al contexto de la política. En *Nymphenburg*, como en otras de sus obras, critica crudamente el poder. Desde la mirada localizada dentro del salón de un palacio de gobierno, junto con los cuadros del propio pintor que irónicamente decoran el lugar, percibimos una atmósfera ominosa. La puerta cumple ahora la imagen de lo entreabierto a través de la cual se insinúa, en el interior de la otra sala, el horror de lo que está sucediendo. A pesar de la bruma y de la distancia que hay entre las salas, en el fondo es posible vislumbrar un sacrificio. De modo que el espectador al ser proyectado en el interior del cuadro se convierte en testigo del crimen. Además, lo sorprendente es que el cuadro no termina en el lienzo, sino que deja abierta una sospecha: el espectador en cuanto testigo ¿es cómplice o la próxima víctima? Por esta razón, y por muchas otras, este cuadro es ejemplar: por el sentido crítico respecto al poder, por lo universal del tema y también por su vigencia respecto a nuestra particularidad política: quienes ayer denunciaron esa crueldad del poder y, con razón, interpretaron la pintura de Borges como una crítica en contra de los verdugos nazis o los torturadores de Pinochet, ahora que políticamente representan el poder también son denunciados por sus crueldades.

No mires quizás sea el punto culminante de esta búsqueda de crear un espacio pictórico que envuelve al espectador y, a la vez, de vulnerar la posición distanciada y segura de quien contempla las obras. La pintura presenta una habitación en apariencia vacía en la que se muestra, hacia el fondo, una ventana con sus persianas y, hacia delante, un caballete. Sobre este soporte se exhibe una pintura que duplica la misma habitación y, dentro de este espacio, se representa la figura del yacente. Otra de las variaciones del Cristo muerto de Mantegna. El motivo del yacente –al igual que en la serie del hombre a la deriva– gira sobre sí mismo; sin embargo, esta vez el giro no es vertical (tumbado boca arriba o hacia abajo) sino horizontal: en el caballete, desde una visión en perspectiva y desde una repetición indefinida que va de un recuadro mayor a otro menor, la figura está proyectada desde los pies hasta la cabeza. Para luego, en el suelo de la habitación, desde una perspectiva invertida, borrosamente, ser representada desde la cabeza hasta los pies. Al contemplar la pintura el espectador proyecta su mirada sobre

la extensión del cuerpo del yacente y, de este modo, desde los ojos del Cristo muerto, contempla su realidad más inmediata. Esto, sin duda, es lo aterrador del cuadro. Ahora, desde el principio de composición de la obra dentro de la obra, la pintura se propone representar dos realidades inasibles: el encierro está asociado a la expansión infinita del espacio y, desde el motivo del yacente, expone al espectador a la experiencia de ver representada su propia muerte.

Por la apertura de un espacio en el cual el sujeto que mira muere dentro de la representación, no podría figurarme un equivalente más adecuado que el relato “Continuidad de los parques” (1960), de Julio Cortázar: el lector que es asesinado por uno de los personajes de la ficción. Ambas obras son un prelude al asombro, pues en ambos casos se pone en juego, en primer lugar, la ambigüedad entre la realidad y la ficción: ese ser que lee o que contempla el cuadro también pueda ser ficticio. (Esta es la tesis de Jorge Luis Borges en “Magias parciales del Quijote” –1949, al preguntarse: “¿Por qué nos inquieta que Don Quijote sea lector del *Quijote*, y Hamlet, espectador de *Hamlet*?”). En segundo lugar, el asombro está relacionado con la intensidad de la lectura, es decir, que el lector, como el personaje del relato que se deja ganar por la “ilusión novelesca”, proyecte como propias las acciones de la trama. En este sentido, la lectura (o la recreación del relato) abre como posibilidad la muerte del propio lector. De manera similar a lo que sucede en el cuadro de Borges: sumada a la intrínseca articulación de los juegos espaciales del adentro y del afuera, y más allá de la simple presencia frente al lienzo y de la inmediatez de la imagen, la experiencia de ver aquello que no puede ser visto se produce cuando el espectador se advierte dentro de la pintura.

Pero más allá de las posibles afinidades o juegos de equivalencias entre la narrativa de Julio Cortázar y la pintura de Jacobo Borges, hay un vínculo textual que no quisiera de ninguna manera dejar de lado. Se trata del relato que Cortázar hizo a partir de la contemplación de uno de los cuadros: “Reunión con un círculo rojo” (que fue publicado en el catálogo de la exposición de Jacobo Borges en el Museo de Arte Moderno de México en 1976). En una carta Cortázar le escribe a Borges: “Personalmente pienso que la noción de ‘trabajo paralelo’ de un pintor y un escritor no se ve desmentida, porque de tus criaturas nacieron las mías, y era justo que el cuento llevara el mismo título que tu cuadro”¹.

Me detendré, brevemente, en el diálogo entre la tela y el relato por la fascinación del encuentro y sobre todo porque permite comprender cómo lo siniestro se moviliza en una relación de manifestación y de ocultamiento.

Reunión con un círculo rojo (1973): la tela representa el retrato oficial de una junta militar. En el grupo, sentados en forma semicircular, destacan los oficiales con sus uniformes de los distintos componentes castrenses, la presencia de algún civil y una mujer que entre ellos se exhibe voluptuosa. Todos ellos, desde el fondo, fijan la mirada hacia nosotros. El espectador, por la composición circular y por la sujeción de la mirada, queda involucrado dentro del cuadro y también dentro de la reunión. En el primer plano, una gran alfombra roja en la que se repite de menor a mayor veladamente un círculo. Ahora es la pintura misma la que cumple la función de lo entreabierto, pues el influjo de lo siniestro se presenta en forma de enigma. Si bien se han desdibujado los rostros de los oficiales, la tensión del cuadro parece centrarse en esa amplia zona roja y en la insistencia del círculo. Y el espectador —al formar parte de esta escena de poder, como en *Nymphenburg*—, es inseparable de la pregunta: ¿cómplice o víctima?

El relato de Julio Cortázar “Reunión con un círculo rojo” gravita justamente en la complicidad de las víctimas. Una noche lluviosa, en una ciudad alemana, Jacobo, el personaje, entra en un restaurante llamado Zagreb. Al tiempo ve entrar a otro comensal, una mujer con gruesos lentes y movimientos torpes que viene a ocupar otra de las mesas. Mujer a quien Jacobo considera inglesa, por su físico y su impermeable amarillo. Lo fantástico se produce en el relato por una inversión del escenario: en vez de preparar y servir comida, en el restaurante los clientes son devorados por la dueña y los meseros. La relación que se establece entre las víctimas, Jacobo y la turista inglesa está sujeta a un juego de equívocos y de imposibilidades. Equívocos: Jacobo cree que protege a la mujer mientras ella está ahí precisamente para protegerlo a él. Imposibilidades: Jacobo vive un tiempo humano, lineal y sucesivo mientras la turista inglesa, ya vampirizada por los ominosos seres del Zagreb, vive la eternidad no humana. Este juego de equívocos y de imposibilidades explica el final del relato:

... habíamos jugado al mismo juego pero usted estaba todavía vivo y no había manera de hacerlo comprender. A partir de ahora iba a ser diferente si usted lo

quería, a partir de ahora seríamos dos para venir en las noches de lluvia, tal vez así saliera mejor, o por lo menos sería eso, seríamos dos en las noches de lluvia².

¿Qué tiene que ver el cuadro con el relato? Julio Cortázar inaugura una nueva manera de diálogo entre las artes, una variable de la écfrosis: se niega a describir el cuadro al mismo tiempo que se propone revelar la pintura. Desde esta ambigüedad se constituye como un relato autónomo, pero desde una lectura críptica visibiliza el enigma del cuadro: en el retrato oficial de la junta militar –como en el restaurante el Zagreb– hay un crimen oculto.

Lo que queda fuera de la representación es lo monstruoso. (Eso que se insinúa en el mundo sumergido, detrás de la celosía o de las puertas, en el reverso de la tela en la que se le advierte al espectador no mirar y también en esa amplia zona roja y en la insistencia del círculo). De este modo, desde la estética de lo siniestro que se moviliza en una relación de presencia y de ausencia, se oculta el crimen para al mismo tiempo develar el influjo siniestro que secretamente se instala en el retrato oficial de la junta militar. Así el hallazgo de crear un espacio pictórico que envuelve al espectador –que lo aproxima a las búsquedas estéticas de la narrativa de Cortázar– es traspuesto a los mecanismos propios del poder: desde el acto de instalación de la junta militar el espectador ya ha sido alcanzado. Entonces, lo inhumano del poder es puesto en evidencia en el cuadro de varias formas: está sugerido en los oficiales de alto rango (sin rostro), en el crimen oculto sobre el que se conforma la nueva junta de gobierno y, esencialmente, en la capacidad del poder de penetrar hasta nosotros, para hacernos cómplices (del crimen) o para convertirnos en víctimas.

BIBLIOGRAFÍA

- BORGES, Jacobo (1979). *La montaña y su tiempo*. Caracas: Petróleos de Venezuela.
- BORGES, Jorge Luis (1974). “Magias parciales del Quijote”. En: *Obras completas 1923–1972*. Buenos Aires: Emecé.
- COLLE, Marie-Pierre (1984). *Artistas latinoamericanos en sus estudios*, México: Noriega.
- CORTÁZAR, Julio (1999). *Todos los cuentos I*. Madrid: Alfaguara.
- _____. (1978). *Territorios*. México: Siglo XXI.
- FREUD, Sigmund (1991). “Lo siniestro”. En: HOFFMANN, E.T. A. *El hombre de la arena*. Barcelona: Hesperus.

NOTAS

1. Colle, Marie–Pierre (1984). *Artistas latinoamericanos en sus estudios*, p. 31.
2. Cortázar, Julio (1978). “Reunión con un círculo rojo”. En: *Territorios*, p. 62.



PERCEPCIÓN Y LECTURAS



La lectura tal como la conocemos desde el acontecimiento de la imprenta de Gutenberg se ha convertido en una práctica fundamental en la constitución de la visión de mundo, del individuo, de la sociedad, de la cultura, y ha sido vinculada, en su paulatino desprendimiento de su práctica doctrinaria que viene de antiguo como percepción distanciada del mundo y de lo real.

José Gregorio Vásquez y Libertad León González han desarrollado prácticas de lectura crítica partiendo de la perspectiva literaria. Vásquez es un profuso lector y editor de la poesía latinoamericana, poeta él mismo con más de 10 libros publicados, entre sus libros mencionemos *Mínimo esplendor*, 2016 y *Decir un día*, 2017.

Libertad León González gran lectora de poesía y narrativa, doctora en Letras; ha participado en congresos nacionales e internacionales y ha publicado en revistas indexadas. Mencionemos su libro *La paradoja del amor: confluencias temáticas y simbólicas en la poesía de Octavio Paz*, 2011.

Ha reflexionado sobre la figura ética de José Gregorio Hernández.

JOSÉ GREGORIO HERNÁNDEZ. CONSIDERACIONES INTERPRETATIVAS ENTRE LA HISTORIA Y LA FICCIÓN

LIBERTAD LEÓN GONZÁLEZ

UNIVERSIDAD DE LOS ANDES

RESUMEN

Se lleva a cabo una lectura interpretativa sobre la figura del Dr. José Gregorio Hernández, que esboza las implicaciones históricas, locales y nacionales sobre el momento de su beatificación. Luego, se presenta el análisis de tres textos considerados relevantes sobre la vida del beato: las novelas, José Gregorio Hernández, *un milagro histórico* (2014) de Raúl Díaz Castañeda y *Dos vidas*, Rafael Rangel y *José Gregorio Hernández* (2013) de Víctor Bravo y un tercer texto, *Camino de Santidad. Cronología de José Gregorio Hernández* (2020) de Francisco González Cruz, todos documentos relevantes para las consideraciones de este acontecimiento de trascendencia nacional. Se realiza la lectura interpretativa de los textos desde las nociones hermenéuticas de ser-en-el-mundo, diálogo, historia efectual y ética.

PALABRAS CLAVE: José Gregorio Hernández, beatificación, hermenéutica, diálogo

JOSÉ GREGORIO HERNÁNDEZ. INTERPRETIVE CONSIDERATIONS BETWEEN HISTORY AND FICTION

ABSTRACT

An interpretive reading is carried out on the figure of Dr. José Gregorio Hernández, outlining the historical, local, and national implications surrounding the time of his beatification. Then, an analysis of three texts considered relevant to the life of the blessed is presented: the novels, José Gregorio Hernández, “*Un milagro histórico*” (2014) by Raúl Díaz Castañeda and “*Dos vidas*,” Rafael Rangel and “*José Gregorio Hernández*” (2013) by Víctor Bravo, and a third text, “*Camino de Santidad. Cronología de José Gregorio Hernández*” (2020) by Francisco González Cruz, all relevant documents for the considerations of this event of national significance. The interpretive reading of the texts is carried out from the hermeneutic notions of being-in-the-world, dialogue, effective history, and ethics.

KEYWORDS: José Gregorio Hernández, Beatification, Hermeneutics, Dialogue
Texto Original

El encuentro con el arte, sobre todo, tiene un lugar dentro del proceso de integración que se le encomienda a una vida humana situada en medio de tradiciones

Hans-Georg Gadamer

La religión es, seguramente, el lugar de todas las paradojas.

Jean Grondin

PRELIMINARES

A continuación se muestra la lectura interpretativa sobre la figura del Dr. José Gregorio Hernández, esbozando las implicaciones históricas, locales y nacionales, sobre el momento de su beatificación. Luego, se presenta el análisis de tres textos considerados relevantes sobre la vida del beato. Las novelas, José Gregorio Hernández, un milagro histórico (2014) de Raúl Díaz Castañeda y Dos vidas, Rafael Rangel y José Gregorio Hernández (2013) de Víctor Bravo. Un tercer texto, la cronología Camino de Santidad (2020) de Francisco González Cruz. Desde las nociones hermenéuticas de ser-en-el-mundo, diálogo, historia efectual y ética, se realiza la lectura interpretativa de los textos.

A partir de la convocatoria o invitación, que a bien me coloca en la posición de desarrollar un tema de discusión en este grupo de encuentros, llamado *Arte y Poética*, en el que su denominación también se vincula a un espacio de docencia, investigación y extensión de la Universidad de Los Andes-Núcleo Universitario “Rafael Rangel”, del estado Trujillo, con una excelente trayectoria como Laboratorio de Investigación y al que también pertencí, desde la gentileza de la amistad traducida en el trabajo en equipo. En este espacio de discusión, ahora, como grupo de encuentros virtuales, proyectado a otras fronteras, con-

sideré oportuno desarrollar el siguiente trabajo, con necesarias exigencias de rigor, dada la respetable audiencia para quien serán presentados los planteamientos expuestos.

Creo sensato reconocer el impacto social que el hecho religioso de la beatificación del Dr. José Gregorio Hernández Cisneros, representa para la población trujillana y venezolana, en general; para el pueblo creyente católico, en particular; para cualquier trujillano nacido en nuestro estado; para los venezolanos procedentes de otras regiones que convirtieron a Trujillo en una de sus moradas; para el trujillano que, allende los mares, sigue volcando la mirada a su terruño. Este momento histórico nos pertenece y nos enaltece. Valoro el hecho religioso desde su etimología *religio*, como creencia, vínculo que une al hombre con la divinidad.

