

Literatura: teoría, historia, crítica

vol. 16, n.º 2, julio - diciembre 2014

ISSN (impreso): 0123-5931 – (en línea): 2256-5450

Revista semestral de Literatura

www.literaturathc.unal.edu.co

© Universidad Nacional de Colombia, Bogotá

Literatura: teoría, historia, crítica está indexada Publindex, Colciencias, en el índice CLASE de la Universidad Nacional Autónoma de México, en las bases de datos Linguistics & Language Behavior Abstracts, Dialnet y en la plataforma Open Access e-Revistas.



Excepto que se establezca de otra forma, el contenido de esta revista cuenta con una licencia Creative Commons "reconocimiento, no comercial y sin obras derivadas" Colombia 2.5, que puede consultarse en <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/co/>

Editora

Patricia Trujillo Montón
Universidad Nacional de Colombia, Bogotá

Comité editorial

Universidad Nacional de Colombia: Carmen Elisa Acosta, Diana Diaconu, Patricia Simonson, Iván Padilla Chasing, William Díaz Villarreal, Laura Almandós, Alejandra Jaramillo, Jorge Rojas Otálora, Enrique Rodríguez, Ángela Robledo, Víctor Viviescas, Fabio Jurado.

Otras instituciones:

Bernardo Subercaseaux (*Universidad de Chile, Chile*), María Cándida Ferreira (*Universidad de los Andes, Colombia*), Francia Goenaga (*Universidad de los Andes, Colombia*), Cristo Figueroa (*Pontificia Universidad Javeriana, Colombia*), Liliana Ramírez (*Pontificia Universidad Javeriana, Colombia*) Gabriel Rudas (*Instituto Caro y Cuervo, Colombia*).

Comité científico

David Jiménez Panesso (*Universidad Nacional de Colombia, Bogotá*), Carlos José Reyes, Beatriz González Stephan (*Rice University, Houston, TX*), Martha Luana Canfield (*Università degli Studi di Firenze, Italia*), Françoise Perus Cointet (*Universidad Nacional Autónoma de México*) y Jarmila Jandová (*Universidad Nacional de Colombia, Bogotá*).

Asistente editorial

Elizabeth Carrillo Bohórquez (*Universidad Nacional de Colombia*).

Rector de la Universidad Nacional de Colombia

Ignacio Mantilla Prada

Vicerrector de sede Bogotá

Diego Hernández Losada

Decano de la Facultad de Ciencias Humanas

Ricardo Sánchez Angel

Vicedecana Académica

Melba Libia Cárdenas

Vicedecana de Investigación y Extensión

Marta Zambrano

Directora del Departamento de Literatura

Alejandra Jaramillo

Contacto

Literatura: teoría, historia, crítica
Universidad Nacional de Colombia
Código postal: 111321, 111311.
Carrera 30 n.º 45-03, Bogotá, D. C.
Facultad de Ciencias Humanas, Departamento de Literatura
Edificio Manuel Ancizar, of. 3019
Tel: (57-1) 3165229. Fax: (57-1) 3165229
E-mail: revliter_fchbog@unal.edu.co
Página web: www.literaturathc.unal.edu.co

Distribución y venta

Un La Librería, Bogotá
Plazoleta de Las Nieves
Calle 20 n.º 7-15
Tel. 3165000 ext. 17639

Ciudad Universitaria:
Auditorio León de Greiff, piso 1
Tel: 316 5000, ext. 20040
www.unalibreria.unal.edu.co / libreriaun_bog@unal.edu.co
Edificio Orlando Fals Borda (205)

Edificio de Posgrados de Ciencias Humanas
Rogelio Salmona (225)

La Librería de la U
www.lalibreriadelaun.com

Suscripción

Siglo del Hombre Editores
Cra. 31A n.º 25B-50 / Bogotá, Colombia
Pbx: 3377700
www.siglodelhombre.com

Canje

Dirección de Bibliotecas. Grupo de Colecciones Hemeroteca Nacional Carlos Lleras Restrepo
Av. El Dorado n.º 44A-40, Bogotá, Colombia
Telefax: (57-1) 3165000, ext. 20082. A.A. 14490
canjednb_nal@unal.edu.co



CENTRO EDITORIAL
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS
Ciudad Universitaria, ed. 205
Tel. 3165000 ext. 16208
Bogotá, D. C., 2012

Director del Centro Editorial: Esteban Giraldo González
Coordinador de revistas: Jorge Enrique Beltrán Vargas
Diseño de carátula: Andrés Marquín C.
Diagramación: Yully Paola C. Hernández
Corrección de estilo: Diego Pérez Medina
Traducción de resúmenes al inglés: María del Rosario Casas Dupuy
Traducción de resúmenes al portugués: Roanitta Dalpiaz
Impresión: Xpress Estudio Gráfico Digital

Contenido

Conteúdo

Contents

07 · Presentación

Artículos *Artigos* *Articles*

13 · R. H. Moreno-Durán, ensayista: *De la barbarie a la imaginación*

R. H. Moreno-Durán, ensaísta: De la barbarie a la imaginación

R. H. Moreno-Durán, Essayist: De la Barbarie a la imaginación

SIMÓN HENAO-JARAMILLO

Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias

Sociales (IdIHCS)-CONICET – Buenos Aires, Argentina

37 · Juan Manuel Roca: picapedrero y lector de piedras.

El oficio poético y la crítica de la realidad

Juan Manuel Roca: quebrador de pedra e leitor de

pedras. O ofício poético e a crítica da realidade

Juan Manuel Roca: Stone Mason and Reader of Stones.

The Poetic Craft and Criticism of Reality

CONSUELO PARDO CORTÉS

Pontificia Universidad Javeriana – Bogotá, Colombia

**59 · Una poética jovial: aproximación oblicua
a la obra de Luis Tejada**

Uma poética jovial: aproximação oblíqua à obra de Luis Tejada

A Jovial Poetic: an Oblique Approach to the Work of Luis Tejada

SANTIAGO GALLEGO FRANCO

Universidad Pontificia Bolivariana – Medellín, Colombia

**89 · De la modernidad machadiana a las bases del modernismo
brasileño: lectura de la crítica de Joaquim Maria
Machado de Assis**

Da modernidade machadiana às bases do modernismo

brasileiro: leitura da crítica de Joaquim Maria

Machado de Assis

From Machadian Modernity to the Bases of Brazilian

Modernism: a Reading of the Critique of Joaquim Maria

Machado de Assis

ROBINSON FRANCISCO ALVARADO VARGAS

Universidad Nacional de Colombia – Bogotá

**123 · “La noche de los dones” o sobre una teoría
narrativa del proceso gnoseológico**

“La noche de los dones” ou sobre uma teoria

narrativa do processo gnosiológico

“La Noche de los Dones” or About a Narrative

Theory of the Epistemological Process

HERNÁN MARTÍNEZ MILLÁN

University of Pittsburgh – Pensilvania, Estados Unidos

145 · *Efecto invernadero* o el acto de poseer un cuerpo

Efecto invernadero ou o ato de possuir um corpo

Efecto invernadero or the Act of Possessing a Body

DANIELA RENJEL ENCINAS

Pontificia Universidad Católica de Chile – Santiago

Notas *Notas* *Notes*

173 · **Narración y sacrificio. Notas sobre *El color del verano* de Reinaldo Arenas**

GUADALUPE SILVA

Universidad de Buenos Aires – Argentina

Reseñas *Resenhas* *Reviews*

185 · **Ruedas de la Serna, Jorge. *La formación de la literatura nacional (1805-1850)*. Tomo II: *Los cimientos del sistema*. Presentación de Óscar Rivera Rodas. México: UNAM, 2013. 153 págs.**

JOSÉ PASCUAL BUXÓ

Universidad Nacional Autónoma

de México – México, D. F., México

190 · **Diaconu, Diana. *Fernando Vallejo y la autoficción. Coordenadas de un nuevo género narrativo*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2013. 392 págs.**

IVÁN VICENTE PADILLA CHASING

Universidad Nacional de Colombia – Bogotá

197 · Jaramillo Morales, Alejandra. *Disidencias. Trece ensayos para una arqueología del conocimiento en la literatura latinoamericana del siglo xx*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2013. 324 págs.

CARMEN ELISA ACOSTA PEÑALOZA

Universidad Nacional de Colombia – Bogotá

203 · Índice de autores

207 · Índice acumulativo de artículos publicados en *Literatura: teoría, historia, crítica*, volumen 16 - 2014

211 · Convocatoria de la revista *Literatura: teoría, historia, crítica* vol. 18, n.º 1

Edital *Literatura: teoría, historia, crítica* vol. 18, n.º 1

Call for Papers *Literatura: teoría, historia, crítica* vol. 18, n.º 1

217 · Normas de presentación de manuscritos

Normas de apresentação de textos

Guidelines for Authors

PRESENTACIÓN

A FINALES DEL SIGLO XIX, EL crítico literario Baldomero Sanín Cano habló de la literatura como un diálogo del lector con otros seres humanos. Este diálogo, sostuvo, es más pausado y más tranquilo que el que tenemos con nuestros contemporáneos. Mientras que en la comunicación oral entran en juego múltiples factores externos que dificultan la comunicación, y entre ellos quizá los más importantes sean nuestros propios prejuicios, que se encienden al contacto con los gestos, la forma de vestir o el acento de nuestro interlocutor, la literatura permite un diálogo libre de todos estos impedimentos. Cuando uno toma un libro no percibe ni los rasgos físicos ni los tics de su escritor. La lectura está, incluso, libre del peor obstáculo de las relaciones humanas: el tiempo. Hoy en día, decía él hace más de cien años, puedo tomar un libro que alguien escribió hace milenios, y entrar en contacto con esa persona. Pero, además, la lectura, un ejercicio pausado, que puede interrumpirse y reiniciarse, que soporta la repetición y la vuelta atrás, permite una comprensión más detenida y profunda del otro.

En términos un poco más modestos, la revista *Literatura: teoría, historia, crítica* pretende ser un eslabón de esta conversación y, como editores, nos complace advertir que los textos que aparecen en esta entrega miscelánea contribuyen, desde distintas perspectivas, a polémicas que habían aparecido en otros artículos publicados anteriormente en nuestra revista. El artículo de Simón Henao-Jaramillo, que abre este número, continúa indirectamente con el debate acerca de la función de la crítica literaria del que se ocupó el número nueve de nuestra revista, titulado *Senderos que se bifurcan. La crítica literaria hoy*. Esta vez, el autor hace énfasis en la importancia de la crítica para la conformación de los criterios de un escritor y su visión acerca de la tradición. Henao-Jaramillo estudia el ensayo *De la barbarie a la imaginación* (1976), del escritor R. H. Moreno-Durán, para comprender no solo la toma de posición del novelista frente a

la tradición (universal, latinoamericana y colombiana), sino también para ver que el ejercicio de la crítica literaria, en el caso del escritor tunjano, “no solo comprende cuestiones pertenecientes al ámbito estético, sino que abarca aspectos que permiten identificarla como una expresión de lo político puesto que concibe la literatura, ante todo, como un saber, esto es, como un objeto de acción, de construcción de subjetividades culturales y políticas”.

Al artículo de Henao-Jaramillo siguen dos trabajos de crítica literaria propiamente dicha. El ensayo “Juan Manuel Roca: picapedrero y lector de piedras. El oficio poético y la crítica de la realidad”, de Consuelo Pardo Cortés, examina la obra de uno de los poetas contemporáneos más importantes en Colombia. A través del comentario de algunas metáforas recurrentes en la obra de Roca, Pardo Cortés explora las paradojas a las que se enfrenta el poeta moderno, que concibe su oficio como una crítica de la realidad, pero al mismo tiempo se enfrenta al hecho de que su obra no tiene un impacto directo sobre ella. “Una poética jovial: aproximación oblicua a la obra de Luis Tejada” vuelve sobre las crónicas de uno de los escritores importantes de la vanguardia en nuestro país. Su autor, Santiago Gallego Franco, insiste, con críticos anteriores de la obra de Tejada como Gilberto Loaiza Cano, John Galán Casanova y Víctor Bustamante, en el hecho de que los textos de este periodista, que aparecieron hace ya casi cien años en la prensa nacional, no son solo documentos importantes que reflejan las polémicas literarias y culturales de la época, sino que apelan a problemas que todavía son los nuestros, y lo hacen en un tono agudo y perspicaz, que los mantienen vivos para un lector de hoy.

Los siguientes artículos tratan de la obra de escritores latinoamericanos. El de Robinson Alvarado dialoga con el trabajo de Simón Henao-Jaramillo, pues él también se ocupa de la crítica literaria de un escritor canónico, Joaquim Maria Machado de Assis, y de la importancia que tendrían luego las posiciones de Machado en los debates del modernismo brasileño. “‘La noche de los dones’ o sobre una teoría narrativa del proceso gnoseológico”, de Hernán Martínez Millán, parte de este cuento de Jorge Luis Borges, publicado en *El*

libro de arena, y argumenta que el autor argentino retoma las ideas filosóficas del mundo griego, en especial las de Platón, para invertir esas mismas ideas y plantear el conocimiento humano como un proceso incesante de reconfiguración de sí mismo. Los dos textos siguientes son también ejercicios de crítica literaria, esta vez acerca de la obra de dos escritores contemporáneos: Mario Bellatin y Reinaldo Arenas. Sus autoras, Daniela Renjel Encinas y Guadalupe Silva, exploran ciertos aspectos de las novelas, como la presencia de ciertos símbolos asociados a los cuerpos en *Efecto invernadero* o la figura de la víctima y la forma ciclónica de la narrativa en *El color del verano*, que resultan fundamentales en la conformación de los proyectos narrativos de estos novelistas.

Con esta nueva entrega, expresamos el deseo de que nuestros lectores, ocultos y manifiestos, y otros lectores nuevos, que lleguen por caminos casuales a nuestra publicación, disfruten de estas charlas, y participen luego de ellas, con futuros artículos, comentarios en cursos, referencias específicas en monografías o trabajos de grado o con intervenciones más informales, como sus comentarios, que siempre son bienvenidos.

Patricia Trujillo Montón

Editora



Artículos

R. H. MORENO-DURÁN, ENSAYISTA: DE LA BARBARIE A LA IMAGINACIÓN

Simón Henao-Jaramillo

*Instituto de Investigaciones en Humanidades y
Ciencias Sociales (IdIHCS)-CONICET – Buenos Aires, Argentina*
simon.henao@gmail.com

La operación crítica que propone Moreno-Durán en su ensayo *De la barbarie a la imaginación* implica el reconocimiento de una proyección imaginaria por medio de la cual América Latina ha sido construida como un proceso narrativo. Esta operación no solo comprende cuestiones pertenecientes al ámbito estético, sino que abarca aspectos que permiten identificarla como una expresión de lo político, en cuanto concibe la literatura como un saber, como un objeto de acción, de construcción de subjetividades culturales y políticas.

Palabras clave: Moreno-Durán; ensayo; literatura latinoamericana; imaginación; identidad; literatura y política.

**R. H. MORENO-DURÁN, ENSAÍSTA:
DE LA BARBARIE A LA IMAGINACIÓN**

A operação crítica que Moreno-Durán propõe em seu ensaio *De la barbarie a la imaginación* implica o reconhecimento de uma projeção imaginária por meio da qual a América Latina foi construída como um processo narrativo. Essa operação não somente compreende questões pertencentes ao âmbito estético, mas também abrange aspectos que permitem identificá-la como uma expressão do político, enquanto concebe a literatura como um saber, como um objeto de ação de construção de subjetividades culturais e políticas.

Palavras-chave: Moreno-Durán; ensaio; literatura latino-americana; imaginação; identidade; literatura e política.

**R. H. MORENO-DURÁN, ESSAYIST:
DE LA BARBARIE A LA IMAGINACIÓN**

The criticism proposed by Moreno-Duran in his essay *De la barbarie a la imaginación* involves the recognition of an imaginary projection by means of which Latin America has been constructed as a narrative process. This operation not includes only topics within the scope of the aesthetic field but covers aspects which permit its identification as an expression of the political, insofar as it conceives of literature as knowing, as an object of action, of construction of cultural and political subjectivities.

Keywords: Moreno-Durán; essay; Latin American literature; imagination; identity; literature and politics.

El ensayista y la tradición

En un corto artículo publicado en 1995 por la revista *Quimera*, de la cual fue director para su edición latinoamericana, R. H. Moreno-Durán habla de la relación entre los escritores de su generación con García Márquez, su obra y su influencia. Allí opina que

resulta patético comprobar cómo, en el último cuarto de siglo, ciertos escritores colombianos han incitado públicamente al *garciamarquicidio* porque ingenuamente creen que con la muerte de tan incómodo precedente se les abrirán las puertas de la gloria. Otros piensan que la mejor forma de superar al creador de Macondo es imitándolo, y en tal empresa se les han ido sus mejores años. [...] Hay otros autores [...] que optaron por una actitud menos airada y más ecuánime, discreta aunque también sabia: la de asumir en su justo valor la magistral lección de García Márquez, y a la vez guardar prudente distancia ante el fasto contagioso del realismo mágico. (1995, 32)

No es un secreto que la crítica literaria, tanto la hecha por críticos profesionales como la realizada por escritores de ficción, al referirse a aspectos generales de la literatura del periodo de fin de siglo xx en Colombia, lo hace, las más de las veces, en clara relación con la obra de García Márquez.¹ Sin embargo, esa relación con la literatura

1 Basta con ver algunos títulos de los libros y artículos publicados sobre la literatura de ese periodo para constatarlo. El caso más emblemático lo ocupa la obra de Seymour Menton, *La novela colombiana. Planetas y satélites* (2007), publicada originalmente en 1978, en donde, usando la metáfora astronómica, el crítico estadounidense sitúa a *Cien años de soledad*, junto a *María, Frutos de mi tierra* y *La vorágine* como los planetas en torno a los cuales gira el resto de la producción literaria del siglo xx. En el *Manual de literatura colombiana* editado por Procultura aparece un extenso artículo del también novelista Ricardo Cano Gaviria titulado “La novela colombiana después de García Márquez: precedida de algunas consideraciones malthusianas”. En ese artículo, Cano Gaviria, atraído por las teorías de la recepción, señala que los novelistas de los ochenta son atentos lectores de las generaciones precedentes, con lo cual se introduce un “modelo dinámico del hecho literario, entendido como proceso de recepción y de producción en el que el obligado relevo entre las dos instancias

precedente tiene, como es de esperarse, una serie de particularidades, que surgen de aquella “prudente distancia” señalada por Moreno-Durán, y que permiten hablar de ella con relativa autonomía y referirse a sus escritores y a sus obras en virtud de sí mismos, puesto que, sin ninguna duda, conforman una literatura con características propias.