Luego de la tan esperada beatificación, para la iglesia y el pueblo creyente, del Dr. José Gregorio Hernández Cisneros, pienso en la valoración que sobre este virtuoso e ilustre hombre queda en quiénes testificamos el momento histórico, pienso en el acontecimiento como ‘bocanada de aire’, para el pueblo venezolano creyente que lo venera con su fe. Pienso, igualmente, en la escritura que genera su legado.

Más allá del regocijo del pueblo católico, el día de la ceremonia en Caracas en la iglesia San Juan Bautista del colegio La Salle; de la persistencia de ese regocijo, semanas después, cuando fueron recibidas las reliquias en la sedes de cada iglesia matriz, en todos los estados de Venezuela y, muy particularmente, la llegada de la reliquia al Santuario del Niño Jesús en el pueblo trujillano de Isnotú, donde nació el beato, definitivamente, el anhelo ferviente del pueblo creyente se consumó.

Esa relación intrínseca, espontánea, entre ambos, pueblo creyente y santo, que surgió en vida del Dr. José Gregorio Hernández, se consolida con este nombramiento desde el Vaticano. En este sentido, en términos de la filosofía de la religión de Jean Grondin, el rito como acto expresa la dimensión simbólica del culto creyente, fusión entre lo dado y lo que significa, en quienes forman parte del rito.

Se vislumbra la certeza de la canonización del beato. Se reconoce también, como acto de justicia, invocado por la voz unánime del pueblo que lo acompañó hasta su última morada, ese largo día de su despedida,

lunes, 30 de junio de 1919, pronunciando la frase: “el Dr. Hernández es nuestro”. José Gregorio es, desde entonces, gracias a su aquilatada trayectoria en su quehacer como hombre de bien, como médico abnegado, como científico, como filántropo, como artista; representación de las llamadas virtudes teologales, según Santo Tomás, de caridad, fe y esperanza, para el pueblo católico en Venezuela y el mundo.

En lo político, el acto de beatificación del Dr. José Gregorio Hernández será momento de conciliación de dos poderes, gobierno e Iglesia. La cuidadosa anuencia entre régimen e Iglesia se exhibe en uno de los momentos notorios que pudiéramos precisar en la ceremonia del viernes, 30 de abril de 2021, con la presencia de altos representantes del gobierno, recibiendo ‘contritos’ de manos del mismo Nuncio Apostólico, Monseñor Aldo Giordano, el santo pan eucarístico. Momento para la reflexión como acto conciliatorio entre ambos poderes. Tampoco se desaprovecha el acto solemne e histórico por parte del cardenal Baltazar Porras para hacer un llamado a la apremiante necesidad de establecer un plan de vacunación que favorezca a toda la población venezolana, sin discriminaciones.

En el aspecto cultural se han producido un caudal de expresiones artísticas, en pintura, escultura, música, teatro, a lo largo y ancho de nuestro territorio. En estos ámbitos, pueden mencionarse: la obra teatral “Gregory, canal de fe”, (2019), monólogo que representa el testimonio del actor Sócrates Serrano, sobre el proceso de padecimiento y curación del cáncer que sufrió durante el año 2017, bajo la dirección de Miguel Issa. En el ámbito de la fotografía, la publicación del fotolibro en formato de periódico, “Hilos de fe” (2020) autoría de Mauricio Donelli; en el que aparece el actor Sócrates Serrano representando al Dr. José Gregorio Hernández.

En cuanto al material bibliográfico y documental, innumerables son los estudios que sobre el beato han sido realizados a propósito de todo este largo proceso de gestión para su beatificación, durante 72 años. En particular, los realizados para el proceso de beatificación hasta establecerse como hecho aprobado por la iglesia católica. Innumerables los que han surgido de la pluma de investigadores, escritores, creyentes y/o estudiosos de este hombre virtuoso que fue y del que resulta inminente su canonización.

He querido abordar en el presente ensayo tres textos. En primer término, valorar desde una visión estética y hermenéutica, las novelas históricas: *José Gregorio Hernández, un milagro histórico* (2014) de Raúl Díaz Castañeda y *Dos vidas, Rafael Rangel y José Gregorio Hernández* (2013) de Víctor Bravo. En segundo término, *Camino de Santidad, Cronología de José Gregorio Hernández* (2020) de Francisco González Cruz, como documento relevante para este acontecimiento de trascendencia nacional.

Considero necesario inscribir en estas notas, previo al asunto literario que nos ocupa, el testimonio de voces que durante varios momentos de la historia hicieron de la figura de JGH muestras de virtud y santidad. Estos testimonios legitiman la condición virtuosa, más allá de lo humano, del beato.

En el *Decreto sobre las virtudes Heroicas del Siervo de Dios José Gregorio Hernández Cisneros*, firmado en Roma el 16 de enero de 1986, donde entre otras consideraciones se destaca en JGH: “Una alegre benignidad y un espontáneo amor hacia los que padecen y sufren”. Las palabras sobre el beato de su primer biógrafo, Dr. José Manuel Núñez Ponte:

José Gregorio Hernández, criatura privilegiada, es símbolo de honor, de gloria, de santidad, ufana alegría no sólo de su pueblo nativo, no solo de su estado, sino unánime de Venezuela, que viene aclamándole intercesor ante Dios cada día con más devota piedad y firmísima esperanza en su mediación.

La opinión del cardenal venezolano José Humberto Quintero: “De la infancia al minuto de la muerte, la vida de José Gregorio Hernández fue un constante subir hacia la perfección. La ciencia y la santidad eran sus metas. Triunfó alcanzándolas.”¹

Hay en la figura de José Gregorio Hernández cualidades suficientes para ser considerado un ser humano excepcional, como ciudadano honorable con rasgos de heroicidad, como médico al servicio de los pobres, como ser solidario emparentado a la pobreza, la caridad y el dolor del prójimo, como científico y hombre de cualidades artísticas.

INTRODUCCIÓN

Muy a propósito de este reciente acontecimiento histórico sobre la beatificación del Dr. José Gregorio Hernández Cisneros, así como también, la coincidencia que en determinados momentos de sus vidas tuvieron José Gregorio Hernández (1864–1919) y Rafael Rangel (1877–1909); preciso establecer criterios para la reflexión sobre tres textos: dos novelas, *José Gregorio Hernández, un milagro histórico* de Raúl Díaz Castañeda y *Dos vidas, Rafael Rangel y José Gregorio Hernández* de Víctor Bravo y con particular valor, el texto *Camino de Santidad, Cronología del Dr. José Gregorio Hernández* de Francisco González Cruz, en tanto documento de investigación que muestra la visión de una época y la visión de mundo del personaje.

La novela de Díaz Castañeda utiliza, con rigurosidad, suficientes referencias históricas sobre la Venezuela de las épocas de los gobiernos personalistas que se sucedieron después de la Guerra Federal (1859–1863), como anclaje de un discurso narrativo centrado en las figuras de José Gregorio Hernández (1864–1919) y Rafael Rangel (1877–1909) que oscila de la inmediatez anecdótica y paródica de la crónica a la recreación de la historia documental.

Víctor Bravo plantea en su novela *Dos vidas, Rafael Rangel y José Gregorio Hernández* (2013), la posibilidad de encontrar en los personajes históricos, Rafael Rangel y José Gregorio Hernández, respuestas sobre la naturaleza reflexiva del humano ser, tomando en consideración elementos de la ética y la filosofía de la religión. Ambas novelas aportan a uno y otro personaje significaciones sobre sus acciones como novelas históricas de nuestro tiempo.

El estudio cronológico realizado en *Camino de Santidad* (2020) por Francisco González Cruz, en tanto texto de consulta sobre la vida del Dr. José Gregorio Hernández, hace de la cronología un documento de valor histórico sobre la vida del Dr. Hernández como símbolo de identidad del gentilicio trujillano y venezolano.

En definitiva, los tres textos, escrituras de diferentes miradas, para la confluencia de los discursos, histórico y/o ficcional, se configuran en expresiones relevantes de ese tamiz histórico en el que nos reconocemos como herederos de una tradición religiosa en el catolicismo y de un pueblo creyente. Así, también, desde una lectura hermenéutica, los tres

textos aportan, indagaciones sobre la historia, el *ser-en-el-mundo* heideggeriano y las nociones de diálogo e historia efectual.

LA TESTIFICACIÓN DE DOS VIDAS

Hablar es el acto mediante el que el lenguaje se desborda como signo para acceder al mundo, a otro o a uno mismo.

Paul Ricoeur

La polifonía de voces entre personajes del pasado, testimonios hablantes que dialogan sobre la vida de José Gregorio Hernández y el suicidio de Rafael Rangel, en la novela de Raúl Díaz Castañeda, *José Gregorio Hernández, un milagro histórico* (2014), nos sugiere la posibilidad inconclusa del diálogo de Blanchot: “en el habla, habla el afuera, dando lugar al habla y permitiendo hablar”², con la presencia del otro y en el caso particular de los personajes convocados a ese diálogo, se intenta dar con las causas de la santidad de José Gregorio Hernández y las causas de la muerte de Rafael Rangel o acaso dar por infundada la suposición sobre alguna responsabilidad de José Gregorio Hernández en el suicidio de Rangel. Se establece el relato a partir del diálogo entre convidados del pasado como testigos que confirman el valor existencial de ambos personajes.

La novela histórica de Díaz Castañeda será espacio para la recreación del pasado, establece, desde el personaje narrador, de primera persona, un juego continuo de referencias de los sucesos históricos que acompañan a los personajes, José Gregorio Hernández y Rafael Rangel, como el hilo conductor de los acontecimientos entre ambas vidas. El discurso narrativo oscila entre la crónica y la historia.

La novela histórica como espacio de recreación de la realidad, abunda en reconocer en el pasado de los dialogantes, ubicados; unos, en el espacio local de la provincia, refiriendo el pasado político inmediato de sus vivencias, así como, de la Venezuela del siglo XIX y principios del siglo XX; otros, desde el presente, siglo XXI, expresan al narrador, conjeturas imaginarias como dialogantes que vuelven del pasado a rendir sus testimonios.

El principio hermenéutico de la *historia de los efectos*, bien llamada *historia efectual* por Hans-Georg Gadamer, se reconoce en el texto, la historia se actualiza y se comprende. Desde el sujeto enunciador, la novela histórica muestra su imaginario. El texto, en este caso la novela, como punto de convergencia de la comprensión del *ser-en-el-mundo* heideggeriano, interpretado por Gadamer:

La mera presencia del otro con quien nos encontramos, aun antes de que abra la boca, nos ayuda a descubrir y a abandonar la propia clausura. La experiencia dialogal que se produce aquí no se limita a la esfera de las razones de ambas partes, cuyo intercambio y cuya coincidencia pudieran constituir el sentido de todo diálogo. Como muestran las experiencias descritas, hay algo más: una potencialidad de ser otro, por así decir, que se encuentra más allá de todo entendimiento en el ámbito de lo común.³

El “diálogo con otros pensantes y con los que piensan de otro modo”, es decir, el diálogo como potencial de alteridad. En la confrontación con los otros se procura la reflexión del ser en sí mismo. Ricoeur hablará de la interlocución como el “intercambio de intencionalidades que se buscan recíprocamente.”⁴ Esta confrontación e interlocución se propicia en la novela a partir de los encuentros amistosos, las entrevistas y las propias conjeturas del narrador protagonista con respecto a los dialogantes convocados en la testificación de los personajes de la historia.

ENTRE LA CRÓNICA Y LA HISTORIA DOCUMENTAL

Los dialogantes convocados en el relato expresan criterios de valoración de la Venezuela de la época en que vivieron José Gregorio Hernández y Rafael Rangel, van desde personajes anónimos, como el testimonio de la abuela del narrador, que reconoce los acontecimientos propios de una Venezuela diezmada por las calamidades de la época: el cometa y la gripe española, en 1910; la langosta, en 1912; aunque las peores de todas las calamidades, referidas en la novela, hayan sido las dictaduras de Cipriano Castro (1858–1924), desde el 22 de octubre de 1899 hasta el 19 de diciembre de 1908 y Juan Vicente Gómez (1857–1935), desde 1908 hasta 1935.

También cuentan para el relato, las voces de dialogantes de la provincia, caracterizados por desempeñarse en diferentes oficios: el médi-

co y escritor, personaje y narrador protagonista que enlaza el diálogo entre sus amigos: Guillermo Libroero, periodista y el técnico e inmigrante italiano, Salvatore, en un primer momento; veinte años más tarde, los mismos dialogantes, a excepción de Salvatore que había muerto; se incorpora al grupo, el amigo apodado Sepelio.

Hablarán de la Caracas de la época, de ambos científicos, José Gregorio Hernández y Rafael Rangel, la reconocían como la Caracas de Hernández, Rangel, Gómez y Castro. Ciudad de luz y sombras para la ciencia, para el ejercicio del poder. En contraste, se contextualizan las tertulias de los amigos, en la Venezuela del siglo XX, desde la provincia, y más precisamente, desde la otrora muy concurrida fuente de soda El Campo, ubicada en la ciudad de Valera, desplazada por una sucursal de la famosa franquicia Mc Donald. Hablarán de los males de la Venezuela de las dictaduras personalistas, así como de figuras como Carlos Andrés Pérez, de la Venezuela democrática.

Veamos un ejemplo en la novela de Díaz Castañeda como referencia a la historia local. El personaje Sepelio, quien prefiere el juego de dominó, escucha con estupor las conjeturas sobre la muerte de Rafael Rangel como suicidio, prefiere referirse a la muerte como “autosuicidio”, vocablo para los anales de la historia anecdótica, particularmente presidencial, que provoca la risa de sus amigos, Guillermo El Libroero y el médico escritor. Pues bien, el personaje Sepelio, – según un informante anónimo – es tomado de la memoria de esa historia anecdótica y local de la ciudad de Valera. Sepelio Matheus fue un gran jugador de dominó y barajas en el bar y hotel Récord, ubicado donde hoy se encuentra la sede del centro del Banco de Venezuela, frente a la plaza Bolívar. Lo más significativo de su vida, para la novela que nos ocupa, es que fue el primer presidente del centro de estudiantes del Liceo “Rafael Rangel”, en el año 1961.

La anécdota de la crónica mezclada al relato de ficción. Entrecruzamiento de discursos que coinciden en la novela de Díaz Castañeda. Reflexiones sobre la vida y la muerte de dos personalidades, Rafael Rangel y José Gregorio Hernández. La novela, se configura en un espacio que convoca a una “suma de desaparecidos”, sus voces recrean la certeza o falsedad de sus testimonios.

Víctor Bravo, inspirado en Wittgenstein dirá:

El hombre demanda un mínimo de certidumbre en el acaecer de la realidad; esa demanda es también la de la comprensión y el sentido; y la de lo que los lógicos llaman “la condición de verdad” por medio de la cual el lenguaje hace posible una inteligibilidad, una visión de mundo.⁵

Es decir, desde el juego narrativo que evoca elementos de la realidad, tomados de la crónica y la historia, el texto de Díaz Castañeda ubica al lector en ámbitos espaciales y temporales, propios de una tradición. Con la incorporación al relato de elementos anecdóticos de la historia local, la novela de Díaz Castañeda redimensiona, desde la parodia, la combinatoria de hechos del pasado y el presente.

A partir del primer capítulo de la novela de Díaz Castañeda, denominado “Cementerios solemnes”, en tanto *lexía* del texto, – según Barthes – el médico investigador, acucioso narrador protagonista, hilo conductor del relato, convocará a los actores de la historia para contrastar sus criterios en cuanto a hallar las causas de la muerte de Rafael Rangel y la santidad de José Gregorio Hernández.

La noticia sobre la muerte de Rafael Rangel, quien ha ingerido cianuro, no solo socava el cuerpo del sabio, se esparce como presencia maligna, se riega como sombra que enmudece y detiene el entorno frecuentado en la ciudad escogida por el científico para triunfar. ¿Cómo pudieron la soledad, la frustración, el abandono, el resentimiento o la indiferencia ser los motivos para que una vida brillante pudiera truncarse de esa manera?

La muerte como transgresión de un orden, la fuerza de la paradoja del hombre que entrega su vida para perpetuar la vida de los seres vivos, de los seres humanos, escoge suspender su propia vida, negación de sí mismo, enajenación; en términos nietzscheanos, *la voluntad de poder* en contra de sí mismo, *transmutación de valores*, *la insostenibilidad de la existencia*, *nihilismo radical*. La contundencia del relato en la novela de Díaz Castañeda así lo demuestra:

Se suicidó el día anterior, viernes, a las 3 de la tarde. En el silencio de esa hora de la siesta, un alarido de muerte salió del laboratorio del hospital y, con rapidez de reguero de pólvora, rodó por las escaleras hacia el corredor, petrificó a tres estudiantes que esperaban para entrar, penetró los vapores de yodoformo de las salas de los enfermos, se metió en el quirófano, los patios y los árboles del jardín, salió y rodó calle abajo, hacia el centro de la ciudad, de Caracas.⁶

“Suicidarse el día anterior...” es un gran comienzo para exaltar la finitud escogida, antes de..., la muerte que se propicia la víspera. Quien se suicida quizás se sienta extranjero del mundo, extranjero de sí mismo. “Tenía ya el sello de la derrota en la frente: Me busco y no me encuentro.”⁷

LOS CAMINOS DE LA MEDICINA, LA POLÍTICA Y LA IGLESIA

En la novela confluyen las referencias sobre la vida de destacados médicos venezolanos, ante la mirada de asombro, curiosidad y deseos de aprender del narrador, bachiller, aprendiz de medicina.

En el capítulo denominado, “Cola de ratón”, por ejemplo, el narrador protagonista tendrá entre sus amigos a Edmundo Chirinos, como avanzado y excelente estudiante de la Facultad de Medicina de la UCV, como buen lector, como político, otorga al joven estudiante, herramientas para su formación. A pesar de que al final de su vida, el famoso psiquiatra, haya tenido un declive estrepitoso.

Y ante la inminente caída de la dictadura del general Marcos Pérez Jiménez, el joven estudiante, vive momentos inolvidables, imágenes que quedarán impregnadas en su visión de mundo. El relato tiene dos puntos de atención, las referencias políticas y la medicina desarrollada en Venezuela, esta última, tiene en Rangel un punto alto como científico, junto a otros grandes de la medicina, tales como: Humberto Fernández Morán (1924–1999) y a Santos Dominici (1869–1954).

“El testimonio de los ausentes” es la mayor certeza después de la muerte. Se puede aún hablar con los vivos porque estar vivo “es también pertenecer a la memoria”. Rangel “Padre de la Parasitología en Venezuela, único científico verdadero del país a principios del siglo XX ¡un simple bachiller!”⁸ muere y, aunque como sabio deja mucho por hacer, su legado lo hace inmortal.

Sin embargo, el verdadero ‘engolosinamiento’ – término utilizado en el relato – de la novela está en la conversación que sostiene el narrador protagonista con el sacerdote, Carlos Borges Requena (1867–1932). Será el testimonio de este controversial discípulo de la Iglesia, quien responde a toda las dudas acerca de las causas de la muerte de Rafael

Rangel, la supuesta responsabilidad de José Gregorio Hernández en la decisión de Rangel al suicidio, así como, las causas de la santidad del médico de los pobres.

Se configura el discurso narrativo que evoca como epicentro de las conjeturas históricas, políticas, científicas y religiosas la voz y las aseveraciones dictadas por el sacerdote Carlos Borges. Se destaca la importancia que para el destino incierto de Venezuela han tenido el centralismo, los caudillos, los gobiernos personalistas, desde la Guerra Federal hasta nuestros días.

La influencia del poder político, inmersa en la vida de Rangel, de manera directa como colaborador del gobierno de Cipriano Castro, le otorga en un momento de su vida, poder y prestigio, aunque, luego, esta suerte se revierta en su contra. No soportó el peso de la derrota, por eso prefiere el suicidio como salida. Para Ricoeur: “La muerte violenta no se deja domesticar tan fácilmente.”⁹

En la vida de José Gregorio Hernández, aun cuando para la época, fue calificado de godo y oligarca, sus acciones, testimonios de una vida religiosa, apegada a hacer el bien en todas las facetas de su vida, le otorga la salvación y trascendencia a pesar de su muerte. El eterno presente de la eternidad divina agustiniana.

La novela plantea y niega la disparatada posibilidad de que José Gregorio Hernández haya influido en la atormentada decisión de Rangel. De allí la afirmación definitiva del testigo, sacerdote, Carlos Borges, convocado en la biblioteca de Guillermo Librero:

si hay tipos como yo, que he sido pecador incorregible, un péndulo entre la devoción cristiana y la mundanidad satánica, hay otros de corazón puro y dignidad irrenunciable como Montes de Oca, arrechos como Jáuregui o santos como el doctor José Gregorio Hernández.¹⁰

Entre tanto, la santidad de José Gregorio Hernández se configura como certeza.

LA PROBADA SANTIDAD DE JOSÉ GREGORIO HERNÁNDEZ

Tras la exhaustiva indagación del personaje narrador, para llegar a cumplir su propósito, conocer las causas del suicidio de Rafael Rangel, descartar cualquier ápice de sospecha en contra de José Gregorio Hernández, se establece la resolución del *leitmotiv* de la novela de Díaz Castañeda. La dilucidación sobre la inocencia de José Gregorio Hernández se confirma, a través del valor de los testimonios en dos de los hombres más cercanos a la vida del médico de los pobres, como lo fueron Jesús Rafael Rísquez (1893–1947), su exalumno, también periodista, a quien le concedió la única entrevista de su vida, publicada el 24 de abril de 1909 y Aníbal Santos Dominici (1869–1954), su amigo entrañable.

Las palabras de Santos Dominici testifican en la novela de Díaz Castañeda la santidad de José Gregorio Hernández:

José Gregorio se sostuvo sin transigencia en esa sumisión a la Iglesia que refiere Razetti, y en aparente derrota, hasta el final de sus días, calladamente, sin adoctrinar en la cátedra ni en la calle, sin buscar correligionarios, en total soledad, en puro ejemplo, como los santos verdaderos...¹¹

Interpretar los vínculos que tuvieron Rafael Rangel y José Gregorio Hernández en el transcurso de sus vidas, concretiza esa circularidad de la comprensión, propuesta por Descartes. Más allá de la historia, la novela histórica ofrece esa *revivencia* hegeliana del pasado. Dilthey, en tal sentido dirá: “la *revivencia* de lo pasado no deja nunca de ser una pálida restauración de lo irrecuperable.”¹² Para Ricoeur, en cambio, el problema del tiempo se resuelve en la memoria y la retrospectión, a partir de las aporías del tiempo en San Agustín:

Pero lo que ahora es claro y manifiesto es que no existen los pretéritos ni los futuros, ni se puede decir con propiedad que son tres los tiempos: pretérito, presente y futuro; sino que tal vez sería más propio decir que los tiempos son tres: presente de las cosas pasadas, presente de las cosas presentes y presente de las futuras. Porque estas son tres cosas que existen de algún modo en el alma, y fuera de ella yo no veo que existan: presente de cosas pasadas (la memoria), presente de cosas presentes (visión) y presente de cosas futuras (expectación).¹³

Para San Agustín la fugacidad del tiempo se resuelve en la permanencia del presente. Desde la narración los personajes históricos trascienden los espacios del texto hasta el lector como ejercicios del len-

guaje y la memoria y, en el caso específico del personaje José Gregorio Hernández, la trascendencia sea hacia la eternidad divina. Tal es, en definitiva, una de las posibles interpretaciones de la novela *José Gregorio Hernández, un milagro histórico* de Raúl Díaz Castañeda.

JOSÉ GREGORIO HERNÁNDEZ Y RAFAEL RANGEL. LECCIONES DE VIDA

*Una sola cosa he pedido al Señor, esta solicitaré;
Y es que yo pueda vivir en la casa del Señor todos los días de mi vida.*

Salmo 27,4

*El cumplimiento del deber consiste
en la forma de la seria voluntad,
no en las causas mediadoras del buen éxito.*

Emmanuel Kant

Plantearse la lectura de la novela *Dos vidas, Rafael Rangel y José Gregorio Hernández* (2013) de Víctor Bravo, como propuesta de novela histórica, sustentada en dos personajes históricos que trazaron sus vidas en direcciones, circunstancialmente marcadas por encuentros, quizás inevitables, es un grato recorrido hacia un imaginario como reinención de ese pasado, con influencias sociales y familiares que definieron sus vidas. Quizás la mayor coincidencia entre ambos haya sido el destino de la muerte anticipada, buscada y accidental.

Con un tono discursivo íntimo, que conduce al lector hacia la reflexividad del *ser-en-el-mundo* heideggeriano, la novela de Víctor Bravo, expresa la evolución de las vidas de Rafael Rangel y José Gregorio Hernández como un viaje al interior del humano ser. Cada capítulo es la expresión de una voz, un argumento, una experiencia, una cercanía de las personas más influyentes en la vida de ambos personajes para la configuración de dos vidas ejemplares, con profundas contradicciones, entre la fe y la razón.

En Rafael Rangel la vida es una continua superación de avatares, marcado socialmente por ser hijo bastardo y de color, aunque de finos rasgos en su fisonomía. Sorteó cada obstáculo para ir en busca de sus sueños, buscando la orientación de José Gregorio Hernández. Decide

irse a Caracas, estudiar medicina, aunque no se graduó; hacerse investigador, triunfar.

A José Gregorio Hernández, en cambio, la vida siempre le ofrecerá oportunidades. Nacido en el seno de una familia digna, trabajadora y fervientemente creyente en Dios como hogar de tradición católica.

Será la voz de Santos Dominici, quien mejor describe en la novela de Bravo la naturaleza solitaria, una constante en ambos personajes: “El uno, intentando salir de sí hacia una fe desbordada que negaba su propia vida; el otro, precipitándose en el interior de sí mismo, desamparado, profundamente herido.”¹⁴

La Venezuela de mediados del siglo XIX y principios del siglo XX, etapa de controversias políticas y de grandes problemas de salud pública, con un alto índice de muertes a causa de la desnutrición, enfermedades y epidemias, tendrá progresivos cambios en materia de descubrimientos científicos gracias a la contribución de ambos personajes y de otros tantos, pertenecientes a sus generaciones.

La evolución que Rafael Rangel tuvo como científico al lado de José Gregorio Hernández, Aníbal Santos Dominici, Luis Razetti y otros, no bastó para que llevara un equívoco resentimiento hacia su maestro admirado, José Gregorio Hernández: “Gregorio siempre me trata con toda la indiferencia”, “por eso yo iba acumulando rabia contra él”.¹⁵ Las palabras de su esposa Ana Luisa, solo sabían escuchar tristezas, rabias y resentimientos de su querido Rangel.

Ambos personajes de pensamientos brillantes, con visiones de vida diferente, servidores ilustres de una sociedad, definirán sus destinos. Rafael Rangel sin recursos para lidiar con sus tormentos, lastimosamente, decide el suicidio. José Gregorio Hernández con probadas virtudes morales, buscará hacer el bien y servir plenamente a Dios. La novela de Bravo es una propuesta hacia el reconocimiento lábil y trascendente del ser.

CAMINO DE PERFECCIÓN

La caridad no acaba nunca. Desaparecerán las profecías. Cesarán las lenguas. Desaparecerá la ciencia. Porque parcial es nuestra ciencia y parcial nuestra profecía.

San Pablo, I Corintios 13

El tránsito progresivo del personaje José Gregorio Hernández hacia una vida virtuosa y de santidad, en la novela de Víctor Bravo, inspira, desde el comienzo, un profundo misticismo. Desde muy joven su padre veía en su hijo el apego a las enseñanzas del espíritu: “y nadie como mi José Gregorio quien parecía había heredado el ámbito sagrado de su madre”.¹⁶ La práctica constante de la oración no redimía las angustias interiores de su alma, por eso pronunciaba: “Yo preferiría morir a seguir viviendo.”¹⁷

Su vida de entrega a Dios, en la ayuda a los pobres, en la oración, en el amor desmedido a su familia, a la docencia, a la investigación y en la búsqueda de su más caro anhelo, al servicio de Dios, convirtiéndose a la vida monacal, es una continua demostración como hombre de fe, con principios que siguen una ley moral, tal y como nos lo expresa Emmanuel Kant: “La fe es el modo de pensar moral de la razón en el asentimiento a aquello que es inaccesible para el conocimiento teórico.”¹⁸

El personaje José Gregorio Hernández al no poder entregarse a esa vida monacal, en dos ocasiones de su existencia, comienza un camino de encuentro con Dios. En palabras de Víctor Bravo: “la experiencia mística de separación con el mundo (...) hacia la promesa de trascendencia.”¹⁹

Y en este tránsito de tormento sea posible vincularlo a la “Noche oscura” de San Juan de la Cruz. El médico de los pobres busca el fin último de la divina unión con Dios y la noche como tránsito del alma.

Para alcanzar esta unión, el hombre que se debate entre la realidad y la fe, primero pasa por el desapego de las cosas del mundo, San Juan de la Cruz lo llama *carecer del apetito de todas las cosas del mundo*. El segundo momento de esa noche, será: *el medio o camino por donde ha de ir el alma que es la fe*,²⁰ la única capaz de conducir el alma al encuentro con Dios. De allí que José Gregorio Hernández estaba convencido “que

una vida que aspira a la ascensión es una travesía llena de dolor”²¹. Por eso se entrega con mayor convencimiento a ejercer la medicina como forma y acción de hacer el bien, con amor y caridad a los más necesitados.

El personaje acepta los planes de Dios que lo desviaron de su servicio monacal a cambio de la ayuda al prójimo. La muerte repentina, punto de extremo de la fragilidad en la vida de José Gregorio Hernández, sea, con certeza, el comienzo de un camino de reconocimiento de sus virtudes hacia la santidad. En el momento del accidente que le quita la vida, el narrador dirá del personaje en la novela de Víctor Bravo: “no se supo digno del más grande y duro de los destinos, el de la consagración a Dios y al Bien, pero su corazón alcanzó la paz pues tuvo la certeza de que ahora iniciaría un nuevo camino.”²²

El camino hacia la trascendencia del personaje, en la novela de Víctor Bravo, se expresa en términos poéticos, como hálito perdurable: “Esa tarde de pronto se puso gris, y manchó con su color de la tristeza la vida de la ciudad y los rostros desconcertados de la gente.”²³

Puede considerarse, igualmente, el día de la muerte de José Gregorio Hernández, aquel 29 de junio de 1919, como un evento significativo en el que culmina su vida de entrega a Dios y al mismo tiempo, el inicio del reconocimiento de sus fieles creyente y de la Iglesia católica, sobre su camino de santidad. Su muerte coincide con la celebración cristiana del día de San Pedro y San Pablo. La misma fecha que marcó en la vida de San Agustín en el año 411, diez meses después del saqueo de la ciudad de Roma, un discurso memorable ante los habitantes de esa ciudad devastada. Las palabras que inspiran al santo de Hipona serán tomadas de la Carta del mismo San Pablo a los Romanos. Dice entonces San Agustín:

Está escrito que los sufrimientos de este tiempo no pueden compararse con la gloria por venir que ha de revelarse en nosotros (...) la ligera carga de la tribulación temporal nos depara un precio grande sobre toda ponderación de gloria eterna; porque lo que vemos es temporal y lo que no vemos es eterno.²⁴

Preciso entonces significar en las palabras de San Agustín, la análoga presencia de lo que fue la vida del beato y el sentido espiritual que toma su vida, precisamente, a partir del momento de su muerte.