Pensar la relación entre un escritor y una tradición, su continuidad o su discontinuidad, implica no solo pensar una obra, sino el conjunto de obras con que ese escritor convive, conflictiva o armónicamente, en medio de su mundo social. En ese sentido, la obra de Moreno-Durán mantiene vivas esas dos posibilidades de respuesta y reflejo

—el lector (receptor) que, reiniciando el ciclo, se convierte en autor (productor)— pasa por un momento crítico, reflexivo y distanciador que es la única garantía de cambio y superación” (1988, 357). También el prólogo a *La novela colombiana ante la crítica: 1975-1990* (1994), de Luz Mary Giraldo, titulado “De cómo dar muerte al patriarca”, ayuda a dar una idea sobre la persistencia de estos vínculos. Allí Giraldo califica la literatura de los ochenta como transgresora de modelos establecidos, y traza una línea que permite entender esa transgresión como una continuidad de rupturas de modelos previos: “Rivera rompe con el romanticismo de *María* ante el desencanto de ‘El Paraíso’; Mutis y García Márquez rompen con el realismo estereotipado que generaron *La Vorágine* y otras obras posteriores, desde una actitud lúdica, irónica, analítica y problemática” (1994, 13), con lo cual coincide con Moreno-Durán en el reconocimiento de que desprenderse de la influencia de una tradición previa es asumir su valor y tomar distancia: “dar muerte al padre —concluye Giraldo— no es negarlo, sino afirmarse ante él, liberándose de la sujeción de su poder patriarcal” (13). Otro ejemplo está en el prólogo a *Veinte ante el milenio: cuento colombiano del siglo xx*, en donde Eduardo García Aguilar, en un texto titulado “Narrativa colombiana contemporánea: un largo adiós a Macondo”, apunta que esta generación de “devoradores de libros” que fue testigo de la entronización de García Márquez se vio ante la encrucijada de “emular o romper los vidrios” (1994, 11). Una mirada similar realiza Helena Araújo en su artículo “Después de Macondo” (1994). Desde otra perspectiva, el artículo de Augusto Escobar Mesa “García Márquez ¿fundador de una tradición?” (1997) pone en duda la existencia de una tradición en la literatura colombiana y, por tanto, la literatura posterior a García Márquez no estaría ni en deuda ni enfrentada con ninguna “inexistente” tradición. El propio Moreno-Durán asume una perspectiva similar a la de este último autor respecto a la inexistencia de una tradición en la literatura colombiana. En el artículo arriba citado, señala que las obras de Isaacs, Silva, Carrasquilla, Rivera, Cepeda Samudio, García Márquez y Mutis, más que una tradición, son una intermitencia: “Tradición es continuidad y filiación lineal, fecundo proceso que no se da en el caso de la narrativa colombiana” (1995, 34).

ante la tradición: por una lado, convoca y celebra una serie de obras (europeas, norteamericanas, latinoamericanas), pero, por otro lado y simultáneamente, rechaza —muchas veces con aires de petulancia— ciertas formas que la tradición, especialmente la latinoamericana, ha adquirido para presentar el mundo social en que se produce históricamente. La apreciación, celebración y rechazo críticos de la tradición latinoamericana en la obra de un escritor como R. H. Moreno-Durán contienen diversos matices que bien vale la pena revisar. Uno de esos matices es claramente visible en el ensayo *De la barbarie a la imaginación*. Al entender este texto, sus argumentos y sus significados, como la expresión de una forma crítica de pensamiento que comprende los procesos narrativos como fenómenos constitutivos de las dinámicas históricas y sociales del continente latinoamericano, se entiende, en último grado, de qué manera se produce una continuidad y una discontinuidad con esa tradición.

Desde mediados de la década de los setenta, hasta su muerte en el año 2005, R. H. Moreno-Durán ocupó un reconocido espacio en el campo intelectual colombiano. Sus ensayos, novelas, cuentos y obras de teatro lo instalaron, en las últimas décadas del siglo xx, como uno de los autores más visitados de la literatura colombiana posterior al auge editorial del *boom* latinoamericano y a la hegemonía macondiana de la literatura local. Es conocida la anecdótica y altamente simbólica “Declaración de Elsinor”, hecha por un grupo de críticos y de escritores colombianos, entre ellos Moreno-Durán, en el castillo Elsinor de Hamlet, en Copenhague, en donde, a partir de ciertos puntos, postulan una “nueva política cultural para el país” y la búsqueda de nuevos caminos más allá del realismo decimonónico y del realismo mágico. En la quinta entrada de la declaración se lee:

Ante una nueva era, una nueva sensibilidad. Agotadas la mayor parte de sus propuestas, el realismo mágico y todos sus espectros han quedado atrás. Como artistas, como críticos, como intelectuales, ahora nos interesa abordar una nueva interpretación de la realidad

colombiana, latinoamericana y universal, en toda su complejidad, alejada por completo de los viejos esquemas. (Kohut 1991, 21)

En esta perspectiva, una percepción general apunta a ver en la relación de R. H. Moreno-Durán con la tradición —particularmente con la tradición de la novela moderna, que en América Latina estaría representada por el conjunto de obras que componen el *boom* narrativo de las décadas de los cincuenta y sesenta— un vínculo complejo. Se tiende a incluir a Moreno-Durán dentro del grupo de escritores del llamado *posboom* que, en palabras de Donald Shaw, representaría una reacción contra el *boom*. Estos escritores, a diferencia de los autores de obras testimoniales, no volvieron hacia lo que Shaw llamó un “realismo ingenuo”:

Muy conscientes del cuestionamiento de la capacidad del escritor de reproducir la realidad mediante el lenguaje directamente referencial, cuestionamiento típico de los escritores del *boom*, los del *posboom*, bajo el impacto de los atroces acontecimientos históricos de su periodo se volvieron al “aquí” y “ahora” de Hispanoamérica *como si* el escritor pudiera observar e interpretar la realidad, pero a sabiendas de las dificultades conectadas con el realismo del viejo estilo. (Shaw citado por Quesada Gómez 2003, 102)

En términos más concisos, la obra de Moreno-Durán ha sido leída, comentada y estudiada en lo que puede ser considerado como un generoso corpus crítico. Le han sido señalados tres rasgos principales como características más notorias que comparte en gran medida con un amplio repertorio de obras narrativas de la literatura colombiana producida en las últimas décadas del siglo xx.²

2 El conjunto de obras donde estos tres rasgos también pueden rastrearse, con muy diversos matices, está conformada por la literatura producida en las décadas del setenta, ochenta y noventa por, entre otros, Rodrigo Parra Sandoval, Albalucía Ángel, Héctor Sánchez, Óscar Collazos, Fanny Buitrago, Fernando Cruz Kronfly, Luis Fayad y Ricardo Cano Gaviria.

El primer rasgo está relacionado con una concepción del discurso literario como posibilidad de reescritura de la historia oficial a través de la cual se han generado valores identitarios individuales y colectivos. Esto conlleva la adquisición de una profunda conciencia histórica, con la cual la comprensión del pasado —que incluye una notoria distancia con los relatos oficiales que se han hecho de él— permite una comprensión de las condiciones del presente y la construcción de un destino individual, colectivo y literario. La narrativa de Moreno-Durán pone en crisis los modos con que los sectores sociales tradicionalmente hegemónicos pretenden ver y dar a conocer el mundo, sobre todo aquellos relatos y discursos con que estos grupos han institucionalizado, y con ello cristalizado y mitificado, los hechos históricos y sus figuras heroicas. En este sentido, las novelas de Moreno-Durán, particularmente *Juego de damas*, *Mambrú* y *Los felinos del canciller* desmitifican y desacralizan esos relatos y convierten la historia en fuente de revaloración y recapitulación de la complejidad de la trama social.

La segunda característica hace referencia al tratamiento de la violencia política. La literatura posterior al Frente Nacional (1958-1974) se desplaza desde una concepción política de las causas de la violencia partidista hacia un tratamiento interiorizado que expresa no tanto los hechos como los efectos y consecuencias de esta en las subjetividades y en los imaginarios individuales y colectivos. Esto permitió que la presencia de la violencia fuera incorporada en ciertas obras, como las de Moreno-Durán, ya no simplemente como un escollo histórico, de carácter sesgadamente político, sino que su incorporación condujera también a una búsqueda de formas expresivas distanciadas del testimonio realista con que se caracterizó la literatura de la violencia de las décadas precedentes. De ahí que el lenguaje novelístico en este periodo experimentara una renovación mediante la incorporación de distintas técnicas narrativas que le permitieron distanciarse y obtener cierta autonomía respecto de la novela tradicional. La segunda novela de la trilogía *Femina suite*, titulada *El toque de Diana*, es en este sentido una obra paradigmática

dentro de la producción de Moreno-Durán. Se trata, en definitiva, de una novela que toma el universo castrense para hablar de la violencia no solo como un escenario de trasfondo, sino como un dispositivo que crea las posibilidades de relación de los personajes. De ella, de la violencia, dependen (o penden, para mejor decir) todos y cada uno de los vínculos sociales y afectivos que definen a los personajes, sus espacios y sus temporalidades (Henao-Jaramillo 2013).

La tercera característica está vinculada a la preferencia que se le da a los “mundos urbanos” respecto de la novela tradicional de carácter más bien rural o pre-urbano. Acá lo urbano es entendido como ámbito y como espacio, como

modo de vida y forma de pensamiento, de acción o reacción y se concentra en las ciudades con sus presencias individualistas, íntimas, cotidianas, alienadas y desoladas cuyos personajes transeúntes y transitorios representan o cumplen su rol en una vida acelerada y monótona, caótica y conflictiva. (Giraldo 2004, xvii)

Es por eso que en esta narrativa, en donde lo urbano pasa a ser un hecho literario en sí mismo, una forma de expresión, de sensibilidad, y no como en la narrativa precedente, donde era un mero escenario, se distinguen elementos como el desarraigo del hombre contemporáneo, la soledad y el anonimato, y las encrucijadas trenzadas en escenarios ciudadanos que expresan una profunda escisión social.

Pero estos tres rasgos no solo están presentes en la obra narrativa del escritor colombiano. Al revisar su obra ensayística, pueden advertirse, en un nivel ahora reflexivo, analítico y erudito, ampliaciones y profundizaciones de las posibilidades de la escritura ficcional como revisión de las historias oficiales; así como distintas reflexiones en torno al rol que la literatura adquiere frente a una realidad violenta como la latinoamericana (y la colombiana, en particular), y también las connotaciones simbólicas que han otorgado al sujeto latinoamericano una conciencia urbana que se ha visto reflejada en las distintas estéticas, formas y vertientes que estas tres

características generaron hasta ahora en la historia de la literatura latinoamericana. El ensayo *De la barbarie a la imaginación*, publicado en 1976, contiene estos tres elementos en su análisis sobre las posibilidades de indagar la materialidad narrativa de una identidad latinoamericana. Pero principalmente los contiene en la búsqueda de la comprensión de América Latina como un proceso narrativo cuyo reconocimiento puede darse a partir de la proyección imaginaria que lo constituye. De ahí que la operación crítica que propone Moreno-Durán en ese ensayo, en tanto crítica, no solo comprende cuestiones pertenecientes al ámbito estético, sino que abarca aspectos que permiten identificarla como una expresión de lo político, puesto que concibe la literatura, ante todo, como un saber, esto es, como un objeto de acción, de construcción de subjetividades culturales y políticas. Ese saber que tiene (que imagina) la literatura sería, en la propuesta de Moreno-Durán, un saber acerca del modo de ser latinoamericano; es decir, un saber ontológico que permite conocer y reconocer de qué manera América Latina se ha construido imaginariamente a sí misma.

Política e imaginación

En 1985 R. H. Moreno-Durán fue invitado a La Habana para ser jurado del Premio Casa de las Américas. Había pasado casi una década desde la publicación en España —donde vivía desde el 73— del ensayo *De la barbarie a la imaginación*; habían pasado también algunos años desde que *Juego de damas*, *El toque de Diana* y *Finale capriccioso con Madonna* —novelas que componen la trilogía *Femina suite*— anduvieran mostrándose en las vidrieras de las librerías de Barcelona y Bogotá; faltaban apenas dos años para que apareciera la novela *Los felinos del canciller*. El entusiasmo del proceso revolucionario cubano que mediaba la década de los ochenta, es sabido, había menguado notoriamente. La consunción de los grandes proyectos revolucionarios, sumada a las prolongadas guerras de guerrillas, particularmente en Colombia, habían generado en una amplia parte de

los ideales revolucionarios un perentorio agotamiento, una compleja situación emotiva de desencanto (Henao-Jaramillo 2012a).

En una columna para el diario *El País* de España, Moreno-Durán relata las aventuras vividas durante esa estadía en La Habana (1985). El relato se centra en la confusa situación en la que se vio involucrado luego de darle una respuesta elusiva al pedido de Fidel Castro de viajar *ipso facto* a Bogotá y entregarle a la televisión colombiana —si se lograba una audiencia con el entonces presidente Betancourt— una serie de entrevistas donde el comandante de la revolución hacía un repaso a la realidad social, económica y política de América Latina. Estas aventuras, en las que el escritor se enfrenta cara a cara con las consecuencias de los pedidos del Poder, son las que le dieron motivo al colombiano para sentirse, no sin ironía, un Miguel Strogoff en La Habana. La dilatación de una respuesta al poder —no decir que no, no decir que sí— es uno de los tópicos a los que Moreno-Durán acude en sus cuentos, novelas y ensayos. También es una de las estrategias narrativas y ensayísticas con las que busca abordar la cuestión de la relación entre lo político y la literatura, trasladando esa relación hacia territorios en donde la política y el poder son comprendidos y asimilados en actos que van más allá de las esferas tradicionales. No son solo el Estado o las clases dominantes quienes ejercen ese poder, sino que su radio de acción se extiende a las relaciones sexuales, a las estructuras lingüísticas, a la organización racional del discurso, a la figuración de las relaciones personales, afectivas e imaginarias (Henao-Jaramillo 2012b).

Para Moreno-Durán este desplazamiento implica la negación del vínculo entre lo literario y lo político. Siempre se definió a sí mismo como un escritor que quiso trazar distancias entre sus convicciones políticas y su producción estética, un escritor al que poco y nada le interesaba la literatura comprometida, el texto literario como territorio y arma de lucha política (Moreno-Durán 1984, 2003; Pineda 2003). Moreno-Durán promulga —no solo en sus ensayos, sino también, y sobre todo, en su obra narrativa— una formulación de la responsabilidad del escritor con la materia escrita. Un compromiso

con la textualidad de la escritura, con el modo de situarse, no en la acción política, sino en el lenguaje. En *De la barbarie a la imaginación*, hablando de la pretensión formal, dice que, dado que los objetos a los que atañe la escritura creativa ya están dados en la realidad y articulados en la imaginación,

al escritor correspondería solo aprehenderlo [el universo de esos objetos], captarlo, comprenderlo a través de medios específicos, expresándolo en virtud de técnicas y formas en las que el lenguaje ha de manifestar esa coherencia que le da validez a la visión de un escritor sobre la realidad de todo aquel mundo en el que se recrea. La responsabilidad del autor, en este aspecto la única posible, está dada, pues, en la escritura. (Moreno-Durán 2002, 73)³

Pero bien sabemos que esa negación, y la obra producida bajo la premisa de esa negación, es en sí misma una postura política tanto como una postura estética. La proposición básica de la idea de Rancière sobre la división (o repartición) de lo sensible señala que, en cuanto configuración de la experiencia, todo acto estético da lugar a nuevos modos de sentir e induce nuevos modos de subjetividad

-
- 3 Es significativa la coincidencia de este postulado con lo que, veinte años antes, esgrimía Alain Robbe-Grillet sobre este mismo punto. En su artículo “Sobre algunas nociones perimidas” escribió lo siguiente: “En lugar de ser de naturaleza política, el compromiso es, para el escritor, la plena conciencia de los problemas actuales de su propio lenguaje, la convicción de su extrema importancia, la voluntad de resolverlos desde el interior. Esa es, para él, la única posibilidad de seguir siendo un artista, y sin duda también, como consecuencia oscura y lejana, de servir un día quizá a algo —tal vez incluso a la revolución—” (2010, 71). Este gesto será llevado a la teoría estética por Rancière, cuando afirma que la política de la literatura no es la política de los escritores, ni sus compromisos personales en luchas políticas ni la forma en que sus obras representen las estructuras sociales o los movimientos políticos. “La expresión *política de la literatura* implica que la literatura hace política en tanto literatura. Y supone que no hay que preguntarse si los escritores deben hacer política o consagrarse más bien a la pureza de su arte, sino que esta pureza misma tiene que ver con la política. Supone que hay un lazo esencial entre la política como forma específica de la práctica colectiva y la literatura como práctica definida del arte de escribir” (Rancière 2011, 15).

política. De ahí que el ámbito estético, quiérase o no, abre la posibilidad de interlocución con (en) lo político (Rancière 2009).