LA CULPA COMO EXPIACIÓN

*Lo más aborrecido por los hombres,
Es la orfandad, la falta de virtud, la indignidad*
Lao-Tsé(Lao-zi)

¿Cómo puede haber culpa sin haberse cometido pecado? Y si la absolución de la culpa está en el perdón, ¿cómo se perdona a sí mismo el incrédulo o el cristiano que se culpa, creyéndose responsable de lo inevitable? ¿Otra forma de autoflagelación? Sin duda que el tema de la culpa y el perdón están en la vida de ambos personajes en la novela de Víctor Bravo, *Dos vidas, Rafael Rangel y José Gregorio Hernández*.

En la novela de Bravo, la vida virtuosa de José Gregorio Hernández tiene en la culpa, heredada de su madre, su punto lábil. Se siente inmerecido de vivir por creerse culpable de la muerte de su primera hermana, por sentir haber estado ausente en la muerte de su padre y de algunos de sus hermanos, mientras él se encontraba en Europa, cumpliendo con su abnegado deseo de formarse como médico y científico o por intentar entregarse a la vida monástica.

Madre e hijo, ambos cargan con la culpa. Josefa Antonia Cisneros, a pesar de ser madre y mujer, sacrificada y virtuosa, tiene en su hijo, José Gregorio Hernández, la mejor versión de sí misma, expresión de una vida de entrega y servicio. Veamos estas contradicciones del ser en quienes su historia personal y social fue ejemplar, planteadas en la novela de Bravo.

La madre de José Gregorio Hernández, mujer de indudables virtudes, también ve su inmerecida existencia a partir de varios momentos trágicos de su vida. La presencia abusiva de los desmanes del ejército de Zamora provoca la muerte de su mamá, quien se sacrifica para que Josefa pudiera huir, con su prometido, Benigno Hernández, y dos de sus criadas con el propósito de escapar del “más sanguinario de sus hombres, Martín Espinoza.”²⁵

Luego, vendrá la muerte de una de sus criadas, María, contagiada, muy probablemente, de peste bubónica. Al casarse con Benigno también se sentirá culpable, nace una niña, María Isolina, envés de un varón.

José Gregorio Hernández llevará la culpa como carga, heredada de su madre. La culpa, el arrepentimiento, la expiación de los pecados, los cilicios, son cargas y alivio del cristiano, confeso y comprometido con la fe y el servicio a Dios. En las recurrentes frases del personaje José Gregorio Hernández: “Yo soy culpable, ... Yo no soy digno de Dios, ...” busca el perdón de Dios como cristiano atormentado.

La vida, en este sentido, es asumida como tránsito y camino a Dios. Se encontrará, de acuerdo a la filosofía de la religión, el sentido de la vida en dos respuestas²⁶ que el ser humano se plantea: 1) la existencia religada a un poder superior y 2) la respuesta laica, puesta, ante todo, por la bondad humana. Es decir, el sentido de la vida está en servirle a Dios y procurar llevar una vida de bondad. El argumento moral prevalecerá como filosofía del ser en la novela de Víctor Bravo.

El argumento moral como cuarto argumento de la existencia de Dios, ofrecido por Kant, afirma que: “la existencia universal de un sentido de lo justo y lo malo sugiere una fuente moral personal última de ambos.”²⁷ En este sentido, la vida de José Gregorio Hernández, fundamentada en la ética cristiana, se coloca en el camino de la moral, de la creencia en Dios y al servicio de los pobres y marginados.

En cuanto al personaje Rafael Rangel, la culpa está presente en los otros. En quienes de niño lo consideraban inferior por ser un hijo bastardo, en el padre por no atenderlo y acompañarlo como a un hijo legítimo, en José Gregorio Hernández. Rangel no pudo traducir en el silencio la presencia protectora de su maestro. Y al contrario de lo que propone Yankélévitch, no se produce el perdón en el personaje de Bravo, el perdón a favor de quienes para él, le hicieron daño, el perdón como *locura*, sin justificación y sin moral. En palabras del filósofo: “El perdón perdona lo inexcusable y lo imperdonable que está al límite de lo inexcusable, de forma absurda, supernatural e injusta.”²⁸

Igualmente, tal y como el mismo Víctor Bravo plantea en su último libro, *El hombre inclinado. Viaje del pensamiento y drama del sentido*: “el suicidio se opone a los imaginarios culturales de la trascendencia.”²⁹ Rafael Rangel niega, desde su confusa visión de sí mismo y del mundo, la importancia que tuvo su existencia. Su negación, tanto como su soledad, fueron absolutas.

A partir de un sustrato histórico, reconocemos en la novela de Víctor Bravo, la preeminencia de un discurso narrativo que desde su poeticidad, en tanto, expresión de su lingüisticidad, muestra la condición lábil y reflexiva de los personajes ante las preguntas de la vida. La búsqueda del bien como principio ético del *fin* en la conducta humana y que tiene en la frase de Santo Tomás: “Dios es el último fin del hombre” uno de sus asideros. Así, también la muerte, acompañada por el tormento, el primero de los males en la concepción ética de Hobbes, para una doctrina ética como *móvil*, y en la que la muerte se concibe como bien, complementa el sentido de salvación en la propuesta estética del texto.

CAMINO DE SANTIDAD

*El hombre es el fin para el cual acontecen
los sucesos históricos puesto que los propósitos divinos
consisten en la bienaventuranza del hombre*

R.G. Collingwood

Cierro estas reflexiones sobre el hecho histórico de la beatificación del Dr. José Gregorio Hernández Cisneros, tomando el texto *Camino de Santidad* (2020) de Francisco González Cruz como pretexto concluyente.

Siendo la cronología, según Acevedo, la ciencia que estudia dos objetos: 1) las diferentes divisiones del tiempo y 2) marca las fechas de todos los sucesos y ordenados según han sucedido.³⁰ Sin duda es considerada su importancia como parte y fundamento de la historia.

Para una reflexión actualizada sobre la importancia de los datos históricos, precisemos a Ricoeur, quien prefiere utilizar el término, *memoria archivada*. Entonces dice el hermeneuta:

Al dialéctica del espacio vivido, del espacio geométrico y del espacio habitado, corresponde una dialéctica semejante del tiempo vivido, del tiempo cósmico y del tiempo histórico, Al momento crítico de la localización en el orden del espacio corresponde el de la datación en el orden del tiempo.³¹

El investigador, en el caso de la cronología de González Cruz, precisa referir la vida de un ser humano excepcional a quien ha dedicado buena parte de su tiempo en su oficio como investigador, también, como hombre de fe. El hecho demostrado sobre su particular interés en el proceso de beatificación del Dr. Hernández, sea también una forma de reconocerse, en tanto intérprete de la historia, en el *espacio habitado* ricoeuriano.

La importancia que en el texto se le da a la descripción de los lugares, los paisajes geográficos, incluso el uso de ilustraciones, complementa la información historiográfica del personaje. Al respecto dirá Ricoeur: “la geografía constituye en el orden de las ciencias humanas, el correlato exacto de la historia, es decir poco”³². De allí la importancia que toma la última parte de la novela de Díaz Castañeda, “Addenda” como agenda, diario, bitácora de viaje que indica los lugares visitados durante una etapa (1.888) de la vida de José Gregorio Hernández. Esos lugares no son otros que los que lo conduzcan a Dios.

En la novela de Víctor Bravo el viaje será realizado hacia el mundo interior de cada personaje, cada uno evoca, en una suerte de cartografía de la memoria, las imágenes impresas en el recuerdo sobre José Gregorio Hernández y Rafael Rangel. El tiempo se traduce en nostalgia, quizás, *presencia de lo ausente*, para Ricoeur.

Camino de Santidad es más que una cronología que establece fechas para seguir las etapas de la vida del Dr. José Gregorio Hernández Cisneros. El estudio presentado por González Cruz, tiene un valor fundamental para reconocer en el Siervo de Dios la trayectoria conducente a una vida entregada a principios morales y cristianos. Muestra a partir de su genealogía, la ascendencia familiar del beato, la práctica diaria a la oración, con una arraigada tradición como practicantes y fieles seguidores del catolicismo, el comienzo de lo que será una vida virtuosa como científico, como médico que ejerce su profesión como un apostolado al servicio de los más humildes.

Y en este sentido, destacamos en el texto de González Cruz a *grosso modo* los momentos más relevantes de la vida del Siervo de Dios:

- A medida que el niño José Gregorio crece, también se configura una personalidad apegada a hacer de su vida un camino

de arraigados principios éticos que nacen de su fe y entrega a Dios. Lo demuestra en las diferentes facetas de su vida como excelente estudiante, graduado con honores; abnegado médico desde sus primeros años; como pionero en los avances de la ciencia y la medicina.

- Inicia una labor de gran importancia en la modernización de la medicina en Venezuela, tras el decreto del Presidente Juan Pablo Rojas Paúl con la creación del Hospital Nacional y donde será seleccionado para realizar estudios en París.
- Desarrolla estudios en París, desde 1889 hasta 1901 en la Universidad de “La Sorbona”, en el Instituto Pasteur y en el Laboratorio del Profesor Isidore Straus en las áreas de Microscopía, Bacteriología, Histología normal y patológica y Fisiología experimental; teniendo como compañeros de estudio a otros insignes protagonistas de la ciencia en Venezuela, como fueron, Luis Razetti y Pablo Acosta Ortiz. A su regreso, se incorpora a la Facultad de Medicina de la Universidad Central de Venezuela como catedrático.
- Y ante las adversidades producidas por el cierre de las universidades en Venezuela, se crea la Escuela de Medicina Privada con Luis Razetti y Jesús Rafael Rísquez como iniciadores. Allí contribuye el Dr. Hernández dictando clases de Histología. Igualmente lo hará después en la Escuela Pública de Medicina, además de la Histología. en otras áreas.
- Desde 1899 hasta 1903 nombra al bachiller Rafael Rangel preparador de la cátedra de Fisiología. En 1904 ocupa el sillón XXVIII como individuo de número de la Academia Nacional de Medicina.
- En 1902 ofrece su vida en holocausto, se alista a las filas del gobierno de Cipriano Castro ante el bloqueo franco-alemán.
- Sus publicaciones tuvieron como portal *La Gaceta Médica de Caracas* y *El Cojo Ilustrado*.
- El 16 de julio de 1908 ingresa como novicio en La Cartuja EttienneArriat de Farnetta, Italia. Permanecerá apenas hasta el

22 de marzo de 1909 por problemas de salud. A su regreso se reincorpora a sus actividades docentes y de investigación. En septiembre se crea y encarga de la cátedra de Anatomía Patológica, anexa al Hospital Vargas.

- Después de su muerte se señalan en la Cronología *Camino de Santidad* las demostraciones de admiración, respeto y dolor de todo el pueblo creyente, de la sociedad y academia caraqueña. Se detallan las gestiones realizadas por la Iglesia e instituciones públicas y privadas, durante 72 años para lograr su beatificación.
- La selección de fragmentos de uno de los textos fundamentales escrito por JGH, *Elementos de Filosofía*, en la cronología de González Cruz, pudiera considerarse una muestra significativa en los que se reconoce su pensamiento moral, su firme creencia y entrega a Dios a través de la oración y el servicio desinteresado de su profesión.

Como texto fundamentado en dar a conocer datos históricos sobre los aspectos más relevantes de la vida de este hombre, ejemplo de virtudes, *Camino de Santidad*, es un aporte a la historia documentada que todo investigador, escritor y/o persona devota y creyente del Dr. José Gregorio Hernández debe conocer como *memoria archivada*.

CONCLUSIONES

El momento histórico de la beatificación de José Gregorio Hernández hace posible repensar también, el momento que vivimos, la vida del Siervo de Dios e inevitablemente, la del sabio, Rafael Rangel.

La novela de Raúl Díaz Castañeda, *José Gregorio Hernández, un milagro histórico* (2014), a partir de una rigurosa referencia histórica, expresa las contradicciones de una época que enmarca e influye en la vida de dos seres humanos de excepción, José Gregorio Hernández y Rafael Rangel. A pesar de las diferencias individuales y sus conflictos personales, ambos contribuyeron a cambiar el rumbo de la ciencia, subiendo al estrado de los próceres de la medicina moderna en Vene-

zuela. La novela de Díaz Castañeda actualiza la historia y redimensiona el valor histórico del momento.

El punto más significativo en la novela de Víctor Bravo, *Dos vidas, Rafael Rangel y José Gregorio Hernández* (2013) es el de la valoración reflexiva de las subjetividades de dos seres humanos que resuelven sus problemáticas dolorosas en diferentes direcciones. En primer término, el personaje José Gregorio Hernández, desde una conciencia reflexiva, sigue una vida de bondad, a pesar del sufrimiento que pudiera guardar. En cambio, Rafael Rangel, desde su insuperable soledad e insalvable demanda de protección, puesta en José Gregorio Hernández, no encuentra otro camino que el de la evasión y el suicidio. La novela de Víctor Bravo es una ineludible lectura para interpretar las contradicciones existenciales del humano ser.

La cronología de Francisco González Cruz, *Camino de Santidad* (2020), en tanto exhaustiva investigación, enaltece la figura histórica del Dr. José Gregorio Hernández. Contribuye como documento colectivo a difundir las virtudes de un hombre de cualidades indiscutibles. El texto sea, quizás también, como acto de fe, el anhelo de un mejor destino para el terruño del Dr. José Gregorio Hernández.

BIBLIOGRAFÍA:

- Acevedo, Rafael (1889). *Elementos de cronología*, Curazao: A. Bethencouth e Hijos.
- Blanchot, Maurice (1970). *El diálogo inconcluso*, Caracas: Monte Ávila.
- Bravo, Víctor (2013). *Dos vidas, Rafael Rangel y José Gregorio Hernández*, Caracas: Sellos del fuego.
- _____. (2021). *El hombre inclinado. Viaje del pensamiento y drama del sentido*, Columbia: Amazon.
- De la Cruz, San Juan (1999). *Obras completas*, México, D.F.: Porrúa.
- Díaz Castañeda, Raúl (2014). *José Gregorio Hernández, un milagro histórico*, Valera: Universidad Valle del Momboy.
- Diccionario de la existencia. Asuntos relevantes de la vida humana* (2006). Directores: Andrés Ortiz Osés y Patxi Lanceros, Barcelona: Anthropos.
- Diccionario Religiones y creencias* (1997). Prólogo de Enrique Miret Magdalena, Madrid: Espasa Calpe.
- Dilthey, Wilhelm (2000). *Dos escritos sobre hermenéutica*, Madrid: Istmo.
- Gadamer, Hans-Georg (1998). *Texto e interpretación*. Traducción: Manuel Olasagasti. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.