Al negar el rol político de la creación estética, Moreno-Durán potencia su positividad, es decir, su intervención en la construcción de subjetividades que constituyen lo político. Esa positividad de la literatura hace parte de lo que el escritor va a indagar en *De la barbarie a la imaginación*, donde propone una noción cultural de América Latina a partir de una idea artística de la literatura.⁴ La conjugación de lo cultural y de lo artístico con que Moreno-Durán despliega la literatura latinoamericana bien puede identificarse como una “política cultural”. No en el sentido corriente del término, que define ciertas acciones del Estado o de sus instituciones respecto a la cultura y que hace pensar meramente en la producción de bienes culturales, sino en el sentido propuesto por Arturo Escobar, para quien el concepto de “política cultural” apunta a una redefinición de lo político a partir del vínculo constitutivo entre cultura y política:

Este lazo constitutivo significa que la cultura, entendida como concepción del mundo y conjunto de significados que integran prácticas sociales, no puede ser comprendida adecuadamente sin la consideración de las relaciones de poder imbricadas en dichas prácticas. Por otro lado, la comprensión de la configuración de esas relaciones de poder no es posible sin el reconocimiento de su carácter “cultural” activo en la medida que expresan, producen y comunican significados. Con la expresión “política cultural” nos referimos, entonces, al proceso por el cual lo cultural deviene en hechos políticos. (1999, 135)

- 4 Esta amalgama cultural y artística de la literatura hace referencia a lo que Miguel Dalmaroni propone como aquello que debe mantenerse en una perspectiva crítica de la literatura. Dalmaroni diferencia una noción “civil” de la literatura de una noción “artística” que él llama de “sumersión”. La primera concibe la literatura como “una compartimentación de las prácticas culturales con las cuales la civilización o los itinerarios de la dominación social o como quieran llamarle, hace algo en el mundo social” (2008, 14). En el modo artístico de la “sumersión”, por el contrario, la literatura es ajena a un régimen de lo identificable, “la crítica sabe ahí y tienta decir o escribir el saber de lo no-sabido. Todo lo que alcanzamos a saber es que algo en o con el texto ocurre” (3).

Este devenir de lo cultural, de lo literario particularmente, en hechos políticos es lo que está de fondo en el propósito que el propio Moreno-Durán indica en el apartado “Liminar” del ensayo. Allí señala que *De la barbarie a la imaginación* pretende confluír en la formulación de una identidad y de una “ontología cultural”. El advenimiento de esa formulación, señala Moreno-Durán, es revertido en imagen (2002, 10).⁵ Esto significa que la formulación de tal identidad, la proyección de esa ontología cultural, es visible solo a través de los procesos narrativos, es decir imaginarios, con que la literatura ha constituido una idea de América Latina. Pero ¿cuál es esa idea de América Latina que ha constituido la literatura? ¿Qué hizo la literatura con América Latina? ¿Cómo la literatura —y esta parece ser la pregunta de Moreno-Durán— se imaginó a América Latina?

Las dicotomías del imaginario

En un apartado del ensayo, titulado “De la Arcadia a la ciudad”, Moreno-Durán recurre a un tópico bastante conocido al señalar que

América empezó como Utopía, como leyenda, como mito, variantes todas de una idea que Europa había sedimentado desde siempre, pero la otra noción de las nuevas colonias, la noción real, solo pudo asumirse a partir del desarrollo de sus propias fuerzas y vivencias, de su propia y peculiar historia. (Moreno-Durán 2002, 154)

Este pequeño fragmento contiene una de las varias dicotomías que el escritor explora a lo largo de todo el ensayo. Moreno-Durán

5 Es a través de imágenes (esto Moreno-Durán lo sabe por Lezama Lima, en quien se detiene durante gran parte del ensayo) que se generan las conjunciones a partir de las cuales se pueden apreciar los conceptos, las lógicas y las racionalidades del mundo específico que es América Latina (Moreno-Durán 2002, 408). Siguiendo al Lezama Lima de *La expresión americana*, así como la constitución de las eras imaginarias lezamianas, Moreno-Durán remite a la idea de que “solo mediante la imaginación la entidad *natural* ha devenido *cultural*” (417).

retoma las dicotomías que son consideradas parte de la tradición del pensamiento latinoamericano, particularmente la de *campo/ciudad* y la de *civilización/barbarie*. Esta última —la más evidente de todas— es la que, desde el título, le sirve al escritor como hilo conductor de sus argumentos.

En un principio, Moreno-Durán identifica dos tipos de imaginación latinoamericana: uno relacionado con el campo y la selva, que narra los aspectos “bárbaros” de la cultura, de sus paisajes, de la potencia de la naturaleza; y otro que narra el aspecto “civilizado”, que se centra en las narraciones de lo urbano, en el surgimiento de las ciudades, en su desarrollo caótico y en el deambular psicológico de los sujetos que las habitan. Esta dicotomía, como cabe esperarse, se pone en riesgo a partir de una operación de síntesis (lo cual, se sabe, es también parte de la tradición del pensamiento latinoamericano): “No se trata de *casar* la ‘civilización’ con la ‘barbarie’, sino de reconocer la existencia de ambos factores como expresiones esencialmente indivisibles en la concepción del mundo del hombre latinoamericano” (Moreno-Durán 2002, 281). Este reconocimiento es, para Moreno-Durán, en tanto efecto de síntesis, la potencia de la imaginación cuya materialidad está expresada en las obras literarias y privilegiadamente bajo la forma de la novela: “La disyunción sería ahora ‘imaginación’ o ‘barbarie’, una ruptura no solo del esquema sino de dos ámbitos diferentes, que funden en un mismo debate lo ficticio y estético con lo real y social” (Moreno-Durán 2002, 27). En esto Moreno-Durán se alinea forzosamente con la filiación de Alejo Carpentier, ya que esta operación de síntesis es análoga al pensamiento de lo mestizo que, en el escritor cubano, emerge como base cultural de América Latina. Moreno-Durán sigue a Carpentier, particularmente al de *Tientos y diferencias*, cuando en *De la barbarie a la imaginación* afirma que el mestizaje, que para Carpentier engendra siempre un barroquismo (Carpentier 1987), es el “paradigma profundo de nuestra cultura”, del cual se espera “la definición de su impulso, la intención de su próximo paso, de su nuevo acalorado grito” (Moreno-Durán 2002, 98). En ese sentido, la ruptura del

esquema civilización-barbarie al que se le interpondría el elemento imaginario, tal y como lo propone Moreno-Durán, sería una variante del barroquismo con que Carpentier presenta, en el ensayo de “La ciudad de las columnas”, la ciudad de La Habana como una instancia real de las proyecciones de un código ficticio, un mestizaje cultural. Moreno-Durán lo expresa de esta manera:

El mestizaje de nuestra realidad es evidente; no se justifica, pues, la elaboración de una literatura que recree el fenómeno sino que a partir de lo típico —es decir, a partir de la búsqueda de lo esencial en lo real— construya las bases para la reelaboración y construcción de una realidad que no esté estructurada por planos parciales (ciudad y campo o selva) que, como hasta ahora, se han querido mezclar, sino por totalidades que abarquen todo el conjunto de elementos que configuran nuestra verdad étnica, política, económica, cultural, histórica y social, es decir, contextual. (2002, 282)

Sin embargo, Moreno-Durán retoma una tercera dicotomía, más amplia en términos analíticos, que abarca a las dos anteriores. Por un lado, presenta la idea de América como relato. Como es sabido, se trata de una idea forjada durante la época colonial que se explayó durante las luchas de independencia y la instauración política de los Estados-nación de América Latina como producto indisociable de la hegemonía criolla (Scavino 2010). Por otro lado, o en términos historicistas, posterior a ello aparece también una noción “real” de América hecha con sus propias fuerzas, construida con sus propios relatos. En la primera instancia, América se presenta como un continente que nunca fue descubierto sino inventado. Esto es algo que se reconoce en el marco conceptual de la conciencia criolla. Para Walter Mignolo esta distinción entre “descubrimiento” e “invención” de América no remite simplemente a dos formas de interpretación de un mismo acontecimiento, sino a dos paradigmas distintos: “La línea que separa esos dos paradigmas es la de la transformación en la geopolítica del conocimiento: no se trata solamente de una

diferencia terminológica, sino también del contenido del discurso” (Mignolo 2007a, 29). Tanto la diferencia terminológica como el contenido del discurso del ensayo de Moreno-Durán se alinean expresamente con el paradigma de la invención.⁶ “América —dice Moreno-Durán— existió siempre como sueño, como idea que algún día habría de reificarse, como objeto de interés europeo aún antes de su descubrimiento” (2002, 69). De ahí que para introducir la problemática del modo de ser latinoamericano, Moreno-Durán acuda a la intrincada noción de “lo universal”.

En su acostumbrado tono irónico, en el apartado “Lo universal y el modo de ser latinoamericano”, Moreno-Durán toma distancia de cierta posición costumbrista, la de aquellos “que insisten todavía en la creencia de que lo americano sigue siendo la aldea, su aldea en la que se ahogan en nativismo, un folclorismo, un costumbrismo estrechos que ponen en entredicho sus pretensiones básicas” (Moreno-Durán 2002, 47), y se enfila hacia la idea de captar una propiedad ontológica latinoamericana en dimensión universalista, hacia una búsqueda de “lo universal en lo americano” (47). Para Moreno-Durán la búsqueda cultural de lo latinoamericano no implica el rechazo de lo europeo ni la generación discursiva de un antagonismo.⁷

En ese sentido, *De la barbarie a la imaginación* no es propiamente un relato político en el que se encuentren identificados amigos o

6 Mignolo define este paradigma como *crítico*, mientras que el primero, el del descubrimiento —que responde a los intereses de la modernidad europea—, sería el paradigma imperialista (Mignolo 2007b, 30). El paradigma *crítico* es aquel que ha permitido generar la idea de que ciertos pueblos han sido puestos de lado en la historia (aquellos “condenados de la tierra” nombrados por Frantz Fanon, relegados por lo que Mignolo llama “la colonización del ser”). Con ello este paradigma ha generado también la posibilidad de establecer la “diferencia colonial” como un lugar de enunciación (Mignolo 2007b).

7 Si hubiese que distinguir lo más cercano a un antagonismo en *De la barbarie a la imaginación*, diríamos que para Moreno-Durán el enemigo estaría en aquella concepción de lo latinoamericano dada a partir de lo telúrico: “De simples hombres telúricos y emotivos —a tenor de la afirmación básica que se nos endilgaba— iniciamos el tránsito hacia la imaginación y la *praxis*, entendida esta como acción en la historia. Nuestra concepción del mundo será sobre la expresión de nuestras limitaciones y accidentes, o no será” (2002, 71).

enemigos. Lo político del ensayo atraviesa otras esferas, de la misma manera que lo propio, esa “ontología cultural” que el ensayo busca entrever, no se encuentra allí donde se hace visible solamente lo próximo, allí donde se produce discursivamente un “nosotros” implicado, sino incorporando también aquello que configura lo distante, lo impropio. De ahí que el ensayo de Moreno-Durán se corresponda con una categoría como la de lo *impolítico*, puesto que no remite ni a una ideología, ni a una filosofía de lo político, ni tampoco a una postura política, apolítica o antipolítica.⁸ No es exactamente en el reconocimiento de la otredad —como sugiere, por ejemplo, Octavio Paz en *El laberinto de la soledad*— sino que, más cercano a la idea de Lezama Lima, lo americano se proyecta como el terreno de la recepción y de la asimilación de lo otro, a partir de la noción de imaginación, comprendida como una materialidad escrita, como el territorio donde se produce el proceso narrativo (Lezama Lima 1977).⁹ Dice Moreno-Durán:

-
- 8 Es en la búsqueda de un elemento opuesto a la tradición moderna de la filosofía política, que permita interrogar deconstructiva (y destructivamente) las categorías de lo político, en donde Roberto Esposito encuentra la categoría de lo *impolítico* (2006). Se trata de una categoría cuya definición no puede ser dada positivamente —al hacerlo se convertiría en una categoría más de lo político, es decir, en su opuesto— sino que debe definirse como aquello que no es: “Lo *impolítico* es el no-ser de lo político, aquello que lo político no puede ser, o convertirse, sin perder su propio carácter constitutivamente polémico” (Esposito 2009, 13).
- 9 Arnaldo Cruz-Malavé señala que en el emprendimiento del cuestionamiento de la imitación y de los procesos de la asimilación realizado por Lezama Lima en su ensayo sobre Julián del Casal se encuentra presente una noción no tanto contraria a la de la creación, sino, más bien, un acto igualmente creador, esto es, un acto de invención: “Una cultura asimilada o desasimilada por otra —asegura Lezama Lima— no es una comodidad, nadie la ha regalado, sino un hecho doloroso, igualmente creador, creado. Lo que le interesa a Lezama, es decir no tanto qué se asimila sino cómo se asimila, cómo, para usar sus palabras, se *recepta*” (Cruz-Malavé 1994, 50). Al respecto dice Moreno-Durán que es absurdo suponer que para lograr una identidad latinoamericana se deba desprender del fasto de la novela europea o norteamericana, puesto que de lo que se trata es, precisamente, de una búsqueda de fórmulas de conciliación a partir de tratamientos técnico-formales, sin que esto implique que se desvirtúe el valor de la narrativa latinoamericana. “Solo así lo universal tendrá para nosotros un sentido cabal” (Moreno-Durán 2002, 69).

Debemos comprender que no basta suscitar una búsqueda de valores propios en los que se encuentren implícitos los elementos más representativos de nuestra idiosincrasia, de nuestro ser, en fin, de nuestra propia y particular esencia latinoamericana, sino que a partir de tal hallazgo es preciso articular aquellos elementos que más acusen nuestras peculiaridades en el marco de causas, motivaciones y concurrencias de distinto orden y procedencia, que es lo que en sentido estricto configura el cuadro genérico de la cultura universal en el momento presente. (2002, 72)

Es allí donde, para Moreno-Durán, entra la segunda instancia, la de una América “real”. Solo que esa “realidad” de América, emprendida “a partir del desarrollo de sus propias fuerzas y vivencias, de su propia y peculiar historia”, debe entenderse como la proyección de los procesos narrativos en el territorio imaginario por el cual ha sido construida. Moreno-Durán advierte que al pensar la historia de América Latina como la historia de sus dinámicas narrativas, podría reprochársele que está dejando de lado los movimientos y actores sociales que han determinado el trascender histórico del continente. Se cuida por lo tanto de ese reproche al señalar que es en esas dinámicas (las sociales, las realizadas por los actores sociales, es decir, las de la experiencia social) donde se dan las rupturas y los saltos que hacen posible el advenimiento de su propia identidad, “su ontología deviene solo sobre la marcha misma de su propio, real y original proceso” (Moreno-Durán 2002, 75). Y es la experiencia social, en tanto serie de salto y ruptura, la que hace posible las formas con que es expresada: “Con lo representado nos acercamos, identificamos y reconciliamos con todos aquellos que, en situaciones concretas, gozan las mismas vivencias y padecimientos del ser americano” (70).

De ahí que sea en las narraciones, en las novelas, donde Moreno-Durán encuentre la reificación de América Latina, puesto que no se trata simplemente de hallar los elementos de la “esencia” latinoamericana, sino de que esos elementos articulados generen una forma de

expresión. Para él, América Latina es una región imaginaria, construida allí donde ha sido narrada, allí donde está siendo narrada.¹⁰ De *El matadero* en adelante, la historia de América Latina ha sido la historia de sus procesos narrativos, de sus invenciones literarias puestas en relación, de su imaginación.

La imaginación aparece para Moreno-Durán no solo como un término operativo que le permite hallar la solución de síntesis a la dicotomía que presenta como términos irreconciliables a la *civilización* y a la *barbarie*, sino, sobre todo, como un recurso analítico con el cual se indagan las formas por las que el proceso narrativo de América Latina se hace constitutivamente histórico. En ese análisis, la novela sería la expresión material de esa dinámica narrativa-histórica, su proyección imaginaria:

La novela latinoamericana expresa, bien o mal, a lo largo de toda su historia, la secuencia de factores, ismos, tendencias y modas que privaron a su cabal albedrío en el panorama cultural del continente; la novela convoca aquí, para su cuestionamiento, a toda esa clase de bandos que se afianzaron desde sus posiciones supuestamente irredimibles y que llegaron incluso a afirmar que nuestra realidad social estaba atrapada por el destino de la “civilización” antes que por el ya

- 10 En este sentido, cabe anotar que, a pesar de haber sido redactado originariamente entre los años 1972 y 1974, tal y como aparece firmado y fechado el ensayo en el último de sus párrafos, y pese a haber sido publicado por primera vez en 1976, *De la barbarie a la imaginación* fue revisándose, modificándose, ampliándose, reestructurándose, a lo largo de sus distintas publicaciones —en 1988, la editorial bogotana Tercer Mundo realiza una segunda edición, “corregida y aumentada” (Fajardo 2005, 199); la última fue hecha por el Fondo de Cultura Económica en el 2002—. Esto no solo habla del ensayo en su cualidad de obra en proceso, sino también de una concepción de la historia de América Latina comprendida a partir de un proceso narrativo indeterminado temporalmente, esto es, un proceso que se encuentra permanentemente procesándose, haciéndose, imaginándose a sí mismo. Parte de ese proceso es también el ensayo. De ahí que Moreno-Durán advierta en el prólogo a la edición del 2002 que “la nueva edición de este ensayo [l]e permite cuestionar algunas de las ideas inicialmente formuladas, rebajar tempranos aunque excesivos entusiasmos, enmendar deliberadas ausencias y, sobre todo, explayar gran parte de las ideas, entonces apenas sugeridas pero que aún así mantienen hoy toda su vigencia” (2002, 10).

desde entonces inexcusable de la “barbarie”. Y es entonces cuando la novela proclama su revelación desde el único ángulo que sin duda alguna le es propio: el de la imaginación. (Moreno-Durán 2002, 18)

En la condición del proceso narrativo de la historia, en la proyección imaginaria del continente, estaría implicada la fuerza emancipadora que permitiría a América Latina “realizarse como libertad *en* la expresión” (Moreno-Durán 2002, 30). Tal libertad tendría como condición una concepción de la historia en tanto estructura heterogénea y no en tanto sucesión lineal de acontecimientos (Mignolo 2007b, 72), puesto que el proceso narrativo de América Latina estaría compuesto no por una literatura, no por una narración, sino por múltiples literaturas, múltiples narraciones que abren los espacios de la diversidad, del mestizaje y de la hibridación. Este es el sentido histórico con el que Moreno-Durán comprende América Latina como proceso narrativo, como un “minucioso texto de lo imaginario”, esto es, en tanto conjunto de obras que conforman una totalidad. En cada una de estas obras estarían imbricadas las obras pasadas y las obras por venir. Al respecto, Moreno-Durán afirma que la forma de la novela es la

más completa para captar y *comprender* la realidad en su totalidad, y no en la simple e inesencial recreación del detalle unilateral. Y totalidad aquí no es la mera articulación de elementos formales, sino la conciliación de todos los medios de que dispone la estructura narrativa con la concepción del mundo del autor que, consciente ya de su situación en tanto antecedente y perspectiva de un proceso histórico, ha descubierto su particular modo de ser en la complejidad real de América Latina. (2002, 71)

Esto, que es lo que hace que la literatura, en tanto conjunto de significados, esté integrada a las prácticas sociales y, por lo tanto, devenga en hecho político. Fue lo que no ocurrió en las revoluciones de la independencia, en cuyas narraciones se instauró el relato

(contradictorio) de una minoría hegemónica criolla.¹¹ Es también la deuda que dejó el entusiasmo inicial de la Revolución cubana en las décadas de 1960 y 1970 como posibilidad del relato múltiple de los procesos históricos de América Latina. De ahí que el reconocimiento de esa deuda que sostiene el desencanto se ponga en evidencia en la aventura, tras su experiencia en La Habana a mediados de la década de 1980, de aquel Moreno-Durán que devino en Miguel Strogoff.

Obras citadas

- Araújo, Helena. 1994. "Después de Macondo". En *La novela colombiana ante la crítica: 1975-1990*, 29-42. Comp. Luz Mary Giraldo. Bogotá: Centro Editorial Javeriano.
- Cano Gaviria, Ricardo. 1988. "La novela colombiana después de García Márquez: precedida de algunas consideraciones malthusianas". En *Manual de literatura colombiana*, 352-407. Tomo II. Bogotá: Procultura.
- Carpentier, Alejo. 1987. *Tientos y diferencias*. Barcelona: Plaza y Janés.
- Cruz-Malavé, Arnaldo. 1994. *El primitivo implorante. El "sistema poético del mundo" de José Lezama Lima*. Ámsterdam: Editions Rodopi.
- Dalmaroni, Miguel. 2008. "¿Qué se sabe en la literatura? Crítica, saberes y experiencia". En *Lector común. Un sitio de críticos patéticos*. <http://www.lectorcomun.com/descarga/208/1/que-se-sabe-en-la-literatura-critica-saberes-y-experiencia.pdf> (consultado el 9 de marzo de 2013).
- Escobar Mesa, Arturo. 1999. *El final del salvaje. Naturaleza, cultura y política en la antropología contemporánea*. Bogotá: ICANH-CEREC.
- Escobar, Augusto. 1997. "García Márquez ¿fundador de una tradición literaria?". *Estudios de literatura colombiana* 1: 35-54.

11 Al respecto, señala Scavino que "el antagonismo y la hegemonía, cuyas consecuencias son el odio hacia el enemigo y el amor hacia algún representante, coinciden con las dos dimensiones de la constitución política de un pueblo. Estas dos dimensiones corresponden a las dos fábulas discernibles en los textos de la independencia: la epopeya popular americana y la novela familiar criolla. La primera narra el antagonismo entre americanos y españoles; la segunda, la historia de la hegemonía hispanoamericana en las repúblicas homónimas" (2010, 255).

- Esposito, Roberto. 2006. *Categorías de lo impolítico*. Buenos Aires: Katz.
- _____. 2009. “De lo impolítico a la biopolítica”. En *Comunidad, inmunidad y biopolítica*, 9-23. Barcelona: Herder.
- Fajardo Valenzuela, Diógenes. 2005. “Lectura de una ‘experiencia leída’: *De la barbarie a la imaginación*”. En R. H. Moreno-Durán: *Fantasia y verdad. Valoración múltiple*, 186-200. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- García Aguilar, Eduardo. 1994. “Narrativa colombiana contemporánea: un largo adiós a Macondo”. En *Veinte ante el milenio: cuento colombiano del siglo XX*, 7-22. Selección de Eduardo García Aguilar. México: UNAM.
- Giraldo, Luz Mary. 1994. “De cómo dar muerte al patriarca”. En *La novela colombiana ante la crítica: 1975-1990*, 9-25. Bogotá: Centro Editorial Javeriano.
- _____. 2004. *Ciudades escritas*. Bogotá: Convenio Andrés Bello.
- Henao-Jaramillo, Simón. 2012a. “Juego de damas y la celebración del desencanto”. *Literatura: teoría, historia, crítica* 13, n.º 2 (julio-diciembre): 157-178.
- _____. 2012b. “R. H. Moreno-Durán y la fragmentación social”. *Estudios de literatura colombiana* 31: 213-228.
- _____. 2013. “La figuración melancólica de la comunidad”. *Lingüística y Literatura* 63: 73-94.
- Kohut, Karl. 1991. “Imaginación contra barbarie”. En *Literatura colombiana hoy: imaginación y barbarie*, ed. Karl Kohut. Actas del simposio Literatura colombiana hoy: imaginación y barbarie, 5-8 de noviembre, 9-24. Madrid: Iberoamericana.
- Lezama Lima, José. 1977. “Julián del Casal”. En *Obras completas*, 2: 65-99. México: Aguilar.
- Menton, Seymour. 2007. *La novela colombiana. Planetas y satélites*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica.
- Mignolo, Walter. 2007a. *La idea de América Latina*. Barcelona: Gedisa.
- _____. 2007b. “Geopolítica del conocimiento y diferencia colonial”. En *Geopolíticas de la animación. Catálogo de la muestra*, 13-39. Sevilla: Centro Andaluz de Arte Contemporáneo.

- Moreno-Durán, R. H. 1984. "Fragmentos de la 'Augusta Sílabá'". *Revista Iberoamericana* 50, n.º 128-129: 861-881.
- _____. 1985. "Miguel Strogoff en La Habana". *El País*, marzo 7, 9-10.
- _____. 1995. "La narrativa colombiana ante el fin del milenio". *Quimera* 131-132: 32-35.
- _____. 2002. *De la barbarie a la imaginación. La experiencia leída*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica.
- _____. 2003. "Sobre la jubilosa aventura de narrar". En *Artesanías de la palabra. Experiencias de quince escritores colombianos*, 121-124. Comps. Blanca Inés Gómez y Luis Carlos Henao. Bogotá: Panamericana.
- Pineda, Sebastián. 2003. "Hay que volver a creer en el neófito. Entrevista a R. H. Moreno-Durán". *Revista Incertidumbre* 3: s.p.
- Quesada Gómez, Catalina. 2003. "Realidades que nos llegan a través de la palabra. Historia ficticia de un país llamado Colombia". *Estudios de literatura colombiana* 13: 97-120.
- Rancière, Jacques. 2009. *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Santiago: LOM.
- _____. 2011. *Política de la literatura*. Buenos Aires: Libros del Zorzal.
- Robbe-Grillet, Alain. 2010. "Sobre algunas nociones perimidas". En *Por una nueva novela*, 55-76. Buenos Aires: Cactus.
- Scavino, Dardo. 2010. *Narraciones de la independencia. Arqueología de un fervor contradictorio*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

**JUAN MANUEL ROCA:
PICAPEDRERO Y LECTOR DE PIEDRAS.
EL OFICIO POÉTICO Y LA CRÍTICA DE LA REALIDAD**

Consuelo Pardo Cortés

Pontificia Universidad Javeriana – Bogotá, Colombia
consuelo.pardo@javeriana.edu.co

El propósito de este artículo es *reconstruir* un perfil de Juan Manuel Roca, como crítico de su realidad, a partir de la interpretación de su obra. Esta noción crítica estará emparentada necesariamente con la reflexión sobre el quehacer poético presente en su creación y, a su vez, con sus otros trabajos en los que la pregunta por la función de la poesía implica un cuestionamiento a sus contemporáneos, bajo presupuestos que no excluyen ni lo ético ni lo estético.

Palabras clave: Juan Manuel Roca; poesía colombiana; poesía y realidad; realidad *otra*; verdad estética.

**JUAN MANUEL ROCA: QUEBRADOR DE PEDRA E LEITOR DE PEDRAS.
O OFÍCIO POÉTICO E A CRÍTICA DA REALIDADE**

O propósito deste artigo é *reconstruir* um perfil de Juan Manuel Roca como crítico de sua realidade, a partir da interpretação de sua obra. Essa noção crítica é paralela necessariamente à reflexão sobre o que fazer poético presente em sua criação e, por sua vez, a seus outros trabalhos nos quais a pergunta pela função da poesia implica um questionamento a seus contemporâneos, sob pressupostos que não excluem nem o ético nem o estético.

Palavras-chave: Juan Manuel Roca; poesia colombiana; poesia e realidade; realidade *outra*; verdade estética.

**JUAN MANUEL ROCA: STONE MASON AND READER OF STONES.
THE POETIC CRAFT AND CRITICISM OF REALITY.**

The purpose of this article is to *reconstruct* a profile of Juan Manuel Roca as a critic of his reality, starting from the interpretation of his work. This critical notion is necessarily related to the reflection on the poetic task present in his creation and, at the same time, with his other works in which the question of the function of poetry implies a questioning of his contemporaries under assumptions which do not exclude the ethical or the aesthetic.

Keywords: Juan Manuel Roca; Colombian poetry; poetry and reality; *other* reality; aesthetic truth.

UN HOMBRE VIVE EN UNA ciudad construida con la misma materia de las prisiones, las piedras que cayeron sobre el hijo del carpintero; una ciudad que es ya un presidio, con catedrales que adoran al hijo del carpintero. Un hombre talla piedras de la cantera que alimenta las gárgolas de las catedrales. Sube la mirada mientras trabaja, y ve cómo se corta el vuelo de un pájaro; se empina y levanta la cabeza para ver lo más alto y lejos posible. Se pregunta: “¿Es la luna otra cantera que crece a la par de los presidios?” Y recuerda al mismo tiempo: “Picapedrero soy” (Roca 2005, 112). Empiezo por esta reconstrucción de “Monólogo del picapedrero” pues manifiesta un dilema similar al que implica, para el poeta, el conflicto entre lo real y su quehacer. El escritor es, en cierta medida, un tallador en la gran cantera: el mundo. Este poema nos recuerda al poeta que no puede escapar de las contradicciones de su realidad; no puede sustraerse de esta para evadir sus dificultades. Se enfrenta, entonces, con la necesidad de *hacer algo* y, a su vez, con su obligación de cantero, de tallar la piedra, de escribir poesía. Dicha perspectiva es desarrollada, con mayor suficiencia, por Seamus Heaney (1996) en su ensayo “El curioso caso de Nerón, El coñac de Chéjov y un aldabón”, en el que se hace referencia, precisamente, al conflicto del poeta que se siente obligado a respetar a sus padres, tanto al arte como a la vida, pues ambos ejercen influencia directa en su formación. Existe, sin embargo, una disyuntiva, una tensión, entre los padres, que también podrían ser llamados *canción* y *sufrimiento* o, en los términos de este ensayo, *poesía* y *realidad*. El poeta siente que debe elegir entre ellos y empieza su dilema: no encuentra fácilmente una manera de integrarlos, se debate constantemente entre la necesidad de dar testimonio de lo real y la forma imaginativa del canto.

Reconstruir un perfil de Juan Manuel Roca como crítico de su realidad, que es lo que nos proponemos en este trabajo, requiere la revisión de sus textos ensayísticos y el estudio de su obra poética.¹

1 Aunque la relación de Juan Manuel Roca con sus contemporáneos y su contexto puede ser estudiada desde una perspectiva que asume como válida la clasificación generacional y, por lo tanto, específicamente, la agrupación de varios

Esta última actúa resistiéndose a la crisis de la experiencia por medio de una realidad *otra*, de la creación, y no a partir de lo testimonial, ya que, tal como afirma Heaney a propósito de sus contemporáneos:

El hecho de que existiera una acción literaria ya era, en sí mismo, una condición política nueva, y los poetas no sentían la necesidad de tratar aspectos concretos de la política porque daban por supuesto que las tolerancias y sutilezas de su arte eran precisamente lo que debían contraponer a la intolerancia repetitiva de la vida pública. (1996, 154)

poetas bajo el rótulo de “Generación desencantada”, este artículo no desarrolla su propuesta a partir de este criterio, que se acercaría más a un estudio de la historia social de la poesía moderna en Colombia o a un debate sobre la periodización literaria. De hecho, la aceptación sin cuestionamientos (pues no es una discusión que podríamos abordar minuciosamente en este trabajo) de la Generación desencantada, Generación sin nombre o Generación post-nadaísta como referente de la relación entre contexto (realidad) y literatura podría ser, para este ensayo, un obstáculo y no una consideración que enriquezca nuestro propósito, puesto que la reconstrucción del perfil de Roca, como crítico de su realidad, se elabora a partir de su poesía, es decir, a través de un trabajo principalmente hermenéutico. Por las siguientes razones se limitaría la interpretación de su obra si se ubicara a este dentro de la categoría generacional: 1) las características que unen a estos escritores (según autores como James Alstrum, María Mercedes Carranza o Harold Alvarado Tenorio) —y que muchas veces son generalizaciones de la forma en que esta generación asume la realidad en su creación— se asemejan más a “fórmulas” o a parámetros de evaluación que pueden llevar a valoraciones poco rigurosas de la obra. En este sentido, el texto “Poesía post-nadaísta” (1984) de María Mercedes Carranza es, entre otros, un ejemplo de comprensión de la obra de Juan Manuel Roca a la luz de un limitado supuesto generacional, que impone una visión de cómo la obra de poesía debe responder a las condiciones de lo real: “En sus libros posteriores, *Los ladrones nocturnos* y *Señal de cuervos* (1980), comienza a advertirse un cambio de rumbo en la poesía de Roca, que se haría más evidente en las prosas poéticas de *Fabulario real* (1980): por la vía de la imagen como centro vital del trabajo poético su lenguaje evoluciona hacia una estética barroca, alejándose cada vez más de la verosimilitud realista, como si la poesía fuera antagónica con la realidad tangible. Se instala en el reino de lo fabuloso, tendiendo apenas nexos de carácter retórico con la realidad tangible. Convierte así la poesía en un objeto estático, en la que la imaginación es omnímoda, tan omnímoda que no se preocupa por establecer referentes: se basta a sí misma. En esta poesía tiene sus peligros evidentes, a los cuales no está ajeno Roca. Sin embargo, en sus mejores momentos consigue dar muestra de una habilidad que le ha permitido construir un mundo verbal con coherencia y responsabilidad” (813);

Dicho de otro modo: el poeta no tendría por qué relacionar su obra directamente con la realidad para criticarla; su canto, sin importar si da testimonio o no, se enlaza con el mundo de la experiencia, puede verse influenciado por su contenido pero, a su vez, renuncia a las imposiciones de este. Independientemente de qué tan explícita sea la obra respecto de lo que la rodea, lleva consigo las marcas de la realidad en su forma, en la manera en que “han sido talladas las piedras” o, más bien, en lo que se ha construido con ellas, tal como lo evoca el epígrafe de Anise Koltz en “Piedra sobre piedra”: “Con las piedras lanzadas / contra mí / he construido / los muros de

2) algunos de los autores que han escrito sobre la Generación desencantada, Generación sin nombre o Generación post-nadaísta no han interpretado la obra de Roca más allá de los límites que impone su propio modelo de esquematización: por lo general, el lugar común más usado para valorar la poesía de este es la afirmación de que su escritura es surrealista. Dicho problema es evidente en el texto ya citado de María Mercedes Carranza quien, a su vez, menciona parcialmente una entrevista hecha a Juan Manuel Roca, que se encuentra en la recopilación de Rosa Jaramillo, *Oficio de poeta: poesía en Bogotá* (1978), en la que este reconoce al surrealismo como una de sus influencias innegables; esto es, por supuesto, muy diferente a lo que afirma Carranza en su comentario: “Juan Manuel Roca (1946) asume la estética surrealista, expresión que considera eminentemente americana, y así lo ha dicho expresamente [...] Pero en su caso no se trata del surrealismo de los nadaístas, desmitificador, rebelde culturalmente y subversivo espiritualmente al menos en sus intenciones: se trata de la apropiación sin reservas de una técnica que le viene como anillo al dedo para penetrar en las esferas mágicas que le interesa explorar. Y en su caso también es necesario utilizar el término surrealista con muchas reservas, pues tal vez por el hecho de que haya adoptado tan tardíamente una estética que dio sus mejores frutos hace ya varias décadas, ese arte pierde en manos de Roca su pureza original para convertirse [en] un sistema de creación lógico, en un instrumento para justificar la exuberancia verbal que caracteriza su obra” (811-812). Asimismo, James J. Alstrum (2000), en el capítulo “Juan Manuel Roca: oneirismo, magia, y violencia”, de su libro *La generación desencantada de Golpe de Dados: los poetas colombianos de los años 70*, escribe: “Algunos críticos y coetáneos de Roca han menospreciado su obra por su fe a ciegas en un surrealismo que ellos consideran anacrónico. Sin embargo, el surrealismo le ha servido bien a Roca para crear un mundo poético único que refleja y a veces corre paralelo al mundo real” (192). Estas dos apreciaciones, escritas a partir de una interpretación muy general, no aportan mucho al desarrollo de la tesis de este ensayo. Seguramente, la discusión sobre la recepción de Roca y la Generación desencantada podría ser tema para un trabajo mucho más amplio y con una investigación rigurosa.

mi casa” (Roca 2005, 234). En este sentido, la poesía de Juan Manuel Roca es crítica en el mismo ejercicio de la creación, pues edifica con “las piedras lanzadas” (que son, de algún modo, el sufrimiento) una nueva realidad. De esta manera, la contradicción perdura en la forma. El canto no es, por lo tanto, una evasión o una afrenta a lo real.