- González Cruz, Francisco (2020). *Camino de Santidad, Cronología del Dr. José Gregorio Hernández*, Valera: Universidad Valle del Momboy.
- Grondin, Jean (2010). *La filosofía de la religión*. Traducción de Antonio Martínez Riu, Barcelona, Herder.
- Kant, Emmanuel (2006). *Crítica de la facultad de juzgar*,. Traducción, Pablo Oyarzún, Caracas: Monte Ávila.
- Pérez Pérez, Orlando Valdemar (2014). *José Gregorio Hernández, el médico que cura desde el cielo*, Caracas: Últimas Noticias.
- Ricoeur, Paul (2003). *La memoria, la historia, el olvido*. Traducción de Agustín Neira, Madrid, Trotta.
- _____. (1996). *Sí mismo como otro*. Traducción Agustín Neira Calvo. México, D.F.: Siglo Veintiuno.
- San Agustín (2015). *Confesiones*, Madrid: Verbum.
- _____. (2004). *La ciudad de Dios*. Introducción de Francisco Montes de Oca, México, D.F.: Porrúa.
- Zulaika, Joseba (2006). “Perdón”. En: *Diccionario de la existencia. Asuntos relevantes de la vida humana*. Directores: Andrés Ortiz Osés y Patxi Lanceros, Barcelona: Anthropos.

NOTAS

1. Todas las citas de este aparte son extraídas del libro de Orlando Valdemar Pérez Pérez (2014). *José Gregorio Hernández, el médico que cura desde El cielo*, Caracas, Últimas Noticias.
2. Blanchot, Maurice (1970). *El diálogo inconcluso*, p. 105.
3. Gadamer, Hans-Georg (1998). *Texto e interpretación*, p. 21.
4. Ricoeur, Paul (1996). *Sí mismo como otro*, p. 23.
5. Bravo, Víctor (2021). *El hombre inclinado. Viaje del pensamiento y drama del sentido*, p. 40.
6. Díaz Castañeda, Raúl (2014). *José Gregorio Hernández. Un milagro histórico*, p. 13.
7. *Ibíd.*, p.71
8. *Ibíd.*, p.88.
9. *Ibíd.*, p.89.
10. Ricoeur, Paul (2003). *La memoria, la historia, el olvido*, p. 473.
11. Díaz Castañeda, Raúl. *Óp. Cit.*, p. 146.
12. *Ibíd.*, p.224.
13. Dilthey, Wilhelm (2000). *Dos escritos sobre hermenéutica*, p. 196.
14. San Agustín (2015). *Confesiones*, p. 122.
15. Bravo, Víctor (2013). *Dos vidas, Rafael Rangel y José Gregorio Hernández*, 2013), p. 51.
16. *Ibíd.*, pp.72– 73.
17. *ibid*, p. 26.
18. *Ibid*, p. 36.

19. Kant, Emmanuel. (2006). *Crítica de la facultad de juzgar*, p. 470.
20. Bravo, Víctor (2021). Óp. cit., p. 28.
21. Las frases tomadas de San Juan de la Cruz corresponden al capítulo 2 de su obra *Subida al Monte Carmelo*. En: San Juan de la Cruz. (2004). *Obras completas*, p.6. Una de las formas como se expresa San Juan de La Cruz para encontrar el merecimiento y causa de grandes virtudes, dice: “no andar buscando lo mejor de las cosas temporales, sino lo peor; y desear entrar en toda desnudez y vacío y pobreza por Cristo de todo cuanto hay en el mundo.” (Ibíd., p. 29).
22. Bravo, Víctor, (2013). Óp. cit., p. 84.
23. Ibíd., p.140.
24. Ibíd., p.141.
25. San Agustín (2004). *La Ciudad de Dios*, p. XI.
26. Bravo, Víctor, (2013). Óp. cit., p. 15.
27. Jean Grondin en su libro *Filosofía de la religión* (2010) se expresa sobre estas respuestas sobre el sentido de la vida, pp.14–15 de la Introducción. Consideramos que todo ser virtuoso puede encontrar en las dos primeras respuestas la más apropiada vía de asumir la vida.
28. *Diccionario Religiones y Creencias*, (1997), p. 233.
29. Zulaika, Joseba (2006). *Diccionario de la Existencia*, p. 454.
30. Bravo, Víctor (2021), Óp. cit., p. 205.
31. Acevedo, Rafael (1889). *Elementos de cronología*, pp. 4–5.
22. Ricoeur, Paul (2003). *La memoria, la historia, el olvido*, p. 201.
33. Ibíd., p. 198.



EL CUERPO VULNERADO Y SUS OTRAS DERROTAS: EL DOLOR DEL POEMA EN LA OBRA POÉTICA DE JUAN GELMAN¹

JOSÉ GREGORIO VÁSQUEZ CASTRO

UNIVERSIDAD DE LOS ANDES

RESUMEN

Juan Gelman (1930–2014), nos entregó a lo largo de su vida una obra que propende hacia ese anhelo permanente: hacer que la palabra encuentre refugio provisorio en el poema, colmándolo de dolor, de sangre, de recuerdo. Mitigando en él aquello que no podemos olvidar. Sembrando en él aquello que no debemos desconocer.

Buscó incansablemente en el poema sonoridad para la idea, eco en la palabra para decir poesía, para decir lenguaje, para desentrañar con fuerza vital el dolor de la pérdida, el dolor de la afrenta militar, la fatiga de la distancia y el horror de la muerte. Todo un inventario esencial que su obra preserva para nosotros. La pesadumbre ante el exilio lo llevó escribir y reescribir fervientemente esos temas que le compensaban la pérdida: unos nuevos arraigos para el camino de soledad. La desaparición como condena fue uno de los ultrajes más dolorosos que se hicieron poema en su vida, en su obra.

Sus páginas ahondan en este misterio que trasciende la escritura poética que ha logrado dejarnos como legado. En ella está expuesto la vulneración del cuerpo, la memoria, la vida. Cuando en su poesía la palabra se hace jirones, despide así bajo múltiples formas una escritura marcada por ese dolor y la pena que dobla la palabra ya cansada. En él, el poema dejó de ser comunicación para volverse contacto desde el lenguaje con la piel, con el recuerdo, con las palabras enfurecidas. Toda una poética que giró alrededor de los mismos temas que padeció y sus incontables maneras de describirlo son las que han quedado en su obra poética.

Palabras clave: Memoria, poesía, derrota, dictadura militar, cuerpo vulnerado

¹ Una versión de este trabajo ha sido publicado en el libro *Poéticas del cuerpo*, Cynthia Valente Edit, Letras contemporáneas, Florianópolis, Brasil, 2020.

THE UNPROTECTED BODY AND ITS OTHER DEFEATS: THE PAIN OF THE POEM IN THE POETIC WORK OF JUAN GELMAN

ABSTRACT

Juan Gelman (1930–2014), gave us throughout his life a work that tends towards that permanent longing: to make the word find a temporary refuge in the poem, filling it with pain, blood, memory. Alleviating in it what we cannot forget. Sowing in it what we must not ignore.

He tirelessly sought in the poem sound for the idea, echo in the word to say poetry, to say language, to forcefully unravel the pain of loss, the pain of military affront, the fatigue of distance and the horror of death. An essential inventory that his work preserves for us. The heavy burden of exile led him to write and rewrite fervently those themes that compensated him for the loss: new roots for the path of solitude. Disappearance as a sentence was one of the most painful outrages that became poem in his life, in his work.

His pages delve into this mystery that transcends the poetic writing that he has managed to leave us as a legacy. In it is exposed the vulnerability of the body, memory and life. When in his poetry the word becomes tatters, it thus dismisses, in multiple forms, a writing marked by that pain and the grief that bends the already tired word. In him, the poem ceased to be communication to become contact from the language with the skin, with the memory, with the enraged words. A whole poetics that revolved around the same themes that he suffered and his countless ways of describing it are the ones that have remained in his poetic work.

Keywords: Memory, poetry, defeat, military dictatorship, Unprotected body

*¿a la memoria le falta realidad/la realidad le falta memoria?/
¿qué hacer con la memoria/con la realidad
en la mitad de esta derrota o alma?/*

Juan Gelman

EL OFERENTE DE LA DERROTA

Una violencia de adentro que nos protege de una violencia de afuera
Wallace Stevens

A este oficio me obligan los dolores ajenos...
Juan Gelman

La poesía debe dejar constancia de su silencio, de su sonido, de su dolor, de la pena que arruga la palabra y la hace ir a su aparente negación. También de la amarga realidad que trasiega el alma en la intemperie. En el poema, toda entrega despierta el lenguaje abruptamente, lo despoja de la atadura que trae la convención, lo lleva a otro lugar del juicio y lo desprende del papel para hacerlo piel, cuerpo, sangre, carne abierta y agredida; olor, caricia en el secreto puro de la noche y el misterio; ceniza, polvo en el aire infausto del fracaso. Solo así el poema encuentra casa en el cuerpo, en la palabra, en el sonido de esa palabra que trae viento de otra afrenta e impulsa la propia para continuar desbordándose entera en la mudanza que lo hace ir hacia la desesperada realidad del horror. La poesía nos ofrenda este sacrificio desde el lugar que acoge como refugio; solo en él la palabra prevalece, trasciende, encuentra acomodo para resguardar su enigma, su resplandor, su exilio: el otro arraigo de la derrota.

Juan Gelman (1930–2014),¹ nos entregó a lo largo de su vida una obra que propende hacia ese anhelo permanente: hacer que la palabra encuentre refugio provisorio en el poema, colmándolo de dolor, de sangre, de recuerdo. Mitigando en él aquello que no podemos olvidar. Sembrando en él aquello que no debemos desconocer.

Buscó en el poema sonoridad para la idea; eco en la palabra para decir poesía, para decir lenguaje, para desentrañar con fuerza vital el dolor de la pérdida, el dolor de la afrenta militar, la fatiga de la distancia y el horror de la muerte. Todo un inventario esencial que su obra preserva para nosotros. La pesadumbre ante el exilio lo llevó escribir y reescribir fervientemente esos temas que le compensaban la pérdida: quizás unos nuevos arraigos para el camino de soledad. La desaparición como condena fue uno de los ultrajes más dolorosos que se hicieron poema en su vida, en su obra.

Su página ahonda el misterio que trasciende en la escritura poética cuando se vulnera el cuerpo, la memoria, la vida. Cuando la palabra se hace jirones y despide sus múltiples formas en la escritura. El poema dejó de ser comunicación para volverse contacto desde el lenguaje con la piel, con el recuerdo, con las palabras enfurecidas. Toda una poética que giró alrededor de los mismos temas y sus incontables maneras de describirlo.

no bajo a los infiernos/ subo
 hasta mi hijo clausurado en su bondad/ belleza/ vuelo/ y torturado/ concentrado/
 asesinado/ dispersado/
 por los dolores del país/...

(GELMAN, 2014, p. 398)

A pesar de tal agravio, el poeta no ha roto su destino entre la palabra; muy al contrario, lo ha llevado a otra forma, siempre más cercana, más dolorosa, menos vacía, permitiendo así que su poema viaje al lector golpeándolo en la cara, haciéndolo partícipe de la amargura, con límpida voluntad, con ímpetu, pero también con la angustia del desamparo, del arriesgado círculo de la lucha, de la imposible victoria sin la sangre, del secreto compartido en la disputa: toda una realidad sonora llena de horror y de miseria. El poema recibe esa amargura y la protege al volverla transparente en el lenguaje, al hacerla dolor en la música que lo vigila.

Yo te entregué mi sangre, mis sonidos mis manos, mi cabeza, y lo que es más mi soledad...

y lo que es más aún, todo mi olvido

Para que lo deshagas y dures en la noche, en la tormenta, en la desgracia, Y más aún, te di mi muerte.

(GELMAN, 2014, p. 71)

El dolor no fue para Gelman el único tema en la poesía, pero sí el más esencial con el que se volcó la palabra en la página entrecortada, muda, profundamente dilapidada por las limitaciones que la palabra también imponía ante imágenes que convocaban siempre la ira, el desaliento o la traición. En sus libros vibra esta poética. En ellos se entrevé con pavoroso afán. Los matices que se figuran en los distintos libros llevan todos hacia los lugares más íntimos, desoladores, tormentosos del poeta: el dolor y la pena que se arrastran en la vida por los distintos designios de la injusticia y la inmerecida consternación los supo dejar metidos en el cuerpo ya herido y maltratado del poema. Otros sucesos lo llevaron a cantar silenciosamente el tiempo, el tormento hecho música, la tradición empalmada en el leguaje de las herencias, los gestos del lenguaje heredado, los resplandores de la tradición literaria que la lengua le ofrendaba. Toda una vida destinada a decir con palabras y a dejar constancia en ellas de la trasiega que vive un hombre como él, en una época convulsa y tormentosa para Latinoamérica. Es transversal una mirada más reflexiva y siempre sincera en este momento de dictaduras en toda América para la poesía que va a la protesta, que va a desentrañar la injusticia, la calamidad, el peso infausto de los regímenes totalitarios que aún saquean nuestra tranquilidad tan temblorosa.

Hemos reconocido en su obra esos temas y hemos atendido solo – para este momento– los que entrevén el suplicio del cuerpo, del poema hecho piel resquebrajada, del sonido que tortura la página en blanco, de la letra que agoniza en la despedida silenciosa del poema. Sin embargo, solo mencionamos en algunos poemas ese pesar, ese tormento, esa pena final. Lo hemos dicho, su obra está transida en plenitud por ese dolor que es muchos, por esa pena que devasta la palabra y la echa en el vacío para que el poeta la proteja regresándola a cuesta de todo.

Hay libros emblemáticos de Gelman que nos permiten revisar las trágicas circunstancias de una dictadura militar y toda su incansable mutilación. Hay otros que nos permiten un recorrido por las reflexiones

que suceden luego de estas trágicas circunstancias en la voz de un hombre ya cansado en años. Son los pliegues del tiempo los que nos permiten el regreso. Él es el oferente de todo este suplicio que se hace verbo. Su historia está atada a la violencia de un periodo infausto que marcó terriblemente su piel. La barbarie, la violencia salvaje de este momento dejó en sus páginas marcas profundas, henchidas de dolor puro. Su voz sobrevino de la penumbra para ser canto en lo sereno, palabra iluminada en la noche aciaga. Su último libro titulado *Hoy*, publicado en 2014, a muy pocos días de su muerte, es uno de esos grandes testimonios de una vida y de una obra indoblegable. Allí nos deja una prueba irrefutable de aquello que, con el paso del tiempo, un hombre vuelve soledad, lenguaje, memoria, olvido, pregunta, derrota, nacimiento y muerte, golpe funesto y abrazo límpido y ceremonial. Preserva en este libro inusitado –necesariamente– las palabras para otros. Al guardarlas en el papel, al darles título de libro permanente, nunca lejos ni distante de lo real, *Hoy* ha quedado en la obra de Gelman como la nueva página abierta para seguir diciendo, colmado ya de años, la victoria del poema.

Después de tanta dolencia lo que queda lejos del lenguaje es vacío, pena injusta e inquieta. Gelman nos permitió con ello transparentar el significado doloroso en palabras y volverlos cantos, no solo gestos verdaderos, sino firmes sentencias para decir lo nuestro, aquello que aún es vulnerable en nuestra afrenta cotidiana con nosotros mismos, y más aún, aquello que es afrenta y lo sigue siendo en América, en la tierra donde, de alguna forma, somos también víctimas de la desmemoria. Con él volvemos a las palabras para recorrer el tiempo inamovible del recuerdo, del suplicio, de la guerra, de la honda herida que causa la muerte, de la marca oscura que queda en la piel.