En el ensayo “La poesía, una casa donde ocurren paisajes”, Roca sostiene que hacer poesía implica, precisamente, una insatisfacción con la realidad que no es equiparable, de ningún modo, a “huir” de esta. Aunque el poeta es un “convicto de esa repulsa contra la precariedad de lo real, alguien que nos entrega la duda, la carta de invención de nuevas realidades que precinden de la cultura de lo comprobable” (2000, 34), parte de lo “prosaico”, de su desasosiego y de su *ethos* para crear. Es capaz de ir a una “tercera orilla”,² ya que no se trata de una mera inconformidad frente a lo real, sino ante la existencia de una realidad única. Esta nueva consideración puede convertirse en un ejercicio poético. La precariedad a la que nos referimos está dada, asimismo, por la incapacidad del signo, por “la palabra en crisis” —que señala Roca—, que es resultado de un lenguaje viciado y de su falta de efectividad en lo extralingüístico.

“Lector de piedras” señala la limitación del lenguaje humano y la existencia de un lenguaje de las cosas. Las piedras son “sílabas del tiempo”, poseen una historia que precede a la presencia de los hombres, han sido bautizadas por la naturaleza misma:

Antes de ser catedral,
Viento atrapado en su gótico gesto,
La piedra conoció el bautizo del río,
El cincel de la lluvia. (Roca 2005, 221)

2 Menciona Roca, en el mismo ensayo que hemos citado, que “es allí, en el mundo analógico, que para Henri Bergson se da en la imagen que brota de un camino a medio recorrer entre la cosa y su representación, o que casi unísono ven Pierre Reverdy o Ezra Pound como la unión de dos extremos que dan nacimiento a una tercera orilla, la del acaecimiento mental hecho materia poética, donde se gesta la insatisfacción con la realidad unívoca” (2000, 34).

En las piedras se puede leer, entonces, la “voluntad divina”, representada en este poema en la personificación de la naturaleza, que dirige la iniciación. El lector de piedras, igual que el poeta crítico, reconoce en estas formas lo temporal, y la herramienta que las talló; “Recorre sus formas encantadas y ciegas”, encuentra el pasado en su presente, “Sabe que entre ellas / Moran los dioses de un país dormido” (221). En otros términos, el lector de piedras es capaz de ver la divinidad pasada que pervive en la forma, reconoce el lenguaje de lo mudo, que se ubica entre lo humano y lo inerte. Las piedras, aunque pierden su estado original en la naturaleza, evocan una fatalidad incierta; pues, ¿quién decide qué piedra se hace cárcel, “Cual piedra iglesia o tumba”, “Paredón de lamentos” o “muro de fusilados”?

El poeta crítico explora el mundo de las cosas a través de la contemplación, sin fines pragmáticos; es decir, a partir de una consideración que cuestiona implícitamente la realidad enajenada de la pureza, propia de la perspectiva pobre del “sentido común”. Solo de este modo puede revelar la verdad de los objetos: la rememoración de su naturaleza originaria —que no deja de ser secreta—, pero también de su deformación. Así, es pertinente recordar el “pensar verdaderamente”, dentro de una concepción cercana a la benjaminiana:³ esta verdad no tiene atractivo para el hombre que ambiciona conocimiento (un conocimiento del mundo con fines “útiles”, “prácticos” o, incluso, “informativos”); para el poeta (o el “lector de piedras”), en cambio, es la única manera de reconocer el valor de las cosas en la autonomía de la idea, en la intangibilidad del verbo y en lo bello. Lo indecible, o lo impensado, no bloquea la enunciación; es su principio activo, pues el secreto, a diferencia de la intencionalidad de comunicar, es lo esencial en el poema.

3 Benjamin afirma, a propósito del *Banquete*: “Y tan solo este hecho puede atestiguar que la verdad no es un desvelamiento que anula el secreto, sino una revelación que le hace justicia” (1990, 13). En el diálogo platónico se establece la verdad como contenido esencial de la belleza y, a su vez, la verdad como bella; esta relación constituye el objetivo principal de la filosofía del arte, dado que se lleva cada cosa a un orden más allá de sí misma, que garantiza su ser, para que sea inalcanzable a la posesión.

Poesía y realidad *otra*

Los dos primeros poemas de *Luna de ciegos* (publicado en 1975), “Trenes” y “Como bellas mujeres”, aluden a la relación entre poesía y realidad. La imagen de los trenes que dividen, “como látigos negros”, la noche en “dos tajos de silencio” es, asimismo, aquella que separa, en la disposición tipográfica, al poema: entre lo real (el paso efímero de los trenes) y los sueños (“el cambio de agujas en el muelle”). Los trenes, como se menciona al comienzo del poema, son “furgones del correo”, pero no son mensajeros por la obvia función que cumplen, sino porque su mismo recorrido, incluso su misma existencia, despojada de toda la significación de utilidad del tren del correo, es el “mensaje”. Solamente bajo esta consideración es posible entender que “dibujan oscuros trazos / secretas escrituras” (Roca 2005, 15). En “Como bellas mujeres” el contraste se evidencia más concretamente entre la desnudez, que parece apelar a lo erótico, y el cráneo, que, en la belleza, deja vislumbrar el fin, la muerte; por otra parte, en la presencia de la certeza “de que alguien camina a nuestro lado” y de la pregunta “que a cada paso nos visita”. Este contrapunto (certeza/pregunta) reafirma la seguridad de la muerte y, no obstante, la incertidumbre por su llegada. La convicción de que hay un fin no lleva, de ningún modo, a la rendición del hombre, al término de la angustia, pues este se pregunta constantemente “Vestidos de qué sueño / Vendrán los viajeros de la sombra” (16). La coexistencia de la infalibilidad de la muerte y el desconocimiento del momento en el que se presentará se concentra en los últimos versos, que nos previenen de un fin que, al menos en apariencia, depende de quien sueña:

Hay que andar quedadamente
o se despierta
La extraña criatura que nos sueña. (16)

Esta “extraña criatura” no es propiamente el dios Brahma que sueña la vida de los hombres, como podrían pensar los lectores,

cotejando el poema con sus referencias. La criatura no despierta para volver a tener el mismo largo sueño en el cual toda la historia se repite idéntica; precisamente por esto, hay que “andar quedadamente”: la muerte hace parte del mundo de los hombres y el sueño de la criatura solo puede ser perturbado por ellos.

No existe, entonces, una dicotomía entre sueño y realidad, es decir, no se excluyen mutuamente. Podríamos considerar preferiblemente un contrapunto formado por los dos elementos, ya que precisamente la condensación de ambos está en la pregunta abrumadora que deja el poema: ¿Por qué “andar quedadamente” en una realidad que es el sueño de una extraña criatura? Si en “Trenes” el sueño se asemeja a un desvío dentro de lo real, uno arbitrario, dirigido por “alguien” que “hace el cambio de agujas en el muelle” para entrar al “túnel de los sueños”; en “Como bellas mujeres” queda abierto el interrogante: ¿nuestra vida no es, más bien, el sueño tranquilo de otro? ¿Es la realidad lo que percibimos? Tenemos la intuición de que esta va más allá de lo aparente, aunque no en un sentido metafísico; está ahí, en los trenes que “dibujan oscuros trazos / secretas escrituras”, en la vieja escalera que traquea y que sube en “Días como agujas” y en el “ruido de las plantas creciendo en la noche” del poema “Aldea”. La existencia de otra realidad más amplia que la nuestra se percibe, de alguna manera, en lo que el hombre solo advierte en la soledad, en el reconocimiento de las cosas que hasta entonces han pasado desapercibidas. Y quizá sea este el motivo que ha otorgado el nombre a la antología *Luna de ciegos*: la luna que, sin ser contemplada, existe.

En la poesía de Roca, las imágenes revelan un doble carácter de las cosas: su existencia independiente de la apreciación del hombre y su potestad sobre una verdad poética, desvelada solo en una nueva percepción del mundo desde la perspectiva del niño, es decir, desde la ingenuidad infantil que describe las situaciones a partir de su propia mirada y las reinventa en la metáfora (como “el ojo de cíclope decapitado” de la lámpara en el poema “Aldea”). Desde la inocencia se llega a contemplar genuinamente el mundo, el que

se encuentra oculto a la racionalidad. Es por esto que el ciego no es solo aquel que “no ve”. Capta los objetos a partir de un sentido —que generalmente no se usa para reconocerlos— y de este modo descubre un aspecto oculto en ellos, como “Helen Keller” (Roca 2005, 20) cuando toca el lomo del caballo. La imagen, la visión, no es ni la cosa ni la representación, no es lo que estimamos como nuestra realidad, que es lo cotidiano. Como el ciego o el niño, el poeta arriba a la creación de una realidad *otra* por vías de la *imago*, ligada a la intuición. No obstante, esta invención no se separa del mundo, no es una vía hacia la indiferencia; la creación poética, incluso, está en él, aunque en lo no-evidente. De hecho, la poesía reside, según Roca, más allá del poema, “En los bordes de la palabra que se calla” (2000, 34). La realidad alterna —que solo se aleja de nosotros por pasar inadvertida a causa de la costumbre—, se encuentra, es descubierta, en el mismo espacio de los hombres: en la cercanía de la mano del ciego con las cosas que, como en “Helen Keller”, percibe el mundo a través del tacto o del olfato. Sus recuerdos se construyen a partir de esta experiencia y, por ello, constantemente se sorprende al final de cada día, percibiéndolo con un sentido inesperado, como se expresa en el poema:

Eras presa del asombro:

por aguas abisales la noche a tus ojos regresaba. (Roca 2005, 20)

Esta percepción del mundo se distancia de la costumbre de las mujeres de “Sagas”, “que todo lo ven, que todo lo oyen” (21) y no se sorprenden. Así, al asombro del niño inocente, y que llama a la estación de tren “una casa donde ocurren paisajes”, se opone la indiferencia de quienes parecen conocer y ser testigos de todo aquello que ocurre a su alrededor: estas “mujeres diestras en cosas siniestras” a las que “nada las espanta” y están “sentadas en poltronas de mimbre / mientras las calles emanan el olor de la guerra” (21).

El silencio es un recorrido

Sin embargo, las sirenas poseen un arma mucho más terrible que el canto: su silencio. No sucedió en realidad, pero es probable que alguien se hubiera salvado alguna vez de sus cantos, aunque nunca de su silencio. Ningún sentimiento terreno puede equipararse a la vanidad de haberlas vencido mediante las propias fuerzas.

Franz Kafka, “El silencio de las sirenas”

Existe un cuento chino que narra la historia de un dibujante al que el emperador encargó la misión de traer pinturas de las tierras más lejanas. El pintor viajó y conoció territorios nuevos. Regresó sin ningún boceto y el emperador se enojó. Pero este pidió una pared del palacio para pintar: allí retrató todo lo que había visto en su recorrido. Al finalizar, el emperador fue a ver el gran lienzo; el pintor expuso cada lugar remoto que halló en el trayecto. Cuando terminó su descripción, se acercó a uno de los caminos del primer plano de su obra. Los ayudantes del emperador notaron cómo el cuerpo del pintor se adentró, poco a poco, en el sendero del fresco, hasta llegar a una curva en la que se perdió totalmente. En este momento desapareció el dibujo y el muro del palacio quedó vacío.

Esta pequeña historia nos recuerda, en cierto modo, la noción de poesía que hemos trabajado en este ensayo, ya que la resistencia al deseo de los poderosos, o a las imposiciones de la precariedad del mundo, está en la instauración de una realidad más amplia (el lienzo que cobra vida), en el canto, es decir, en la creación que requiere de lo imaginativo. No es una evasión, pues el pintor, como el poeta, asume su acción liberadora por encima de la responsabilidad de “dar testimonio” (especialmente si se trata de una responsabilidad impuesta); libera su obra de cualquier sometimiento. “El paisajista”, que es como se llama este cuento, nos remite también, por su parecido, al poema “Testamento del pintor chino”, de *Un violín para Chagall* (2003):

Cuando el sobrio Emperador
Me conminó a borrar del cuadro una cascada
—El chapoteo incesante espantaba su sueño—
Como buen cortesano obedecí y esfumé su torrente.
Sin embargo, oculté tras el dibujo de un cerezo
Una rana que croa
Y que el anciano Emperador confunde
Con su agitado corazón.
En un biombo de lino me pinté a mí mismo
Al momento de dibujar un caballo.
Una noche después espanté con el pincel al caballo,
Pues no soportaba sus relinchos.
Pronto borraré mi crepuscular figura del óleo
—Emperador de mi cuerpo—
Y sabrán que es de la misma materia
La ausencia de un hombre o de un caballo. (Roca 2005, 163)

En este poema se desarrolla la misma idea de vivacidad de la obra, de alternativa *otra*, ya que los elementos del cuadro (la cascada, la rana, el caballo) no son estáticos; el pintor es una especie de demiurgo que copia y activa, que reinventa la realidad. En la primera parte del poema, la figura del pintor se contrapone al emperador. Este último, quisquilloso, ordena borrar la cascada y el artista obedece solo en apariencia; engaña, posteriormente, al poderoso, pues la única forma de imponer el carácter liberador de su creación es el escondite, el “disfraz”, que subsiste, en este caso, gracias a la confusión entre el croar y el latido del corazón. Sin embargo, esta primera oposición se diluye cuando el pintor se dibuja a sí mismo “Al momento de dibujar un caballo”. Como el tirano, no soporta su propia creación, que perturba la realidad a la que él “originalmente” pertenece, es decir, no soporta los relinchos que, en cierta medida, son expresión. Esto también supone la confluencia de dos realidades: la creada, que es capaz de afectar a la “real” y, por otra parte, aquella que remite a

la existencia, dentro de la pintura, del hombre y el caballo, hechos de una misma materia. Así, ser emperador no tiene ningún efecto dentro de la obra, el poder pierde su superioridad en la realidad *otra*. La paradoja de querer espantar al caballo que, en el cuadro, es igual a él, al pintor, le lleva incluso a borrarse a sí mismo. Podría leerse, desde otro punto de vista, como la reafirmación de la autonomía de la obra, que prevalece a pesar de que su autor “se borre”. Esta subsiste de manera independiente a su creador.

La concepción de “borrado” se puede ampliar hacia lo poético, en “Testamento de Edgar Degas”, en la medida en que la pintura, como la poesía, depura: “Es como pintar / A una mujer vestida / E irla desnudando con el pincel / Hasta reducirla a su soledad” (2005, 164); o en el poema “Casa pintada”, no solo porque pintar es crear una realidad y actuar sobre ella (“abro la dibujada puerta [...] Pinto un largo corredor que cruza el patio”) (174), sino porque requiere desdibujar, modificar. Sobre esta conciencia estética, Roca instala su poesía, porque en medio de la situación del país, de su realidad, esta se resiste purificando, borrando; es capaz de ir más allá de los afectos, del impulso testimonial, y logra desafiar, de esta manera, el sufrimiento que le circunda. “Cantar de lejanía” es justamente una imagen de la poesía que parte de la misma convicción: “los mudos que tejen en el aire” para contar una historia, simbolizan, a su vez, la condición del escritor como un rapsoda —un poeta con memoria que cose una realidad— y la paradójica aspiración al silencio en medio de las palabras. No es, por lo tanto, fortuito que este sea el nombre que reúne otras antologías del autor, ya que su obra es, ciertamente, el anhelo de callar a través de la escritura. Recordemos su ensayo “La poesía colombiana frente al letargo” (Roca 2003), en el cual critica el poema de Jorge Artel “El 9 de abril en Colombia” justamente porque “es más importante la mano que borra que la que escribe”.

Bajo esta misma noción, “Casa pintada” explora, a su vez, una metáfora de la obra como recorrido. La casa, como la obra, no aparece totalmente terminada, como si careciera de un proceso creador

que la anteceda; se hace al paso de la acción dentro de ella. El pintor debe dibujar primero una puerta, trazar un cerrojo y hacer con el pincel “La llave que funda el maridaje”; este abre la puerta dentro de la pintura, recorre la casa, incluso dibuja

de peldaño en peldaño
Una escalera de caracol que trepa
Hasta un cuarto poblado de luz
En sus grandes ventanales. (Roca 2005, 174)

Todo este trayecto, en el que convergen creación y acción, pues el dibujo posibilita construir la casa para recorrerla, culmina en el desdibujo:

Un pincel entintado borra escalones,
Desvanece la alberca y su tosca grifería,
Borra el patio y sus vitrales,
El largo corredor donde antes
Reinaba la intemperie.
Con un color de niebla deshago el cerrojo,
La llave y la puerta de madera,
Y quedo solo en el cuarto blanco
Que ya no tiene casa. (175)

La soledad, en este caso, se identifica con el silencio del poeta. Es, por lo tanto, una consecuencia de un largo recorrido y de aquella mano que borra y “acrisola”; no es una condición primigenia de quien no tiene nada que decir, sino de aquel que es capaz de la contención. El pintor hace una casa, transita por ella mientras la dibuja, para, al final, luego de que todo se ha borrado, quedarse en un vacío, en un “cuarto blanco” que ya no hace parte de ella.

Poesía sobre la poesía

Vive con tu siglo, pero no seas obra suya; da a tus coetáneos aquello que necesitan, pero no lo que aplauden. Sin haber compartido su culpa comparte sus castigos con noble resignación y sométete libremente al yugo del que tanto les cuesta prescindir como soportar.

Friedrich Schiller, *Cartas sobre la educación estética del hombre*

En “Arenga del que sueña” vislumbramos el poder de la poesía desde su potencial imaginativo. El poema recuerda la consideración de Wallace Stevens sobre el poeta: este “crea el mundo hacia el cual nos volvemos de manera incesante e inconsciente [...] e insufla vida a las ficciones supremas sin las cuales seríamos incapaces de concebir este [mundo]” (1951, 31). En ese sentido, quien sueña ofrece, desde la ficción, una respuesta a lo real. Roca, sin embargo, afirma no creer en la poesía “de manera mesiánica ni en que esta tenga que salvar al hombre”. Y, sin embargo, reconoce una “misión” en ella: “No hablo, pues, del salvamento del hombre. Hablo de mantenerse despierto” (2000, 37). Ello es, precisamente, lo que se logra en “Arenga del que sueña”. Sorpresivamente, quien habla se mantiene despierto en el sueño. Lo que imagina entra directamente en contienda con la realidad que lo reprime. A la calle que sueña, esta “le agrega un farol”; de allí surge “la sombra de una prostituta”, “un ladrón que la corteja” y, finalmente, la policía. El soñador, como el poeta, sigue creando; pero la realidad continúa estableciendo sus límites. Si este imagina un país, sus compatriotas “lo llenan de sonrisas y de heridos”. Cuando el poeta imagina que quienes le rodean escuchan sus propias voces, asume que, por fin, puede hablar: “imagino que la multitud oye su propia voz y que esa voz no niega que el rey vaya desnudo. Pero las gentes, cuando les digo que sí, que el monarca va en pelo por las calles, me quitan el saludo” (131). Así, la multitud lo culpa por insuflar sus voces con la verdad. Ante esto, el soñador no se rinde, declara que su único

modo de actuar es la imaginación. Esta no es una puerta por la cual escapar, sino su manera de permanecer en el mundo. Imagina a un flautista y a todos, represores de sueños, siguiéndolo hasta el río como ratas. Solo imagina, y esto basta para que su constante desafío, a las imposiciones de la visión estrecha de la vida, sea una ganancia. La escritura no es, pues, un medio de cambio inmediato en lo real. Ello nos lleva a pensar en una de las conclusiones de “La poesía, una casa donde ocurren paisajes”: “intentar cambiar la realidad con poesía es como tratar de descarrilar un tren atravesándole una rosa” (38).

La preocupación por la poesía como oficio también está presente, en la obra de Roca, en la alusión a la tradición literaria en sus poemas, tal como lo menciona Guillermo Alberto Arévalo, en su ensayo “El evangelio de la miseria”, a propósito de “Mester de servidumbre”, de *Biblia de pobres* (2009):

Son muchos los poemas de los varios libros de Roca que anteponen a su nombre el de “Mester”. Los había, en la Edad Media española, de juglaría y de clerecía, según el rango social, clerical o seglar. Ahora bien, mester quiere decir oficio, acto. Ello ya implica una concepción de la labor poética. Y ciertamente “poética”, en los términos críticos. (2010, 3)

La idea de este poema como acto y, sobre todo, como “labor poética” es bastante compleja, pues si consideramos la forma de defensa de los mendigos que describe: “Por carecer de flechas, / [...] Arrojabán / a los nobles / Sus propias heridas” (Roca 2009, 9), pensamos en otra acepción de “mester”, la que se refiere específicamente a “necesidad”. Sin embargo, dentro de la forma general del libro, podríamos considerar que “Mester de servidumbre” es una suerte de canto a la servidumbre y el canto es, en sí mismo, por su cercanía con lo poético —que a su vez es crítico—, acto. Por otro lado, aunque este poema revela la crudeza de la realidad, “Pero había / Una raza de pordioseros / Más mísera aún”, no puede ser considerado panfletario, pues si bien es cierto que existe la posibilidad de que “dé testimonio”, no lo hace mediante la sumisión de su forma frente a la

predominancia de los afectos, sino que problematiza precisamente la noción de lo literario: como canto que da cuenta de una condición social, superando lo estrictamente ideológico, es decir, como una *visión* poética de la miseria.

Si triunfara la intención de dar testimonio, dejando de lado lo imaginativo, la poesía sería un panfleto. La preocupación por la verdad sobre cualquier valor estético, sin considerar, justamente, la posibilidad de contemplar el mundo desde una nueva perspectiva, capaz de generar extrañamiento ante una realidad que ya se “conoce”, no podría sino explicitar las contradicciones en su contenido. La poesía panfletaria resulta inefectiva con relación al propósito que esta misma ha determinado como su principio. Sería oportuno retomar en este trabajo uno de los poemas de *País secreto* (1987):

Panfletos

Es hora de despertar al país de los idiotas: la noche petardea en las comisarías, resuena en este panfleto escrito contra lobos y canarios.

Es hora de despertar, dulces idiotas.

Así, yo escribía ocultos manifiestos, un extenso manual del extravío, o con aires de crimen en las noches del viento yo fingía un pequeño Rimbaud caminando entre los rieles de una antigua estación, o entraba a saco contra alguna Bastilla inexistente.

En mi sueño era ver nuevamente la Comuna humeante y hombres presurosos repartiendo boletines de otros sueños, Comuneros del país de la guadua, levantiscos hombres de piel enamorada.

Yo era muy joven entonces, tenía el sol como única mira y minar las palabras me era grato. Los años, tal vez los descalabros, fueron suavizándome los gestos: ya no edito mordaces panfletos que quisieran despertar al país de los idiotas.

Ahora les digo con desgano: sigan durmiendo, almas de Dios, felices sueños. (Roca 2009, 51)

La indignación del poeta frente al mundo se hace evidente; este reconoce, además, en él mismo, en el que fue, una cierta ingenuidad que no es la misma del niño que llega al rapto poético, sino aquella que surge de la creencia en que la escritura puede despertar a este “país de idiotas” o generar un cambio inmediato en la realidad. En un principio, el poema parece declararse a sí mismo como un panfleto y, sin embargo, su forma tan diferente, su confesada insuficiencia, son contrarias a la disposición tradicional de este. Además de que, como es obvio para el lector, su título está en plural. La paradoja es la que logra transmitir la crítica, porque nace de la frustración del poeta y, a su vez, de la revelación de que somos “un país de idiotas” que seguirá indiferente en medio de las circunstancias habituales de violencia y que son parte de la rutina, como despertar o dormir, en el “día a día”.

Ahora bien, podríamos matizar la interpretación un poco más y reconocer dos niveles en el poema, en los cuales solo la primera parte de este es el panfleto propiamente dicho: “Es hora de despertar al país de los idiotas: / la noche petardea en las comisarías, / resuena en este panfleto escrito contra lobos y canarios. / Es hora de despertar, dulces idiotas” (51); el segundo nivel, que es el resto de “Panfletos”, nos brinda una nueva clave de lectura, pues se refiere directamente a los primeros versos: “Así, yo escribía ocultos manifiestos, un extenso manual del extravío”, es decir, al pasado: esta primera parte es una cita de los panfletos que escribía el poeta cuando “era muy joven”. No es, por lo tanto, fortuito el cambio hacia el final del poema, en el que el escritor logra resistirse al inmediatez político, a “minar las palabras”. Este cambio está, asimismo, relacionado con la experiencia del poeta. Su madurez, sin embargo, es una cuestión ambigua, ya que si bien la juventud se identifica con un ideal que añora la revolución de otro tiempo y la busca en la efectividad del panfleto, la vejez parecería significar resignación. Esta resignación, no obstante, no es una renuncia, pues el desgano con el cual finaliza la voz del poema es, irónicamente, una denuncia de la acedia humana, un pesimismo crítico.

En contraposición a esta imagen de la desilusión del poeta, Roca también reflexiona (tanto en sus poemas como en sus ensayos) sobre

la figura de quienes han aprovechado la existencia de la violencia en el mismo campo de lo literario. Se trata de un problema que se potencia aún más gracias a los medios de comunicación y, por ende, a las estrategias pensadas para las masas. Hoy seguramente muchos celebran como género literario nacional lo que ha sido nombrado “novela sicaresca”, que agrupa a una serie de obras (unas mucho más infortunadas que otras) que, en términos bastante ramplones, podríamos denominar como “novelas de narcotraficantes, prostitución y asesinos a sueldo” y que se venden como pan caliente merced a su naturaleza sensacionalista (Roca 2003, 116). Esta situación es reconocida por Roca en el ensayo “La poesía colombiana frente al letargo”: la fórmula de este tipo de literatura, la implicación que tiene socialmente, lejos de generar conciencia, es la de adormecer a “este país de idiotas”: se aprovecha del crimen y ve en el horror de la violencia una oportunidad.

El perverso trato de héroes que hace de los sicarios, la sociopatía apoyada por los medios de comunicación que valoran un filme por el número de actores muertos después de filmado, [...] la mitología exacerbada del terrorista y del mafioso, hace diana en las mentes adolescentes que piensan con ironía que “tiene más futuro la semana pasada”. Y que por ello cultivan de manera fundamentalista una pasión por la muerte. (2003, 116)

A partir de la tensión entre la literatura y la realidad, es necesario reconocer, igualmente, la forma en la que, con esta apropiación de la violencia, se satisface la inmediatez y la manera en la que el libro se convierte en el dispositivo de un poderoso mercado editorial.

“Zona de riesgo”, del libro *Pavana con el diablo* (1990), expone, con relación a esta forma de oportunismo, la situación del poeta frente a su público lector: “las voces de Babel” son el referente de la multiplicidad de opiniones que recibirá el escritor con respecto a su obra, confusas como si fuesen dichas en lenguas distintas, pero encaminadas hacia el señalamiento del poema como un asunto de

“hombres desdichados”. El dilema del poeta frente a su oficio, aquel que surge del constante cuestionamiento por el canto y el sufrimiento, como ya lo mencionamos al principio de este ensayo, es representado en este poema desde la posición caprichosa de quienes le escuchan:

Si llevas a la casa del poema ungüentos para el goce de los cuerpos,
te hablarán de bandas de niños miserables, pero si cantas el eterno forcejeo
de los pueblos te llamarán a cuentas, te pedirán más intimismo.

(Roca 2005, 99)

Si el poeta canta o imagina, será condenado bajo la creencia de que solamente destacando la desgracia del mundo se está en pugna con ella, y si, por el contrario, se propone denunciar, le exigirán prudencia. Quienes se quejan de él desean un punto medio que los absuelva de sus culpas en una suerte de método catártico: una poesía conmovedora, que se sirva de la desdicha y que, sin embargo, no resulte incómoda, pues la mención del dolor —para ellos—, más que denunciar, debe expiar.

El poeta es, en cierto modo, el chivo expiatorio de su medio:

te pedirán que te atomices,
te esfumes,
te silencies,
que si quieres respeto te mueras de una vez. (99)

Su quehacer se enfrenta a la falsa indignación ante el gozo o la denuncia. Algunos le dirán: “tú eres de los nuestros”. Solamente, en medio de las imprecaciones y las adulaciones, al final del poema, se oirá, al fondo de ese coro, “la palabra desnuda”, libre: esta es la poesía y la capacidad de resistir es lo que llamaríamos su autonomía.

La posición del poeta se establece, en consecuencia, frente a la vida, frente al “sufrimiento”, pero siempre a partir de su para qué formal.

La crítica de Roca está, por lo tanto, necesariamente emparentada con la reflexión sobre el quehacer poético presente en su creación y, sin duda, a la vez, con sus otros trabajos, en los que se pregunta por la función de la poesía en Colombia. Tanto la elaboración de su obra poética, como la de sus ensayos, implica un cuestionamiento a sus contemporáneos, bajo presupuestos que no hacen exclusivos lo ético de lo estético. En este sentido, la obra de Roca puede ser considerada como una *desmitificación* de la figura del poeta, ya que lejos de lo panfletario o de una suerte de exquisitez (propia de aquellos que adulan en los salones blancos), se encuentra más cercana a un crítico consciente, capaz de integrar sus visiones sobre la tradición y su presente con la poesía, sin prescindir de la autonomía de esta. Juan Manuel Roca, como poeta, responde a las necesidades de su tiempo. Su preocupación constante por “cómo decir” revela el conocimiento de la vida desde una nueva condición, no solo a partir de la situación de violencia en Colombia, sino bajo la consideración de las nuevas formas de experiencia de los individuos en un mundo actualmente globalizado y, por lo tanto, estrecho.

La realidad *otra* transforma la insatisfacción con el mundo en una verdad estética, pues, como el mismo Roca escribe: “si al hombre no le resultara insuficiente la realidad, no habría tenido ninguna necesidad de inventar el arte” (2000, 35). La creación poética se acerca, como ya mencionamos, a lo no-evidente. Aquello que denominamos lo real, en el sentido usual, es insoportablemente lábil; lo comprobable hace parte de una concepción limitada del mundo. El poeta no es un mesías, no cree en la efectividad del inmediatismo político, pero en el rapto poético (este que sufre el niño que nombra, intuitivamente, lo real) se convierte en aquel que, creando nuevas realidades deja la pregunta por la posibilidad de algo más, que es la realidad *otra*, con el mérito de saber que nos ha entregado una verdad poética antes que una inmutable. Siguiendo la posición del ensayo “La poesía, una casa donde ocurren paisajes”, podríamos concluir que, para Roca, escribir poesía en nuestro tiempo es el oficio de soñar para mantenerse despierto.

Obras citadas

- Alstrum, James. 2000. *La generación desencantada de Golpe de dados: Los poetas colombianos de los años 70*. Bogotá: Ediciones Fundación Universidad Central.
- Arévalo, Guillermo Alberto. 2010. “El evangelio de la miseria”. <http://es.scribd.com/doc/32927086/EL-EVANGELIO-DE-LA-MISERIA-Por-Guillermo-Alberto-Arevalo-Biblia-de-Pobres-Juan-Manuel-Roca> (consultado el 25 de octubre de 2012).
- Benjamin, Walter. 1990. *El origen del drama barroco alemán*. Trad. José Muñoz Millanes. Madrid: Taurus.
- Carranza, María Mercedes. 1984. “Poesía post-nadaísta”. *Revista Iberoamericana* 50, n.º 128-29: 799-819.
- Heaney, Seamus. 1996. “El curioso caso de Nerón, El coñac de Chéjov y un aldabón”. En *De la emoción a las palabras: ensayos literarios*, 141-167. Barcelona: Anagrama.
- Jaramillo, Rosa. 1978. *Oficio de poeta: poesía en Bogotá*. Bogotá: Universidad San Buenaventura.
- Roca, Juan Manuel. 2000. “La poesía, una casa dónde ocurren paisajes”. *Número* 25: 34-38.
- _____. 2003. “La poesía colombiana frente al letargo”. En *Cartógrafa memoria: ensayos en torno a la poesía*. Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT.
- _____. 2005. *Cantar de lejanía: antología personal*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica.
- _____. 2009. *Biblia de pobres*. Madrid: Visor.
- Stevens, Wallace. 1951. “The Noble Rider and the Sound of Words”. En *The Necessary Angel: Essays on Reality and the Imagination*, 1-37. New York: Alfred A. Knopf.

UNA POÉTICA JOVIAL: APROXIMACIÓN OBLICUA A LA OBRA DE LUIS TEJADA

Santiago Gallego Franco

Universidad Pontificia Bolivariana – Medellín, Colombia

gallegoyfranco@googlemail.com

El presente ensayo sobre Luis Tejada representa una aproximación a la obra literaria del autor colombiano. Sin una intención de exhaustividad, en un principio se hace una síntesis biográfica del escritor; luego se establece una discusión sobre el género literario de las crónicas, a partir de lo dicho por Vidales, Cobo Borda, Loaiza Cano y Galán Casanova. Se propone un acercamiento desde el denominado género del *poema en prosa*, y se observan algunas de las características de las denominadas “crónicas” de Tejada.

Palabras clave: Luis Tejada; poema en prosa; crónica; modernismo; *Gotas de tinta*.

**UMA POÉTICA JOVIAL: APROXIMAÇÃO OBLÍQUA
À OBRA DE LUIS TEJADA**

O presente ensaio sobre Luis Tejada representa uma aproximação à obra literária do autor colombiano. Sem uma intenção de exaustividade, num princípio se faz uma síntese biográfica do escritor; em seguida, estabelece-se uma discussão sobre o gênero literário das crônicas, a partir do dito por Vidales, Cobo Borda, Loaiza Cano e Galán Casanova. Propõe-se uma aproximação que parte do denominado gênero do *poema em prosa* e observam-se algumas das características das denominadas “crônicas” de Tejada.

Palavras-chave: Luis Tejada; poema em prosa; crônica; modernismo; *Gostas de tinta*.

**A JOVIAL POETIC: AN OBLIQUE APPROACH
TO THE WORK OF LUIS TEJADA**

This essay on Luis Tejada represents an approach to the Colombian author’s literary work. Without intention of thoroughness, initially, a biographical summary is made of the writer, followed by a discussion of the literary genre of the chronicles, from what Vidales, Cobo Borda, Cano Loaiza and Galan Casanova said. An approach from the so-called genre of *prose poem* is proposed, and some of the characteristic of the so-called “chronicles” of Tejada are observed.

Keywords: Luis Tejada; prose poem; chronicle; modernism; *Gotas de tinta*.

¡Yo quisiera escribir el poema de las pequeñas llamas misteriosas
 que alientan un instante a nuestro lado,
 o pasan intermitentes y fugaces a lo largo de nuestra vida!

Luis Tejada, "Las llamas"

I

La obra de Luis Tejada vive en el seno de pequeños círculos de lectores que le rinden venal admiración. El completo olvido le ha sido negado gracias al obstinado propósito ocasional de algún poeta o biógrafo encargado de recordar a un autor que se autoproclamó, con cierta humildad, cronista, y al que le hace más justicia el título de escritor o poeta. Añadir un episodio más a esta dilatada historia de decidida obstinación es el propósito de esta nota.

La vida de Tejada fue breve e intensa. Nació en el pueblo de Barbosa el 7 de febrero de 1898 y murió en Girardot el 17 de septiembre de 1924. A sus veintiséis años había vivido en Barranquilla, Medellín, Pereira y Bogotá. Había publicado un libro (*Libro de crónicas*) y sido padre de un hijo que murió prematuramente. También había militado en el Partido Comunista Colombiano, junto al poeta Luis Vidales, contraído las muy literarias y decimonónicas enfermedades de la sífilis y la tuberculosis, y no sin exceso retórico lo habían nombrado "príncipe de los cronistas colombianos". Vistos con más detalle, algunos eventos de su vida ayudan a entender la formación intelectual de este alegre pastor industrial.