En el lenguaje y en el límite del lenguaje, la poesía: una morada de la palabra, una morada del silencio, una morada del cuerpo vulnerado; es el lugar más secreto donde se protege el dolor y la palabra. El poeta hace que el dolor viaje en la palabra y se vuelva poema; se acerque tormentoso y atroz al lado del papel. Solo el papel y la memoria preservan el permanente acecho de esas penas que no se borran con el tiempo. Juan Gelman nos ha sabido decir sobre ese dolor que el cuerpo soporta, que el cuerpo arranca, que trae como marca indoblegable aquellos juicios íntimos, las sentencias, los testimonios, las reflexiones, los recuerdos... nos los dice de una forma nada común: en poesía. Nos lo dice a lo

largo de una obra que guarda la inclemencia, la afrenta, el sacrificio del silencio ante una de las dictaduras más atroces de los años 70 en Latinoamérica. Si revisamos este momento histórico podemos ver alrededor de Argentina, su tierra natal, el caso de Juan María Bordaberry en Uruguay o de Pinochet en Chile, junto con Videla, hacen de este periodo nefasto, atroz, doloroso, lleno horror impuesto, de desapariciones, un momento de zozobra y de exilios que llenaron de pena las páginas de esta época para el tiempo. “Es casi imposible hablar de la poesía de Juan Gelman sin referirse de alguna forma a su vida” (Correa, 2001, p. 3), –y más aún– a su entorno, a sus circunstancias, a sus vivencias extendidas en lo político, en la sombra de la lucha armada... Y aceptamos que es así, porque en Gelman poesía y vida, palabra poética y crítica social, poema y muerte se encuentran para guardar en la memoria del papel los desmanes del tiempo y sus derrotas.

En él poesía y obra se juntan constantemente para decir el poema desde la afrenta que significó escribir como camino para dejar un auténtico testimonio de estas desgracias excesivas. La memoria de las desapariciones en la argentina en los años 70 quedó ligeramente registrada en la prensa, el radio, en la televisión, pero es en otros medios donde alcanza, tan particularmente, un lugar: el periódico subversivo, en el panfleto, en la pared, en la clandestina señal y símbolo de la lucha. La obra ensayística y poética de Gelman en una digna muestra de ello. Muchas otras maneras dijeron esa agonía inclemente, pero Gelman lo dijo en poemas, en sonidos que temblaban en la palabra, en silencios que mellaron el alma de los lectores, en gritos que trastocaron la página olvidada y ennegrecida por el sacrificio del olvido.

Vivió en un país que tatuó hondo ese dolor infausto en la piel de sus poemas. Su amplia obra poética lo hizo merecedor de un reconocimiento muy particular en la poesía de Latinoamérica, más aún, en la poesía de la lengua castellana. Su innegable pena al haber sido silenciado, maltratado, exiliado, le permitió decir más allá de la palabra, decir en el poema lo sufrido, decir en la piel de ese poema lo confuso, la furia, el castigo que hierde más allá el frágil costado de la vida. El poeta se vuelve así un perseguidor y un perseguido: busca decir hasta lo imposible en el poema, busca callar la inclemencia en la página, tratando con ello de volcar su silencio para los otros. Quebranta así la casa del verbo, buscando saber decir y saber callar, saber olvidar, saber recordar, saber las

palabras para acompañar su condena, para decir lo vivido, lo sentido, el sacrificio hondo de un cuerpo vulnerable.

El poeta trae ese compromiso: saber comunicar con la palabra lo que hay más allá de la palabra; comunicar el mundo oculto, el lado sagrado, el más profundo del verbo; comunicar su silencio, su música, su aire antiguo y cercano entre nosotros. Decir su dolor, decir su piel, el sacrificio de su eterna voluntad detrás de las palabras. En Gelman todo este desasosiego se hace poesía. En su obra el cuerpo se hace palabra, se hace oración, se sacrifica para que la palabra sea en el mundo, en la página, en la memoria, en el sonido oculto de su mayor silencio. Convoca con ello al papel aciago para dejar en él al poema atado y desatado, incrédulo y capaz de sobreponerse a las inclemencias que recibe la piel. Convoca al poema para que desentrañe el martirio que dejan las cárceles, las muertes, las desapariciones. El poeta vuelve así atado en el secreto y se vacía en ese dolor que silencia al verbo en la página del libro que es la vida. Su poesía es casa, memoria, cuerpo destruido.

Nunca desaparece del papel la palabra que va al alma. Silenciosa regresa a su destino. Solo desaparece la letra que se desdibuja en la memoria porque su eco señala la derrota. Solo se desprende de toda falsedad la sílaba que canta en lo más íntimo, porque ya ha encontrado otro lugar menos aciago. Solo atraviesa lo distante y se hace voz en el silencio de una poesía escrita con otras tintas, con otros aromas, otros dolores. Lo que queda se protege en el sonido cauteloso de la poesía que viaja aún en lo discreto: poesía hecha de retazos extraviados que se juntan para desentrañar lo perdurable.

Esto es lo que dice la piel en el poema de Juan Gelman. La piel que ha sido ultrajada, silenciada, herida. La piel que no encuentra lugar ni acomodo. El poeta es el incansable perseguidor de esta antigua promesa, esa que lo lleva permanentemente a buscar y encontrar la palabra que trascienda más allá de los límites del cuerpo y se haga símbolo perdurable para los otros, para el tiempo y el recuerdo. Su obra registra en muchos de sus libros esa imperiosa y verdadera necesidad.

Lo hemos dicho: su obra está marcada por esa urgencia, desde la aparición de *Violín y otras cuestiones*, 1956, y en el recorrido que tenemos de su obra poética con la aparición de *El juego en que andamos*, 1959. *Velorio del solo*, 1961. *Gotán*, 1962. *Cólera buey*, 1964. *Traduc-*

ciones III. Los poemas de Sydney West, 1969. Fábulas, 1971. Relaciones, 1973. Hechos y relaciones, 1980. Si dulcemente, 1980. Citas y Comentarios, 1982. Hacia el Sur, 1982. Composiciones, 1986. Interrupciones I, 1986. Interrupciones II, 1988. Anunciaciones, 1988. Carta a mi madre, 1989. Salarios del impío, 1993. Dibaxu, 1994. Incompletamente, 1997. Valer la pena, 2001. País que fue será, 2004. Mundar, 2007. De atrás-alante en su porfía, 2009. Bajo la lluvia ajena, 2009. El emperrado corazón amora, 2011, hasta Hoy, 2014, sin duda hemos registrado uno de los testimonios poéticos más desoladores e íntimos de la poesía en Gelman. Su obra viaja de lo anunciado en sus primeros libros para hacerse así poética y camino en ese incansable andar por la palabra que denuncia, que dicta la sentencia, que se asola y así misma encuentra casa en el silencio de un hombre que trasegó la pena de ese exilio, el dolor de la condena, el despojo de su familia, la muerte de su hijo en manos de la nefasta dictadura.

Desde sus primeras incursiones en la poesía se hace partícipe de un grupo muy singular. Es la época de los cambios más significativos para Occidente:

El Pan Duro tiene su apogeo en una época políticamente convulsa: son los años del Mayo Francés, Tlatelolco, Vietnam, Argelia, la Revolución cubana y la intervención norteamericana en Santo Domingo. Aunque la preocupación política de los miembros de El Pan Duro fue bastante heterogénea, es evidente que tuvieron entre sí muchos rasgos comunes: el rescate de los temas ciudadanos, el ritmo o cadencia tanguera, el uso prioritario de un lenguaje coloquial en poesía, el entronque de lo estético con lo político. En general podemos decir que la juventud de los años 60 se propuso conquistar un humanismo sin ataduras, sin prejuicios viciados, y en el intento dejaron una visible huella en la historia de Occidente. Juan Gelman formó parte de esa juventud inconforme y soñadora. Fue sin duda un joven de su tiempo, vibrando al centro de sus circunstancias... (Correa, 2001, p. 3).

Son esos años los que le permite al poeta entonces pensar que no solo le quedaba la palabra cuando el cuerpo se quebraba, se hundía o se vulneraba. Los años 60 en Latinoamérica se vuelve para siempre en él afrenta inamovible. Lo que comenzó por ser un espíritu de época se vuelve luego impuso íntimo por el dolor que le traen las distintas penurias que lo acontecen.

Y nos seguimos preguntando por aquello que va más allá del cuerpo o que, saliendo de él, regresa hecho palabra, sonido, símbolo acaso de otro encuentro, de otro aliento, y que dejaba de ser cuerpo, de tener espacio en él y se vaciaba de todo hasta hundirse en el silencio. Todo nos lo dice la obra respecto a estas señales íntimas, y, además, es su obra la que nos permite descubrir los rastros, las señales, los gestos de las palabras que dicen ese tiempo y la impronta de su pensamiento y de sus acciones.

Nuestras preguntas se dispersan, regresan eclosionando el instante y volvemos con ella a interrogar al poeta. Necesitamos ir al espacio íntimo, navegar en la página secreta, volvernos en la palabra que se desdibuja para preguntarnos de otra manera e interrogar al poema de otra forma, queriendo descubrir aquello que duerme en él allá adentro, en la esfera cotidiana de lo momentáneo. Aquello que despierta y regresa a la página de su testamento poético. Sabemos que el tiempo ha hecho mella en el destino de la palabra negándole muchas veces su auténtica sonoridad. Sabemos que en el ámbito de la poesía podremos encontrar escondido el significado puro que aviva más allá del cuerpo, más acá del recinto íntimo que cobija el sonido del verbo. Cuando se trata de volver a un lugar recóndito, poco explorado, poco dicho, entonces el poema se sacude y vuelve al lugar de lo prometido. La antigua y forzada nostalgia de los que no encuentran en la palabra su espejo para decir la otra vida, regresan al poema desasistido, vulnerado, incauto. El regreso de Ulises a la casa de sus herencias es la viva metáfora del camino que emprende en el recuerdo un poeta como Gelman. Gelman regresa a la casa que protege lo ofrecido para el destino, a la casa que preserva para el recuerdo, la memoria, la honda herida o la lejana ausencia. Casa que se vuelve en Gelman un lugar para el poema, uno más íntimo aún que el silencio. Ese espíritu se ve reflejado en todo un grupo de poetas que dejaron atada a su poesía la más firme y valerosa identidad, así nos lo dice Achuar en este testimonio:

(...) la nueva poesía reclamaba un presente inédito. Gelman, pero también Nicanor Parra, Ernesto Cardenal, Roque Dalton, Antonio Cisneros, Benedetti, Fernández Retamar y otros muchos, comenzaban a apostar a una lírica de lo cotidiano, de lo histórico, y, sobre todo, de lo social. (...) Apuesta que disputaba la hegemonía nerudiana de una lírica exuberante y rechazaba en Canto general y en Odas elementales lo que la retórica debía a su dicción anterior. Apuesta que rechazaba la poesía social de los treinta y de los cuarenta en lo que de explícito o

de cartilla tenían; apuesta que encumbraba tanto al Vallejo de Poemas humanos y España, aparta de mí este cáliz como al de Trilce. Apuesta que se regodeaba con el Altazor de Huidobro pero buscaba atmósferas y espacios poéticos que hicieran bien común los nuevos territorios que la vanguardia había ganado con excelencia mediante la dificultad. (ACHUAR, 1995, p. 27)

Esos nuevos territorios serán el lugar necesario para la obra de Gelman. El desgarramiento no debía ocultarse. Tampoco el exilio. Todo dolor tenía que regresar intacto al papel, a la palabra para que ella pudiera decir la sangre de esa pena, el adentro de esa furia, de pasiones que doblegaban el alma, la piel, el silencio vulnerado.

Es el fulgor el que atraviesa la obra de estos poetas. El fulgor se vuelve silencio antes que palabra. Para Gelman, quizás para muchos como él en Latinoamérica, su trabajo no permite que se vulnere la intimidad con otras sentencias. Siempre supo que en el dominio del papel el poema se esconde, se sacude, regresa a su lugar primigenio: el eco escondido en la memoria de un don silenciado, acallado, transgredido.

Y nosotros nos preguntamos ante tal transparencia: Qué silencia la palabra cuando ella dice con otras formas. Qué canta el poema cuando abraza lo íntimo, cuando trasciende las convenciones, cuando se deja ir más allá de la aventura sonora del decir, del cantar, del callar. El poema ha sabido protegerse con las corazas que el tiempo impone. La poesía latinoamericana ha dictado siempre otras formas de regresar a la batalla silenciosa de decir la piel, el dolor, la pena, el sacrificio del silencio impuesto, de sacudirla, de volverla poema, permitiendo que algunos poetas desentrañen el espacio íntimo para volverlo poética de escritura.

Juan Gelman yace así al borde de estas enormes paradojas que atraviesan la ausencia, el dolor nefasto y la soledad inquietante de la pena de un exilio. Su cuerpo se hizo lugar para el reposo de una obra. Su grito se volvió relámpago de soledad, furia de acordes rotos que se vuelven incansables al papel y se buscan y se encuentran bajo la tinta oscura de la palabra silenciada, bajo el sonido etéreo que circula en la página lejana.

LA SOLEDAD EXTREMA DEL EXILIO

me detendré/quieto en tu lluvia de sueño/ lejos en el pensar/ sin temor/sin olvido/

Juan Gelman

Su voz. Su silencio. Su dolor. La alegría solapada. El amor. El exilio. Los amigos que ya no están. La memoria de sus compañeros torturados, desaparecidos. Su hijo. El vacío hondo en el alma. La penuria. El trago amargo. El corazón destruido por su desaparición. Los años de lucha. Los años de confrontación. Las palabras para crear. Las palabras de otros para destruir. Los fusiles de la impiedad. Las balas que la soledad y la lejanía hundían más y más en la piel reseca del dolor. En la piel cuarteada por la inclemencia del dolor. Son muchas ciudades que le acompañaron. Pero, dónde está el poeta, dónde se ha refugiado el poeta. Desde dónde canta con la palabra escondida, protegida, negada. Desde dónde grita en silencio. Desde qué rincón del mundo pronuncia con la piel desgarrada, con los ojos heridos, con la nostalgia acechando la página secreta. Desde dónde va sucumbiendo ante el silencio impuesto. Dónde vive el poeta. Dónde reposa. Dónde sueña. Qué agua pura puede darle vida. Qué escribe el poeta.Cuál es la piel de su poesía, la carne de su poema.

El poeta ha pasado por todas estas páginas dejando marcas de tinta profunda para sí mismo, marcas que aprendemos a reconocer con el tiempo y, que quizás con ese mismo empeño, podremos recorrer y recordar algún día. En Gelman vemos el paso agónico de un período trágico para la Argentina; el poeta lo guardó en poesía, y lo fue recogiendo así para protegerlo, para recordarlo: nada puede pasar al olvido, nada puede ocultarse de la memoria. Y basta con abrir esos “olvidos” que muchos creen, para encontrarnos con la vida y la obra, con las palabras y las marcas que esas palabras traen todavía. Hay muchos episodios de vida en un poeta. Uno como Juan Gelman está marcado por esas palabras que abren, cada una, un recuerdo de tiempo. Aquí quiero regresar a algunas de esas palabras para encontrarnos con el poeta, con la piel y el dolor del poeta, con su mágica poesía y con el sufrimiento guardado en ella, protegido, sublimado, encendido... y que ahora y quizás siempre tendremos al abrir las páginas de sus libros y la época donde lo hizo terredad en la tinta.

me detendré quieto en tu lluvia de sueño/ lejos en el pensar/ sin temor/ sin olvido/

Juan Gelman

Mircea Eliade nos recuerda que “...solo después de haber perdido el Paraíso empieza el hombre a convertirse en sí mismo”. (SOLANES, 2016, p .27) Esta sentencia nos ha llevado a pensar en la necesidad de comprender el destierro, el exilio, el insilio, como una condición siempre impuesta desde afuera. Bien por una fuerza ajena a la voluntad, bien por una fuerza íntima que conduce a lo que Sartre denominó la “verdadera libertad” cuando escribió la famosa sentencia “estoy condenado a ser libre”. Libertad y dominio de la libertad. Soledad, destierro, partida, soledad. la condición de despatriado viene, maravillosamente, desde la antigüedad cargada de simbolismo. El dolor que Ulises conoció en la entera vastedad de sus misterios lo hizo uno de los personajes literarios que por antonomasia nos hacen pensar en el trágico estado de exiliado.

El exiliado va por un camino largo y lento: bien hacia la tarea impostergable de huir, bien hacia la tarea infinita de regresar. El camino hacia el exilio nos lleva en ambos casos hacia el olvido, pero es un olvido que no desmemoria. El olvido que somos, el que no queremos volver a ser, el que no intentamos sino postergar por lo que significa y traduce para el cuerpo y el lenguaje. No hay mayor tragedia para el poeta que esta: verse en otro lugar donde aún no hay palabra cercana. Verse en otro lugar donde la palabra que lo acompaña, también lo hiere. Y si la palabra emprende el combate último, entonces es la poesía la que se vuelve casa para el poema, lugar para el silencio, página secreta para ese olvido impuesto, triste y muchas veces desventurado, refugio necesario para las otras palabras que el poeta necesita. Aunque si volvemos al mítico Ulises, la desventura es la mayor fortaleza para hacerle cada vez más consciente de su exilio.

Cuando el poeta intenta huir de la palabra, entonces ella se hace piel, se mete dentro como si estuviera ante una condena impuesta por los dioses. El destino no trae otras formas. No hay olvidos permanentes. La marca del destino se entierra en la piel de la vida. Hemos querido leer esa condena, mostrar esas marcas en un poeta profundamente latinoamericano, uno que nos ha permitido no olvidar el dolor, la huida, el sacrificio, el descenso como destino hacia la muerte: el mito de ese descenso que una vez emprendió Orfeo y que en Gelman despierta un

nuevo andar a ciegas por entre las páginas, por entre las otras fronteras, por entre las otras palabras y sus silencios. Muchos otros poetas en Latinoamérica sufrieron la pena de ser forzados a huir para salvaguardar la vida; otros a huir íntimamente para respirar otro aire y dejar en palabra la obra necesaria. Latinoamérica sufrió estos embates no solo en la piel de los poetas. Tenemos una enorme historia de injusticias que vivieron los escritores en momentos tan complejos y dolorosos. Muchos escritores se enfrentaron con las dictaduras a lo largo de todos estos territorios del continente. No ha sido nunca nada ajeno ni distinto que en otros lugares. En otros horizontes también vemos admitida esa derrota. En otras lenguas. En otras tierras no lejanas. La nefasta presencia de la guerra en Europa hizo de ella una tierra para la sangre, el lamento, la muerte silenciada... Celan nos recordaría siempre esa calamidad que aún podemos respirar en sus poemas. En Latinoamérica sufrieron esos desmanes con desgarrado dolor y amargura como sacrificio del exilio impuesto, escritores como: Gelman, Benedetti, Neruda, Cortázar, Roa Bastos, Barreiro, Donoso, Edwards, Arenas, Dalton, Onetti, Paz, Cadenas, Cabrera Infante, Sarduy, Puig, Saer, Soriano, Luis Spulveda, Bryce Echenique. La lista es sin duda monumental. Pudiera ser aún más larga y minuciosa en esta página. Si sumamos lo ocurrido en Brasil, por ejemplo, la lista no terminaría. Apenas conocemos de algunos escritores que tuvieron que dejar los países para evitar la cárcel, la tortura, las desapariciones, la muerte. Otros pasaron al olvido innegablemente. Reparar dicho olvido es tarea de nuestro oficio.

El exilio fue de muchas formas llevado a la palabra, a la poesía, al ensayo, a la narrativa de este momento en nuestro continente. Muchos no salieron de sus países cuando se impusieron los crímenes de estas atroces dictaduras; al contrario, se quedaron, pero sufrieron sin lugar a dudas sus propios exilios. Unos más íntimos, más secretos, más silenciosos: veamos por ejemplo el caso de Mujica Láinez, de Ernesto Sábato o Piglia, en distintos tiempos, claro está, en la Argentina; el de Barba Jacob o Gómez Jattin en Colombia; el de Alejandra Pizarnik o Olga Orozco en Argentina; el Blanca Varela o Sologuren en Perú por solo mencionar algunos nombres emblemáticos.

Muchos ensayistas en Latinoamérica se han detenido sobre todo a comprender los exilios más que a los insilios. Nosotros vemos vital acercarnos a esta posibilidad de ver en las obras poéticas, muy particu-

larmente, esas penas que causa el abandono, la huida, el tormento de no saberse presente en un lugar, ni identificado con ese lugar y sus circunstancias. La obra queda marcada por estas señales. Por ello en Gelman vemos admitida esa doble posibilidad para comprender su tarea poética.

Ante estas visiones del exilio estamos frente a dos mundos cuarteados por la amargura y la desolación. La búsqueda por comprender esas derrotas ha quedado evidenciada en muchas obras para nuestra cultura Latinoamérica, incluso en el arte tenemos enormes propuestas como la de Xul Solar en Argentina. Un arte simbólico, desgarrador, expresión de la modernidad: desnudo, diáfano, crítico. En los poetas esa comprensión epocal y el sufrimiento padecido se hacen lenguaje, dejando el arrinconamiento y trascendiendo la página con otra tinta, con otro drama. Muchos de los poetas que van transidos de muerte y abandono sobrepasan la página y el olvido; veamos como ejemplo la obra de Roque Dalton en El Salvador: una obra que nunca se pudo callar ante el agravio permanente sufrido por un pueblo que aún guarda en sus huellas las palabras del poeta.

Son esos los dos lugares, los dos destinos que nos han permitido hablar sobre el exilio. La vida de los poetas está sellada por la infausta condena de ese dolor; dolor que le permite traer un canto agónico, o le permite mostrar los mundos desconcertantes que se hacen palabra y sonido doloroso en la memoria. Los poemas se vuelven así señales profundas de la pena aciaga que a veces da la vida.

Un poeta así baja al Hades, busca el camino hacia la muerte. Quiere ascender, no como impostura contra ese destino sellado en la piel y en el alma, sino como afrenta contra sí mismos. El poeta sigue descendiendo como Orfeo tras el amor íntimo de su palabra, de su canto. Va a otros mundos, a otros más funestos, pero nada se lo impide, nadie los detiene. Un poeta quiere traer vida de la oscuridad que le corresponde como condena. Su viaje es ya el exilio. Su exilio: una afrenta contra los dioses.

El destino del hombre está marcado. Muere la palabra que no viaja por el Aqueronte con los ojos cerrados. Se envenena. Queda sola en el vacío. El poeta atraviesa ese destino con el canto secreto de su poesía como arma perdurable para ese otro lugar de su poema, ese que va más allá de las palabras. Así, mito y poesía, Poesía y fuego secreto de otros

dioses se hacen símbolos funestos que el poeta debe cargar como ofrenda ante el silencio y la palabra. Y es justamente ese secreto de dioses el que se ampara en los símbolos más recónditos que el poeta busca para salir mirando el sol herido. El mito como el poema viene de todos los tiempos. Se escribe cada vez. Se escribe bajo el impulso y el designio de cada época. El poeta trae los símbolos y los aviva y los protege y los reescribe dándole otra vez la misma música profunda y poderosa del origen. Así hace que el dolor que causa el exilio se quede atado en el papel y salga en humo silencioso a través de las palabras.

Nada hay ajeno en el destino de los hombres que lo lleve a otros lugares para contemplarse a sí mismo ante la furia y el espacio funesto de la partida. Es el poeta el más cercano a esa posibilidad de encontrar significado a este dolor y traerlo para otros. La condición misma de la soledad y la penuria –nos dice Rafael Cadenas– es esa misma condición que atraviesa el hombre ante los dioses y la que nos lleva a pensar que:

...el ser humano sufriente, incapaz de vivir con plenitud, incapaz de lanzar por la borda los problemas autocreados, incapaz de ponerle fin al dolor; el ser humano víctima de su propia psique, de sus opiniones, sus ideas, sus prejuicios; el ser humano ahogado por su miedo proyectando su angustia en todo lo que hace, creando división, sufrimiento, agonía; el ser humano atezado por sus propios productos: odio, afán de notoriedad, deseo de poder, todo para no verse y para sentirse y para compensar su poca importancia en el cuadro de las cosas. (Cadenas, 2009, p. 488).

El poeta es consciente del desastre que se ha creado en la vida de todos. Más aún, es consciente del que se sigue creando muy a pesar de los tiempos, pero se haya imposibilitado para detener esa pena, solo la refleja, la escribe, la canta, la dicta... Quizás él en toda su aciaga condición de vida pueda refugiarse en otro lugar lejano al de su destino, aunque lleve impuesta la tarea de decirlo, de escribirlo, de enseñarlo a otros desde su íntima condición.

Para el poeta sus exilios no son sino parte de un trasiego mítico y desolador vivido bajo la mayor de las condenas: la muerte. En esa afrenta queda el silencio. Queda la palabra, el sonido de la palabra, la pena que se transforma en el papel en una condena.

Para un poeta su lugar en el exilio es la escritura. Su patria el sonido de esa escritura, el símbolo sagrado que lo comunica y lo hace entrar

en diálogo con la tradición y el tiempo. El poeta busca refugio en la tradición porque allí puede escuchar las voces de sus íntimas moradas y en ellas escuchar su propia voz. Busca tierra en el papel. Casa en el poema. Patria en el sonido de su lengua. La poesía se hace así hogar de la palabra, escondite provisorio de las sílabas olvidadas del gran poema.

El poeta tiene esa consciencia de la extrañeza, del desarraigo, de la distancia, del sentirse y saberse extranjero, en tierra propia y ajena. No es el único capaz de tal tarea. El exiliado busca la reconciliación. La tierra que le pertenece, el lugar que lo cobija más allá de lo físico. La palabra que lo protege está en el desamparo cuando tiene que marcharse fuera de su mundo. Así comienza el diálogo con lo olvidado para volverlo presente. El poeta regresa a su cuerpo, a su sangre, a su recuerdo. Regresa para dejar el desamparo del mundo, pero regresa a otro desamparo mayor, el del alma. El poeta encuentra casa en la palabra, en el secreto del sonido de cada palabra encuentra lugar y acomodo: tierra para el reposo. Asilo para el camino de regreso.

El poeta es uno de los pocos que no mutila o trivializa el sentido fundamental de lo que significa el exilio, la libertad, el dolor de ser hombre, de poder decir, de habitar la casa del verbo.

“El exiliado está obligado a renacer, a reinventarse a sí mismo. Debe superar el dolor por las personas que ha dejado atrás. Debe hacerse a la idea de que lo que conocía desaparece de su vista...”. Estas palabras de presentación al singular libro de Marc Ripol, *Las rutas del exilio*, (2007) han quedado marcadas en mi memoria. La memoria quizás sea la única que nos permita regresar al lugar que siempre guardamos como un tesoro, o regresar a las palabras, o a las imágenes, o a los recuerdos. Siempre vamos hacia un exilio permanente. Muchas veces no es físico, pero atormenta su trasegar.

El exilio no es nunca un estado satisfecho, plácido o seguro del ser. El exilio es la vida socavada de su orden habitual. *El exiliado deplora las patrias. Rehúye escisiones. Se encamina hacia el instante.* (Cadenas, 1960, p. 62). Estas palabras vienen de ahí, de la experiencia de saberse en otro lugar por fuerza. El poeta descubre la palabra para desdecir la pena del desarraigo; el desprecio de los otros se hace también palabra en la palabra del poeta.

Quien escribe, de alguna y muchas maneras, escribe por urgencia. La literatura se vuelve así refugio. Pero el cuerpo también se vuelve refugio de la literatura. La palabra alberga la letra, la cobija, la protege, la hospeda para siempre, aunque la deje ir en apariencia. La escritura pasa a ser un canal para la huida. Quien se marcha se lleva todo a cuestas. El silencio se vuelve camino. El dolor y la angustia son parte del bastimento para el trasiego.

La idea de exilio nos deja también marcadas otras palabras: extrañamiento, pérdida, abandono, huida. Quizás el siglo XX ha sido el siglo de los grandes exilios, ocasionados sin duda por las guerras cruentas y sanguinarias. Eso no nos hace olvidar que en la antigüedad no hubo esas grandes migraciones impuestas, y que la tradición cristiana es un ejemplo de ello, porque tiene como lugar de reflexión justamente la historia de grandes exilios, de pueblos que combatieron la opresión de pueblos contrarios a Dios y salieron en busca de tierra, de lugar, de casa: esa herencia dada por Dios y quitada por los hombres, arrebatada, necesaria ahora para continuar, devuelta a través del mandato divino. O esa otra empresa nefasta que nos hace recordar la sangre de nuestros pueblos ancestrales, masacrados por una ambición deplorable para nuestro tiempo. Pueblos aún en agonía por esas marcas que atormentan nuestro silencio. Quizás esas marcas nos las vemos muy a menudo porque se han invisibilizado y se siguen negando. Nuestra literatura latinoamericana silenció por muchos años esas voces. Hoy apenas las reconocemos. Siempre hay un deseo de comienzo que regresa y se extravía.

El exilio también es íntimo, –no perdamos de vista esta idea ya comentada– y en esa intimidad que se hace por voluntad y por imposición actúan fuerzas externas que combaten con las íntimas, y que son capaces de destruir el lugar provisorio de la vida.

De ese drama estamos conscientes y vivimos bajo el acecho de su presencia. Quizás en este momento no somos ajenos, ningún pueblo está lejos de este portentoso flagelo. Hay quienes se hacen dueños de la tierra de otros, del sueño de otros, de las palabras de otros, de las pasiones de otros. Hay quienes despojan a los demás de la tierra, del alma y los hacen ir al abandono, expulsándolos, abandonándolos. El exilio no es ni estético ni humanísticamente comprensible –nos dice Edward Said (2011)– como máximo, la literatura sobre el exilio objetiva una

angustia y unos apuros que la mayoría de la gente rara vez experimenta de primera mano.

Pensar en el exilio –nos sigue escribiendo Said– es algo beneficioso para las humanidades que informa esta literatura, pero se corre el riesgo de trivializar sus mutilaciones. Las miradas del exilio en la literatura ocultan lo verdaderamente horrendo. Esa sensación de extrañamiento es la que nos confiere la comprensión de la dignidad guardada en exilio. El exiliado pasa de *ethos* particular a uno colectivo, donde comienzan a conjugarse las ideas de nacionalismo extraterritorial, pureza de razas, vínculo de sangre. Surge así otro lugar o un no lugar, según mejor lo veamos. Los que se encuentran fuera, en el territorio de la no pertenencia a un lugar comienzan a identificarse. En ese lugar hay muchos desplazados y refugiados que hacen que ese *ethos* individual se vuelva colectivo, y donde *los* nacionalismos comienzan a ocuparse de esos grupos, haciendo de ellos también partícipes de la segregación, olvidando sin duda *que el exilio tiene un sentido muy marcado de experiencia solitaria*.