Su padre era Benjamín Tejada Córdoba, educador, periodista y vibrante orador de vocación liberal. Juan Gustavo Cobo Borda cuenta la anécdota irresistible de un Tejada Córdoba comprometido en cierta campaña antialcohólica que llegó a tener sesenta y seis sociedades y 82.000 socios en contra del "funesto vicio": "La tradición oral recuerda el hecho de que sus beligerantes conferencias eran celebradas, posteriormente, con copiosas libaciones de aguardiente" (Cobo Borda 1977, 15). Comerciante en bancarrota y fecundo fundador de

colegios, Tejada Córdoba murió en Bogotá, un año después que Luis, siendo profesor de la Universidad Libre “y en la misma forma como había vivido y como vivió su hijo: en la mayor pobreza” (17). La madre de Tejada era María Isabel de las Mercedes Cano, familiar de Fidel Cano, fundador del diario liberal *El Espectador*. Allí Tejada escribiría la mayor parte de sus notas.

La acostumbrada biografía de los escritores casi siempre coincide en hablar de sus genialidades o excentricidades prematuras. Así, se cuenta que a los once años Tejada leía vorazmente las obras de Sir Arthur Conan Doyle, de quien heredó quizás su perdurable vocación de detective trascendental, y que a los catorce ingresó a la Escuela Normal de Varones, donde se hizo a la malquerencia profesoral por leer el *Emilio* de Rousseau. En su reglamento de 1910, la Normal disponía: “[se prohíbe] tener en el establecimiento discusiones sobre política o novelas de cualquier género que sean, o aun ocuparse en su lectura” (Galán Casanova 1993, 42). Para graduarse en el instituto presentó una tesis titulada *Métodos modernos*, donde defendía las nuevas pedagogías que comenzaron a aplicarse en algunos centros educativos del país, como en el Gimnasio Moderno de Bogotá. Monseñor Rafael María Carrasquilla, desde el púlpito del Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario, advertía por entonces con tufillo censor y católica mojigatería usual: “Poner en manos de los jóvenes que se educan para maestros toda clase de obras católicas y heterodoxas, sanas y venenosas, para que ellos formen su criterio es, para usar de la frase más suave que encuentro, una gravísima imprudencia” (45). No es difícil preverlo: al final de sus estudios el novel progresista no obtuvo su título de maestro y en adelante se consagró a una suerte de periodismo poético que en breve discutiré.

La generación a la que perteneció Tejada fue aquella conocida como la de “Los Nuevos”. Generación preocupada por la búsqueda de la renovación poética y política en una república de gramáticos (que casi es lo mismo que decir “de conservadores”). Tanto León de Greiff como Luis Vidales, Jorge Zalamea, el caricaturista Ricardo Rendón y el mismo Tejada se despreocuparon por la preservación de

moldes viejos, tarea que se había propuesto con ahínco Marco Fidel Suárez, un gramático que, con ignorancia deliberada de Nietzsche y decidido anacronismo, insistía fervorosa —candorosamente— en la comunión indisoluble entre belleza y bien moral, así como en la necesidad de que la Iglesia y el Estado fueran uno. A él se dirigió Tejada sin prescindir de la crueldad:

[...] los personajes a quienes se dirigen con naturalidad como si existieran realmente, son criaturas que desaparecieron hace muchos días; las ideas que expresan, son ideas que lógicamente pudieran haberse tenido hace cincuenta años; y cuando por casualidad mencionan un nombre o un suceso actual, lo hacen en una forma vaga y sibilina, como el que, en el siglo anterior, se hubiera puesto a profetizar lo que está sucediendo hoy. (“El resucitado”, 119)¹

Tartamudo, bohemio y conjetrador feliz, a Tejada lo afligieron múltiples penurias durante su vida, salvo la radical falta de confianza. Zalamea coincide con esto: “Pero él nunca dudó. Parece que fue la única prueba de los apóstoles que no tuvo que sufrir, porque el entusiasmo de su juventud no le permitía el escepticismo” ([1924] 1977, 398). Su temprana fe en la pedagogía dio paso a su fe en el comunismo; conservó siempre, pues, el deseo de creer. Ello explica su irritación frente a la ironía:

La ironía no es, como suele decirse, demasiado irónicamente, un síntoma de agilidad intelectual; es más bien una rigidez, una inercia, un estancamiento de la mente dentro del círculo reducido que afecta a la apariencia de las cosas, a su forma externa, a su superficie. (“Diatriba de la ironía”, 169)

¹ Todas las citas de Tejada hacen referencia a la edición del Instituto Colombiano de Cultura (véase Tejada 1977). En adelante se mencionarán el nombre del texto citado y el número de página.

El último año de su vida lo concentró en su militancia política, que afectó notablemente el tono y tema de sus publicaciones en *El Espectador*. Se ocupó, en consecuencia, del salario de la mujer, las revueltas universitarias, los manifiestos nacionalistas de jóvenes conservadores y la necesidad de combatir el dogmatismo eclesiástico (Cobo Borda 1977, 20). En sus últimos días abandonó Bogotá por recomendación médica, para instalarse en las cálidas tierras de Girardot, donde al fin murió joven.

Un año después de su muerte, Alberto Lleras lo recordó desde Buenos Aires así:

Luis Tejada, diminuto y nervioso, barbudo, vibrante, ágil, elevando su voz de violín destemplado sobre todos sus compañeros de café o de redacción. Luis Tejada, aislado del ruido sordo de la maquinaria, escribiendo con dificultad pulimentadora y sintética notas breves sobre todo lo que giraba a su alrededor, con una unción franciscana y de agradecimiento hacia las cosas y los hombres, que me conmovía desoladamente. Luis Tejada, comunista, abandonando a sus ideas lo único que le quedaba por entregar de su personalidad y cambiando su vida de contemplativo, por una agitación permanente en que a veces yo quería buscar el gesto de demencia cuando solo podía haber la locura apostólica. Luis Tejada, un hombrecillo diminuto que tenía un alma tan grande, que no tenía miedo de venderla todas las tardes a la redacción del periódico y verterla en cuarenta líneas de linotipo. (Citado en Cobo Borda 1977, 19)

II

Aunque colaboró con el semanario *El Sol* y con la revista *Cromos*, el grueso del trabajo de Tejada fue publicado en el diario *El Espectador*, donde el escritor tenía dos columnas: una titulada “Mesa de redacción” (que hacía parte de la sección editorial y trataba mayormente temas políticos), y otra llamada “Gotas de tinta”, donde abordaba

temáticas más amplias. Se trataban todas ellas, salvo unas pocas más extensas aparecidas en *Cromos*, de textos breves, bautizados por él mismo como “crónicas”, y que rondaban las mil palabras.

Publicado el año de su muerte con el patrocinio del “doctor Villa Álvarez” (Cobo Borda 1977, 13), oscuro mecenas de quien no tenemos más noticia que la de sus apellidos, el *Libro de crónicas* reunió, en 130 páginas, cuarenta y siete textos publicados previamente por Tejada, quien hablaba así de él:

Las ciento cincuenta páginas que formarán mi primer libro, mi *Libro de crónicas*, son todas contradictorias. Escritas en épocas distintas, bajo distintas impresiones, puestas allí sin orden alguno; la primera de esas crónicas puede estar rebatida en la que le sigue; esta en la siguiente, y así... Es un libro para gentes ocupadas, que no pueden, que no tienen tiempo de leer los grandes y famosos libros. Mi libro será un libro para leer en el tranvía; para entretener los ratos ociosos de las muchachas inteligentes. (Citado en Cobo Borda 1977, 26)

El libro se reeditó en 1961 (Ediciones Triángulo) y en 1997 (Editorial Norma). Una edición del Instituto Colombiano de Cultura (1977), titulada *Gotas de tinta*, reprodujo aquel primer y único libro de Tejada y añadió unas ochenta crónicas más tomadas de *El Espectador* (publicadas entre 1921 y 1924), otras del semanario *El Sol* y unas más de la revista *Cromos*. Una edición de 1989 (*Mesa de redacción*, Editorial Universidad de Antioquia) recopiló textos diferentes a los publicados en la versión del Instituto Colombiano de Cultura y, en 2007, la misma editorial de la Universidad de Antioquia publicó, a cargo del historiador Gilberto Loaiza Cano, una *Nueva antología de Luis Tejada*.

Alguna literatura sobre Tejada, sin ser abundante, ha aparecido en las últimas décadas. De 1993 es el trabajo monográfico del sociólogo John Byron Orrego, titulado *Luis Tejada Cano y el inicio de la modernidad literaria en Colombia* (Concejo de Medellín); de 1994, la biografía *Luis Tejada: una crónica para el cronista*, del poeta Víctor Bustamante (Editorial Babel); del año siguiente, el ensayo *Luis Tejada*

y *la lucha por una nueva cultura*, del ya citado Loaiza Cano (Tercer Mundo Editores), y de 2006, la biografía de afortunado título *Luis Tejada: vida breve, crítica crónica*, del poeta John Galán Casanova (Editorial Panamericana).

Podría decirse que Tejada estuvo sepultado en el olvido durante los cincuenta años posteriores a su muerte. Su amigo y compañero político Luis Vidales no economizó un par de neologismos al censurarle a Colombia, en 1976, esta negligencia:

El olvido, el estado letárgico parece ser la palabra de orden de esta sociología. Se trata de un entresueño, de un segismundismo, de un yacer soporífero, de un estado de catalepsia, de una condición hipnótica, de un sonambulismo, de una vagotomía vegetal. (Luis Vidales [1976] 1977, 410)

El que todavía hoy existan lectores fervorosos de Tejada en un país que carece de anticuarios compulsivos o de afanados nacionalistas demuestra al menos que su obra no es una vieja curiosidad del pasado. Sociólogos e historiadores han leído sus crónicas como documentos sociales y con ellos han reconstruido el proceso modernizador en las primeras décadas del siglo xx en Colombia; su calidad estética, en tanto, no ha envejecido, y de allí que Tejada siga interesando a los poetas. Y a todos, aunque de manera incidental (y está bien que así sea), les ha intrigado un mismo asunto: *¿qué son estas autoproclamadas “crónicas”?*

III

Una dificultad elemental y hasta aquí inconfesada ha entorpecido la redacción de estas líneas. El lector atento ya lo habrá notado: me he referido mayormente a la “obra” de Tejada o a sus “textos” o “notas”, vacilando en llamarlos “crónicas” (como él lo quiso, al bautizarlos así, en el título de su único libro). Todos aquellos que han escrito sobre él oscilan entre la justificación de esa denominación y un intento por

redefinir el género de la obra. Sin querer agotar una discusión que no supera aquella inocua y extensa sobre el sexo de los ángeles, documento dicha polémica a manera de curiosidad y anécdota.

El poeta Cobo Borda ve inusuales características en la crónica. Dice: “La crónica, que es hasta cierto punto periodismo pero que es, ante todo, buena prosa, oscila entre el ensayo breve y la digresión aguda, y tiene a Luis Tejada como su más destacado exponente” (Cobo Borda 1977, 22). No sin aparente maldad y acertada intuición, Cobo Borda contrapone buena prosa y periodismo; su definición de la crónica, sin embargo, parece acercarse más a la del artículo de opinión o a la del ensayo tal como lo conoció y practicó Montaigne: “Ella [la crónica] ya no busca tanto la transmisión de novedades, como lo fue en sus orígenes; [...] sino más bien [...] glosar en un apunte breve, un comentario incisivo, una mirada al sesgo, la realidad entera” (22).

Simpático: García Berrío y Huerta Calvo (1995), en *Los géneros literarios*, casi hablan en los mismos términos sobre el ensayo, señalando que este posee una “prosa literaria sin estructura prefijada, que admite la exposición y argumentación lógica, junto a las digresiones, en un escrito breve sin intención de exhaustividad” (224). Y antes informan:

[...] en determinadas épocas ha prevaecido un concepto del mismo muy estetizante, hasta el punto de que los límites entre lo didáctico y lo ficcional han llegado a diluirse. Incluso en nuestros días, el artículo periodístico —por hablar de una forma simple— presenta en muchos de sus cultivadores un alto grado de intención artística. (218)

Todo lo cual aparece reiteradamente en las crónicas/ensayos de Tejada, donde los límites entre poesía, ensayo y crónica son difusos.

Por otra parte, la reacción del poeta Vidales frente al género de la obra de Tejada es enfática y está acompañada por una furia amena que siempre ha despertado en mí una sonrisa de íntima complicidad. Repaso brevemente esos énfasis. Dice Vidales: “No hay en la literatura de aplicación periodística del ciclo en que Luis Tejada se expresa, nada entre los cronistas de habla castellana [...] que se le

parezca ni remotamente” ([1976] 1977, 411). También se refiere a las “mal llamadas crónicas” (411) e insiste:

He dicho que la palabra “crónica”, como designó Tejada sus producciones y como se suelen catalogar estas, no responde a la evaluación que hoy estamos en capacidad de hacer de esa obra, y es una subestimación, por tanto, de la misma. [...] las crónicas de Tejada aparecen cada vez más puras, más vivaces, más alta poesía, más actuales y futuras y menos crónicas... (411)

Y termina concluyendo con soberbia sincera:

Por virtud de la esencia de cuanto escribió, su obra se sitúa en un plano de perennidad en el que el comején del tiempo no actúa. Me refiero al plano de la poesía, que es la única de las creaciones del ingenio humano que responde a cualidades implícitas del temperamento [...], sin ayuda de materiales externos o de la muletería de las fuentes, documentos u otros papeles que requieren todas las otras manifestaciones de la labor intelectual. (411)

Una última conclusión que se suma al barullo general la emite Galán Casanova, quien no se resiste a glosar a Cobo Borda al describir la conformación híbrida de esos textos:

El valor literario de las crónicas de Tejada radica en su capacidad de condensar con fortuna cualidades propias de modalidades tan diversas como la narrativa, la poesía, el artículo periodístico o la crítica. La libertad que establece la crónica como género a medio camino entre el periodismo y la literatura impide que alguna de estas tendencias se apodere del texto, ajustándolo a sus convenciones específicas. (1993, 69)

La ambigüedad del género es, pues, una característica inherente a las crónicas/ensayos/poemas/textos/comentarios/notas breves

escritas por Tejada hace noventa años. En ellas aparecen, sin embargo, varias declaraciones sobre sus intenciones y aspiraciones literarias; quizás en ellas se encuentre un hilo para salir de este laberinto en el que voluntariamente me he extraviado.

IV

Carme Arnau, hablando de un poeta catalán al que Tejada no conoció y que fue contemporáneo suyo, da una pista incidental para entender el propósito de la obra del colombiano. Refiriéndose al *Glosari* de Eugeni D'Ors, dice: “Pretenia essencialment de comentar l'actualitat barcelonina literària i ciutadana de manera que s'en despregués una lliçó; així, a més d'assenyalar quines eren 'lis palpitations del temps', tractava d'elevant l'anècdota a categoria” (Arnau citada en D'Ors 1992, 6). Es decir, tal como puede leerse en el *Libro de crónicas* y en el *Glosari*, tanto D'Ors como Tejada se interesaron por lo contingente, lo actual, lo momentáneo (materia de la que se sirve la “crónica”), intentando construir un tejido con ello, una forma perdurable en el tiempo (aspiración propia de la “poesía”). La dicotomía reconocida por Cobo Borda, Vidales y Galán Casanova no es otra que aquella aparentemente irreconciliable entre “periodismo” y “literatura”. Una propuesta bautismal para estos textos mestizos podría ser, se me ocurre, la de “crónicas poéticas” o esta que me gusta incluso más: “poesías crónicas”.

Aun cuando cada texto de Tejada es una puesta en práctica de sus aspiraciones poéticas y de su filosofía estética, en lugares como “El teatro nacional”, “Los versos”, “Lo poético y lo prosaico” y “Las máquinas”, se encuentran opiniones suyas que revelan sus concepciones sobre la escritura y el arte en general. Así, al renunciar a componer un detallado cuadro de costumbres —propósito común a la literatura que lo antecedió— Tejada escribe:

Lo local es lo menos humano que hay en las cosas, y por eso, lo menos digno de llevarse al teatro. Y una obra que solo retrate tipos

característicos locales de Bogotá, de Londres o de París, será siempre insignificante si debajo de la limitación local no se mueven elementos esenciales que hagan actual esa obra en todos los países y en todas las épocas. (“El teatro nacional”, 246)

En “Lo poético y lo prosaico”, a su vez, se perfila su posición estética, en la que no hay asuntos menos dignos que otros para la mirada, la contemplación y la enunciación. La exclusividad de la joven tuberculosa y de la rosa como objetos poéticos es, para él, cosa del pasado:

[...] los poetas están adquiriendo un concepto más general y más uniforme del universo; no han dejado, sin duda, de ser sensibles al valor poético de la rosa, pero principian a ser sensibles al valor poético de la zanahoria; han comprendido, al fin, que todo en el mundo es algo poético, inclusive el dinero. (“Lo poético y lo prosaico”, 263)

Esta actitud le permite mirar la realidad de la naciente sociedad industrial colombiana sin parcelarla, de acuerdo con las viejas convenciones poéticas, entre las cosas admirables y las aborrecibles; incluso el dinero, el injuriado dinero burgués, es visto por él como un símbolo y es admirado como tal:

En la realidad de la vida moderna el dinero es el sustituto equivalente de las varitas mágicas, ¡tan poéticas! de los cuentos de hadas; con la misma maravillosa propiedad con que las varitas mágicas convertían a un patojo en príncipe o a una princesa en dragón, el dinero convierte una choza en castillo, un limpiabotas en millonario, o un poeta en comerciante. (“Lo poético y lo prosaico”, 263)

En “Las llamas” también dice: “Para hallar algo verdadera y delicadamente conmovedor en la Naturaleza, hay que buscarlo en los matices efímeros, en los escorzos ligeros, en todos esos menudos hechos que nadie advierte, pero que encierran a veces una belleza extraña y sutil” (“Las llamas”, 288). Pero si esta reconciliación con

las cosas simples es novedosa y elocuente, pues indica la dirección hacia donde mira este poeta crónico, su concepción sobre las palabras que las cosas reclaman no es menos interesante. Porque no se trata de ver la zanahoria y disfrazarla de metáforas autorizadas por la tradición ni de arroparla con los trajes de las consabidas palabras “poéticas” (que casi son sinónimo de “extrañas”, cuando no de “afectadas” u “oscuras”), sino de darle a la ennoblecida zanahoria “palabras nuevas” (las mismas palabras nuevas que reclamaba por esos días su contemporáneo Alberto Caeiro).