EL SEGUNDO OFICIO

La madre de Gelman siempre le recordó que de la poesía nunca viviría, pues la poesía no era un oficio. Sin embargo, su vida fue ese oficio, esa posibilidad de ver y de mostrar a través del lenguaje para que todos viéramos el alma de los barrios de Buenos Aires, de sus voces, de sus noches, de sus calles escondidas, de sus arrabales y su tango en la piel. Creyó firmemente que la influencia más importante o esencial era el afuera de la realidad cotidiana, esa realidad que podía despertar el tiempo detenido que nadie a veces sabe reconocer.

El 3 de mayo de 1930 nace en medio de un momento también difícil, a comienzos de siglo, para la Argentina. Sus padres traen muchas historias a esta familia de emigrados. Juntos vinieron del viejo continente. El padre perteneció al ejército zarista en Rusia, esa era su patria, y la madre provenía del pueblo ucraniano. Llegaron a Argentina en 1928 y se ubicaron en Villa Crespo, barrio porteño de inmigrantes. Allí nació Juan Gelman, en medio de esta hermandad extranjera. Sus recuerdos, en muchas oportunidades, vuelven a estos años de la infancia. La infancia es el tesoro más grande de la vida. A ella retornamos siempre. Aun-

que a veces persista la calamidad para muchos niños, algo de ese tiempo queda. Algo vital sin duda.

De la voz de su hermano mayor escuchó a Aleksandr Pushkin. La música de Pushkin lo acompañará en sus años siguientes, será algo así como una marca. La sonoridad de la poesía en el aire de su poesía. Con Pushkin se encontró por primera vez con la poesía y con la tradición de la poesía, se encontró con el canto, el sonido puro del lenguaje, la voz secreta de la palabra, el aroma escondido del poema. En algunas entrevistas que hoy podemos seguir escuchando, vuelve esa imagen y ese recuerdo del gran poeta ruso. Su poesía tiene esa magia del canto, del decir, ese decir casi cantando, ese cantar casi leyendo el olor del instante. Sus años siguientes los pasará como empleado, camionero, vendedor de autopartes, periodista, poeta siempre, poeta a cada instante, poeta para la vida, porque el poeta vive para la poesía. Así nos lo recuerda: “... no se puede vivir sin la poesía. La poesía es una meta de vida. La voluntad del que desaparece para el otro mientras vive la palabra. La zona más exiliada del lenguaje”. (Gelman, 2014, p. 370)

Luego vinieron los años de las penas hondas que dejó la dictadura militar en Argentina. Sus libros son extraordinarios testimonios de estos años funestos –lo hemos remarcado anteriormente. Muchos de sus textos guardan esos momentos para recordarnos lo aciago que se vuelven algunos tiempos en toda la América de este momento. Gelman reunió varios de sus libros para dejar testimonio en ellos del dolor de estos años para su pueblo, para las familias de tantos desaparecidos, para despedir a sus amigos torturados, vilmente asesinados. Para escribirle a su hijo desaparecido. Para dejarles a todos ellos en palabras su dolor más hondo. Cortázar, quien también vivía desde antes fuera de Argentina y que en ese momento también pasó a ser un exiliado, le prologó este libro que reúne todo el dolor de sus muchos afectos. Las palabras de Cortázar son un reflejo de ese sufrimiento que azotó a los argentinos terriblemente: “Era preciso que este libro viniera a golpearme en plena cara con su amarga y a la vez límpida fuerza; era preciso que su razón de ser contuviera todo eso que desde hace años vuelve cada noche en mis pesadillas y que en la vida diaria trato de denunciar y de atacar con mis pobres recursos de escritor.” (Cortázar, 2014, p. 425).

Era preciso sin duda que el poeta pudiera decir, que el escritor pudiera decir, que todos pudieran decir, que nadie se callara ante la

agonía de tantas familias. Y el poeta dijo, y el cantante y el músico y el artista y el silenciado y el olvidado y todos los que sufrieron pudieron decir, no lejos, no nunca, no otra vez. e inclusive los que no pudieron, los muertos, los sacrificados, los silenciados también dijeron, dijeron con otras voces, con las palabras de otros, con la dolencia de otros, y todos lo dijeron para sacarse de su alma tanto dolor, y lo dijeron para poder seguir viviendo, los vivos, y para seguir muriendo, los otros, los ausentes, porque toda palabra queda atada al papel para marcarlo, para hacerlo precedero... porque toda palabra también queda tatuada en el aire para que la sigamos escuchando, su eco sigue, llega hondo.

Nota VII

ya no te quiero/furia/ no te quiero más/rabia me desolás el corazón/ me volvés ciego el corazón

y yo necesito que

la claridad me bese como amor donde amo mi acabar como empezar/vení tristeza/

mátame vos los muertos que mochileo con toda el alma/ o terminalos de matar

ya que la gente sigue/como paisaje o voz que no se calla/ gente que no termina más (GELMAN, 1979, p. 387)

TROPIEZOS

Nos podríamos detener en muchos de sus libros. Cada uno con su sin igual marca desentraña la palabra viva que Gelman trae al despertar la página que tropezamos y que sigue siendo la página recién escrita. En la enorme y significativa fuerza de títulos, algunos trastocados por el dolor, transidos de dolor, todos marcados en el papel para no dejarlos olvidar.

Vamos hacia el olvido y Gelman nos pone, nos guarda, nos trae la palabra que sacrifica instantes para escribir ese dolor, la partida, la pena, la calamidad de esa pena que rompe el corazón abierto y lo vuelve pedazos y el poeta lo vuelve a reunir para seguir la vida. Él sabe que ya no será la misma. Él sabe que ya no son las mismas palabras, que ya no es el mismo poeta, sin embargo, escribe y protege, escribe y guarda para este

tiempo. Canta desde otro lugar, el lugar que lleva adentro, el lugar desguarecido, único, doloroso, lleno de terrores, de misterios, de agonías.

Solo quien vive a fuerza de recuerdos puede decir de otros años; decirlos desde su temprana cercanía. Gelman empenó la palabra para decir con la palabra lo que guardó. El tormento, ese que va quedando solo consigo. Ese que destruye para poder permitir nacer de nuevo. Ese dolor que trae hasta este rincón dividido lo que no hace desfallecer el instante. La desaparición y muerte de su hijo será unos de los momentos más difíciles y que sabe decírselo a través de un extraordinario poema, del que apenas dejo esta primera parte:

I

Hablarte o deshablarte/dolor mío/ manera de tenerte/destenerte/ pasión que munda su castigo como hijo que vuela por quietudes/por

arrobamientos/voces/sequedades/

levantamientos de la ser/paredes donde tu rostro suave de pavor estalla de furor/a dioses/alma

que me penás el mientras/la dulcísima recordación donde se aplaca el siendo/ la todo/la trabajo/alma de mí/ hijito que el otoño desprendió

de sus puñales de conciencia como dando gritos de vos/hijo o temblor/ como trato con nadie sino estar solo de vos/cieguísimo/vendido

a tu soledadera donde nunca me cansaría de desesperarte/ aire hermoso/agüitas de tu mirar/ campos de tu escondida musicanta

(Gelman, 2014, p. 407)

EL REGRESO

En el año 88 regresa a la Argentina, a su tierra de recuerdos. Gelman sigue cantando y leyendo para nosotros cada vez que lo escuchamos con Jorge Cedrón. Juan Gelman es un poeta que sigue aún intacto en sus páginas, y canta para nosotros y nos recuerda su dolor, su palabra fraterna, esa que llegó al sepulcro de sus entrañables amigos desaparecidos a cantarles también al oído, para abrazarlos con la hermandad del uno igual.

En estos días de acercamiento a la obra de Gelman he escuchado sus recitales bajo la magia del bandoneón del maestro Rodolfo Mederos, donde el aire de cada uno se vuelve poema. El poeta tiene la posibilidad de que la palabra salga del papel y se vuelva palabra pura en el aire silencioso de la poesía, pero también tiene la potestad de ennegrecer el destino de la palabra hasta hacerla llegar al inminente olvido o la muerte. Cada poeta tiene ese don. El don criptográfico que le da a su creación. El verdadero misterio de la poesía se da cuando uno encuentra en su infancia a la palabra. Uno no sabe lo que es la palabra en esos años iniciales. Sus oscuras formas toman la fuerza de cada instante que ha vivido hasta entonces atrapado en el silencio y la lejanía.

No sabemos decir y, sin embargo, todo esfuerzo está contenido en la necesidad de decir. No sabemos nada de la palabra y nos volcamos incansablemente en el afán de poner palabras para con ellas atrapar algo del misterio que nos muestra la vida. Esa tarea es la tarea del poeta. La vida toda es esa búsqueda. Su andar se va encontrando con lo que la palabra le muestra cada vez. No sabemos decir, pero evocamos un decir que creemos cercano.

REFERENCIAS DIRECTAS:

- ACHUGAR, Hugo. (1995). "La poesía de Juan Gelman o la ternura desatada". *Como temblor del aire*. Ed. Lilián Uribe. Montevideo: Vinten.
- CADENAS, Rafael. (2001). *Los cuadernos del destierro*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana.
- _____. (2009). *Obra entera*. México: Fondo de Cultura Económica.
- CYMERMAN, Claude; Claude Fell. (2001). *Historia de la Literatura Hispanoamericana: Desde 1940 Hasta la Actualidad*. España: Edicial.
- CORREA, Miguel. (2001). "Juan Gelman y la nueva poesía hispanoamericana". *El poema seminal*. N° 119, 1–8. Consultado en: <https://issuu.com/lcervortiz/docs/eps119>
- CORTÁZAR, Julio. (1980). "Contra las telarañas de la costumbre". Presentación al libro *Si dulcemente de Juan Gelman publicado en Poesía reunida*, Volumen I y II, publicada por el Fondo de Cultura Económica, 2014.
- DALMARONI, Miguel. (1993). *Juan Gelman*. Buenos Aires: Almagesto.
- FONTANET, Hernán (2015). «Juan Gelman y su tiempo: Historias, poemas y reflexiones». Barcelona: Editorial Alrevés. Consultado en: <https://www.elmundo.es/cultura/2016/03/25/56f3d8e5268e3e855c8b462f.html>

- _____. (2015). «Gelman. Un poeta y su vida». Buenos Aires: Aguilar. Consultado en: <http://www.lagaceta.com.ar/nota/668160/la-gaceta-literaria/entrevista-hernan-fontanet.html>
- FREIDEMBERG, Daniel. (1997). «La poesía de Gelman: cuando surgen las palabras». *El País Cultural*. 17 de octubre de 1997. Consultado en <http://letrasuruguay.espaciolatino.com/aaa/German/bio/htm>.
- GELMAN, Juan. (2008). *Otromundo. Antología 1956–2007*. España: Fondo de Cultura Económica y Universidad de Alcalá. Biblioteca Premios Cervantes.
- _____. (2014). *Poesía reunida. Volumen I y II*. México: Fondo de Cultura Económica.
- _____. (2014). *Hoy*. México: UNAM, Ediciones Era.
- JIMÉNEZ, José Olivio. (1995). Ed. Antología de la poesía hispanoamericana contemporánea. Madrid: Alianza.
- MONTANARO, Pablo (2006). *Juan Gelman, esperanza, utopía y resistencia*. Buenos Aires.
- RIPOL, Marc. (2007). *Las rutas del exilio*. España: Alenamedia.
- SOLANES, Josep. (2016). *En tierra ajena. Exilio y literatura desde la “Odisea” hasta “Moloy”*. España: Acantilado.
- TORRES Fierro, Danubio. (1979). *Los territorios del Exilio*. España: La gaya ciencia.
- URIBE, Lilián. (1995). "Juan Gelman: poesía sin interrupciones. “Como temblor del aire”, Ed. Lilián Uribe. Montevideo: Vinten.
- YURKIEVICH, Saúl. (1971). *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana*. Barcelona: Barral, 1971.
- _____. (1995). “La violencia estremecedora de lo real”. *Como temblor del aire*. Ed. Lilián Uribe. Montevideo: Vinten.
- ZAID, Edward. (2011). *Reflexiones sobre el exilio. Ensayos literarios y culturales*. España: Debate.

Referencias Indirecta:

- BORGES, Jorge Luis. (2001). *Arte poética. Seis conferencias*. Barcelona España: Crítica.
- HEIDEGGER, Martín. (2006). *Arte y poesía*. México: Fondo de Cultura Económica.
- _____.(1995). *Caminos del bosque*. Madrid: Alianza.
- JUARROZ, Roberto. (1980). *Poesía y creación*. Buenos Aires: Ediciones Carlo Lohlé.
- _____.(1987). *Poesía y realidad*. Buenos Aires: Academia Argentina de las Letras.
- MONTALE, Eugenio. (2000). *Sobre la poesía*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- LIMA, Lezama. (1981). *El reino de la Imagen*. Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho.
- PAZ, Octavio. (1972). *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Económica.
- _____. (1990). *La otra voz*. Barcelona–España: Seix Barral.
- _____.(1990). *Las peras del olmo*. Barcelona–España: Seix Barral.
- _____.(1987). *Los hijos del limo*. Madrid: Seix Barral.

- PFEYFFER, Joannes. (1959). *La poesía*. México: FCE., (Breviarios N° 41).
- POUND, Ezra. (1970). *El arte de la poesía*. México: Joaquín Mortiz.
- SUCRE, Guillermo. (2001). *La máscara, la transparencia. Ensayos sobre poesía Hispanoamérica*. México: Fondo de Cultura Económica, 2da edición.
- ZAMBRANO, María. (1993). *Filosofía y Poesía*. México: Fondo de Cultura Económica.

NOTA:

1. Para este texto hemos seleccionado como libros de referencia de la obra de Juan Gelman la *Poesía reunida*, Volumen I y II, publicada por el Fondo de Cultura Económica, 2014. Los poemas han sido extraídos de estos volúmenes.

El ser humano, arrebatado, como el Ángel de Klee, por los implacables vientos de la temporalidad, según nos describe Walter Benjamin en inolvidable reflexión, se encuentra enhebrado en su ser y en su acaecer por los trazados implacables de los límites, y por el ansia y el estremecimiento de la inmensidad.

En esa tensión parecen incubarse el sentido y el sin sentido de la vida.

La percepción de mundo y de sí mismo se hace posible en esa tensión pues, como diría Pascal, todo el mundo visible no es más que un imperceptible trazo en la inmensidad de la naturaleza.

Entre el imperativo identitario y, en el otro extremo, la apertura de la conciencia crítica y la conciencia estética, límite e infinito confluyen en ese animal a la vez apetente de sentido y paradójico que es el hombre.

La percepción de las cosas; y del horizonte de las cosas; la percepción del acaecer, de la fijeza y del movimiento confluyen en la permanente y cambiante visión de mundo de un individuo, en la sintaxis “yo - otro”, en cada instante de una sociedad, de una cultura. Visión que labra en la pantalla de la conciencia la tesitura del estar y el acaecer en el mundo.

ediciones
Actual