Tejada reniega, así, de los denominados “versos perfectos” y exige que los poetas se olviden de la tiranía de la métrica y de la música, reclamando lo ligeramente sorprendente e inesperado:

Quiero los versos un poco descoyuntados, pero vivos y que vengan formados de palabras, no exóticas, sino simplemente imprevistas; que envuelvan al mismo tiempo una idea o una imagen, no nueva, sino que apenas nos deje atónitos, un poco sorprendidos [...]. (“Los versos”, 283)

Aquí se aúnan, entonces, vida, imprevisión y sorpresa: pero contrario a lo que podría esperarse frente a cualquier tentativa de automatismo en la composición escrita de Tejada, para él existe una firme convicción sobre la naturaleza de su arte como trabajo, decantación y concreción. En “Las máquinas”, por ejemplo, habla del afán del escritor por “sacar con limpieza su intención, pulir y concretar la frase inasible, embellecer y esclarecer el párrafo reacio” (192).

Sin embargo, y a pesar de esta vocación escultórica, su prosa logra la rara y anhelada virtud de la frescura y adquiere esa cualidad que Savater vio con justicia en Stevenson, pero que le negó a Mann: el encanto. Un encanto difícil de probar científicamente, cualidad que en Tejada se logra, me parece, gracias a su compleja y deliberada sencillez, que no deslumbra o intimida por la presencia de palabras exóticas, sino que emociona por el asalto de las imágenes, el ritmo envolvente de la prosa, la frecuencia de ideas aparentemente

contradictorias o insólitas y también por su tendencia provocadora y buena, cara a Chesterton, de defender lo indefendible.

No hay mejor forma para entender la dirección de este camino andado por Tejada que recordar las palabras de Baudelaire sobre el artista en *El pintor de la vida moderna*, y que más de un siglo de teoría no ha podido terminar de oscurecer:

Il cherche ce quelque chose qu'on nous permettra d'appeler la modernité; car il ne se présente pas de meilleur mot pour exprimer l'idée en question. Il s'agit, pour lui, de dégager de la mode ce qu'elle peut contenir de poétique dans l'historique, de tirer l'éternel du transitoire. (1992, 354)

El artista moderno busca lo poético (lo eterno) en lo transitorio (lo histórico), y esa búsqueda ocurre durante la atenta observación de quien da un paseo. A mí me gusta imaginar a Tejada, como en un eco de mí mismo, caminando la ciudad con soledad nostálgica y con íntima alegría.

V

Recuerdo el archiconocido y sincero anhelo de Baudelaire:

¿Quién de nosotros no ha soñado, en sus días ambiciosos, con el milagro de una prosa poética, musical, sin ritmo ni rima, lo suficientemente flexible y dura como para adaptarse a los movimientos líricos del alma, a las ondulaciones del ensueño y a los sobresaltos de la conciencia? Este ideal obsesivo nace, principalmente, de la frecuente visita a las ciudades modernas, del cruce de sus innumerables relaciones. ¿No ha intentado usted mismo, mi querido amigo, traducir en una canción el grito estridente del vidriero, y expresar en una prosa lírica todas las desoladoras sugerencias que ese grito envía hasta las buhardillas, a través de las más altas brumas de la calle? (1986, 46)

Ni la ya clásica Bernard (1959), ni Aullón de Haro (1979), ni Todorov (1983), y menos aún García Berrío y Huerta Calvo (1995), que toman los *Poemas en prosa* de Baudelaire como referencia obligada para sus aproximaciones conceptuales a este nuevo género decimonónico, son capaces de definirlo más allá de las anteriores palabras del escritor, a las que regresan siempre que se pierden en el bosque de sus propias especulaciones. Decir, por ejemplo, que “este nuevo subgénero se conforma, no solo en razón de criterios rítmicos o musicales sino también en el sentido de dar forma a esas nuevas relaciones del hombre con el medio urbano” (García Berrío y Huerta Calvo 1995, 166) no es falso, aunque ciertamente tampoco es rico, profundo o mínimamente esclarecedor del problema del género. Para entender la obra de un autor con frecuencia conviene alejarse de los manuales.

Y a falta de manuales sobre Tejada, en cualquier caso, no es impreciso señalar que sus pretensiones confesas son similares a las de Baudelaire, en lo que respecta a la atención sobre los aspectos inéditos de la realidad, así como a la composición fragmentaria y sinceramente sesgada de una literatura que desafía los convencionalismos formales de género. Los dos reclaman una renovación lírica. Pero hay, sin embargo, una notable diferencia histórica y de tono entre ambos: mientras Baudelaire construye la poética de una ciudad, de París, donde la democracia y la industrialización han dejado huellas tanto en el orden social como en la materialidad del espacio físico, Tejada es testigo de las incipientes transformaciones de unos pueblos que apenas comienzan a hacerse ciudades y donde cada vez son más importantes la industria y el comercio. En cuanto al tono, el título de la obra de Baudelaire —sobre el que quizás no se insiste con la suficiente frecuencia— es demoledoramente locuaz: *El spleen de París*. Esto es, la tristeza injustificada y duradera, el tedio *en y de* la ciudad. También la enfermedad de la metrópoli (la voz “spleen” es al mismo tiempo un órgano —el bazo— y la enfermedad del alma asociada a él: la melancolía).

Haciendo justicia a esa antiquísima tradición de la melancolía, cada sonrisa de Baudelaire es desdibujada por una amargura

inocultable; incluso, su definición de belleza está atravesada por la herencia del siglo XIX sobre aquel “placer de estar triste”, como lo llamó Víctor Hugo:

J’ai trouvé la définition de Beau, de mon Beau. C’est quelque chose d’ardent et de triste... Une tête séduisante et belle, une tête de femme, veux-je dire, c’est une tête qui fait rêver à la fois —mais d’une manière confuse— de volupté et de tristesse ; qui comporte une idée de mélancolie, de lassitude, même de satiété. [...] Je ne prétends pas que le Joie ne puisse pas s’associer avec la Beauté, mais je dis que la Joie est un des ornements les plus vulgaires, tandis que la Mélancolie en est pour ainsi dire l’illustre compagne. (Baudelaire 1908, 84)

La ciudad de Tejada, en cambio, es el lugar de lo novedoso, vivo y palpitante; incluso cuando confiesa su tedio trascendental e incurable, lo alienta siempre el deseo de reír y de afirmar. Procura siempre, como recomendó Horacio, forjar una tenaz sonrisa.

Los títulos de los textos que componen su *Libro de crónicas* dan una imagen general de las temáticas que lo ocuparon e incluso permiten intuir algunas de las perspectivas tomadas en ellos. Algunos de esos títulos son: “El automóvil”, “Los que lloran en el teatro”, “Elegía a los perros muertos”, “Antropofagia”, “La cola”, “Fantasía en madera”, “Meditaciones ante una butaca”, “Biografía de la corbata”, “El sombrero, refugio del alma”, “La ética del pantalón”, “La tiranía de la higiene”, “La apoteosis del vagabundo”, “Los cordones”, “Lo poético y lo prosaico”.

Maldito, sifilítico y tuberculoso, esteta y predicador, Tejada renunció a la consabida salmodia cristiana según la cual la ciudad era la capital del pecado, discurso que en el libro del *Génesis* aparece desde el principio de los tiempos con ejemplos notables: baste recordar que el fundador de esta primera forma de perpetuar el pecado, a la que llamamos “ciudad”, fue el fratricida Caín, y que en Sodoma y Gomorra un grupo de ciudadanos poco píos quería tener sexo anal con un par de ángeles desprevénidos, ganándose en breve una lluvia

calurosa de ira divina. La ciudad, de acuerdo con esta larga tradición, se consume en sus propios vicios, mientras el paraíso perdido e imperturbable permanece en la distancia, florecido y lleno de monótonos árboles remotos.

Nada de ello se lee en Tejada. Y aun cuando fue temprano lector de Rousseau, como lo mencioné antes, no grita ridículos e insufribles lamentos frente a las fuentes y las flores, con un rictus característico de dolor artificioso, mientras anhela la vida silvestre o la infancia perdida. Prefiere conmovirse con los automóviles, las multitudes anónimas, la locomotora, las corbatas, los sombreros, los pantalones y los muebles de madera. Pero su genio, salvo en las ocasiones en que se maravilla con la guerra (la muerte prematura lo privó de ver las imágenes de la Segunda Guerra Mundial y no vivió la ininterrumpida guerra civil de Colombia durante los últimos sesenta años), nunca degenera en la sensiblería un tanto infantil de Marinetti, a quien leemos hoy con un premeditado gesto de indulgencia o con la lupa envejecida del anticuario.

Con su acierto característico, Cobo Borda advierte el reencuentro de Tejada con este paisaje nuevo, “[...] redescubierto en su desnudez, luego de idílicos cuadros de costumbres y empalagosa poesía lírica” (1977, 25).

VI

Hay una convicción central que alienta al deseo perdurable de Tejada de mirar la cotidianidad y celebrarla. La convicción de que existe un “misterioso sentido de las cosas” susceptible de ser desentrañado; una confianza trascendental en el poder del ojo que ve y de la palabra que revela y une.

La excusa del hecho noticioso, de tal modo, desata en él la imaginación feliz y le permite comentar, por ejemplo, el último título de Uruguay en un campeonato de fútbol, interesándole menos narrar o describir el evento que verlo como una “potencia de significación”, si se me permite este título afrancesado y un tanto atroz. No es, pues,

el sumiso periodista notarial de los hechos diarios y banales, sino que se demora en ellos para decir algo más. Un algo más siempre matizado por la especulación un poco insólita y por las ganas de reír con gravedad postiza:

Por eso el triunfo en un concurso mundial de juegos de pelota es algo más que un suceso deportivo: es también la demostración de que hay un pueblo que posee en más alto grado que los otros la energía del espíritu y el don de la disciplina. (“El juego de pelota”, 238)

La propensión a encontrar semejanzas entre personas y cosas, o entre personas y animales, fue una obsesión que compartió con su amigo el caricaturista Ricardo Rendón. Así, la noticia de una turba encolerizada, un poco en éxtasis, que lincha al automóvil que acababa de atropellar a un transeúnte, lo invita a reflexionar sobre el acto de imprevista violencia justificado por la incompreensión radical de los hombres frente a los vehículos que comienzan a poblar las calles de la ciudad. Y ello porque

todos los animales, menos el automóvil, tienen algo humano, un rasgo lejano, que puede hacerse resaltar y definir. Esa mosca que va sobre la mesa con las alas recogidas y sobándose una con otra las patitas delanteras ¿no se parece al abogado que se pasea por su despacho, de dorsay y sin sombrero, frotándose las manos con satisfacción después de haber ganado un pleito? Y una langosta, ¿no se parece a un caballero de frac? Y una vaca, ¿no tiene cierta semejanza con una señora robusta? (“El automóvil”, 314)

Para especular sobre el desequilibrio que obliga al hombre a trabajos inútiles y a tristezas injustificadas, repara con curiosidad en la ausencia humana de una cola, bastión móvil que hace bueno al perro y al caballo. Habla entonces del “[...] significado profundo, con proyecciones espirituales, que ese apéndice carnoso y peludo tiene

en relación con la vida de los animales superiores” (“La cola”, 273). Compara la cola del perro con la vara que utiliza el equilibrista para no caer de la cuerda y añade:

Un perro sin cola es, además, el pequeño ser melancólico y chiflado por excelencia; ambulante y lleno de leves caprichos, parece que un eje secreto se ha roto en él, que falta a su vida una dirección precisa y ordenada [...]. No me extrañaría que ese perro se hiciera misántropo y hasta que empezara a elucubrar teorías metafísicas y a preguntarse qué puede haber más allá de la vida y cuál es el principio y el fin de las cosas. (“La cola”, 274)

Este absurdo verosímil, construido exponencialmente, culmina con la imagen del poeta que divaga por la calle y se percata de la soledad radical que acentúa su ausencia de cola:

[...] a veces en la calle pienso que todos los que van delante de mí, la llevan cuidadosamente enroscada debajo de la americana, y me asalta la extraña presunción de que soy el único que no la tengo, convirtiéndome por eso en el ser más desgraciado de la tierra. (“La cola”, 274)

Pero el asunto no se queda —nunca se queda en Tejada— en lo anecdótico y trivial. Mira lo superfluo, que es cualquier cosa, y deriva de ello consecuencias intelectuales y poéticas. La presencia y ausencia de la cola, en este caso, es la excusa para reflexionar estoicamente sobre la melancolía humana:

La sabiduría y la perfección de los otros animales, sobre todo de los que tienen cola, está en el sometimiento inconsciente y maravilloso a su destino; el caballo, por ejemplo, nunca desearía dejar de ser caballo; tranquilo y feliz, vive sujeto a su sino, y no trata de salirse de la escala que le corresponde en la naturaleza; es perfecto. El hombre, en cambio, trata de modificarse a sí mismo, lleno de ansias infinitas,

complicando su existencia cada día un poco más; solo en él se encuentra el descontento metafísico, la inconformidad trascendental; solo él no es feliz. (“La cola”, 275)

En sintonía con Swift, nos convence de la suprema dignidad de los caballos, apelando a una progresiva acumulación de cualidades equinas:

Además, el contacto con el caballo, que es el ser más cordial y tierno que hay y ha habido en el mundo, lleno de humana calidez, bueno como una hermana, de aliento dulce y penetrante como el de una mujer amada, el contacto con el caballo da al hombre no sé qué propensión a la ternura, a la caricia, comunicándole quizás algo de su soberano poder genésico; el contacto con el caballo prepara al hombre para el amor. (“El hombre sobre el caballo”, 265)

Pero, contrario al Deán de San Patricio, los caballos son para Tejada más apreciados como caballos en cuanto es posible observar en ellos una semejanza con el hombre; en cuanto es posible percibir su cordialidad, ternura, bondad, aliento dulce. El poeta deliberadamente le canta al hombre y a sus cosas, y le canta al mundo que le muestra un rostro humano. Nunca se propone, como el mal estoico o el soberbio cínico, dar lecciones sobre la templanza por medio de reproches furibundos.

El procedimiento contrario, el de ver la animalidad en el ser humano, también lo practica. Le sirve en este caso para descubrir la cualidad porcina del homo sapiens y observar, una vez más como Swift, que la carne humana ha de ser la más deliciosa entre la de todos los animales terrestres, sugiriendo malignamente que nos comamos los unos a los otros:

Y sin embargo, la carne del hombre civilizado debe ser sencillamente deliciosa. El hombre civilizado es un animal refinado y cuidadosamente cebado; se prepara durante toda su vida como para que se

lo coman. El uso del traje y la selección especial de los alimentos, hacen de su carne algo tierno, blanco y verdaderamente succulento. Hay veces que, al ver, por ejemplo, las orejas pequeñas, vivas y rosadas de esa dama rozagante que encontramos, la primera impresión imparcial que sentimos es la del hambre; y pensamos cuán agradables serían esas orejas fritas o cocinadas en una roja salsa de tomate. (“Antropofagia”, 267)

Las esmeradas sorpresas de Tejada aparecen también en sus tesis inéditas. En su alegato contra la ideología de la asepsia, propia de la modernidad, se propone hacer un elogio de “la buena mugre, tibia, densa y protectora” (“La tiranía de la higiene”, 269), y advierte con ironía inofensiva que “bañarse hasta pecado será” (270). Todo ello antes de terminar con este sonoro do de pecho:

Que no nos quiten nuestra mugre, lo único que da color, sabor y espíritu a la ciudad, ni nos conviertan el agua dulce y bondadosa, en medicina insoportable, con olor a cosas enfrascadas de botica. Porque detrás de esas innovaciones vendrán otras y otras, hasta que se implante entre nosotros la tiranía de la Higiene con los caracteres odiosos y opresores que tiene en los Estados Unidos, por ejemplo. Empezarán a disminuir progresivamente las libertades individuales más amables y justas, como la de fumar, la de escupir, la de besar a nuestra mujer sin enjuagarnos antes la boca con dioxigen. (“La tiranía de la higiene”, 270)

En “El humo” había coincidido con este llamado a la insurrección diciendo:

Para vergüenza y confusión de algunos amigos míos, que sin razón o con razón han resuelto dejar de fumar, voy a escribir este pequeño elogio del tabaco. ¡Ojalá que mis palabras los aparten del peligroso camino del ascetismo, que haría de ellos al fin esa cosa monstruosa y horripilante que llaman “hombre ejemplar”! (“El humo”, 306)

Comparar lo trivial con lo sublime es otro procedimiento que le interesa, como si fuera una suerte de alquimista que busca las relaciones ocultas entre lo celeste y lo terreno. Así, quejándose del asesinato de los perros urbanos, delinea un retrato canino de santas proporciones, hablándonos del perro “[...] que transcurre a nuestro lado mirándonos calladamente, con una mirada más honda, más elocuente y más conmovedora que todas las palabras del mundo, aún las santas y terribles palabras de los profetas y de los niños” (“Elegía a los perros muertos”, 261). Similar método le sirve para rodear a una decisión trivial, como la de no afeitarse, de una atmósfera grave: “He resuelto dejarme la barba. Dentro del nuevo proyecto de fisonomía que estoy meditando cuidadosamente para este año, incluiré la barba, como un atributo indispensable al hombre digno y bueno” (“Yo me dejo la barba”, 222).

Tejada, con entusiasmo, buscó la reconciliación del hombre con la verdad íntima y un poco caprichosa de las cosas. A despecho de frases hechas, creó imágenes perdurables: vio en los errores tipográficos a microbios sutiles royendo los párrafos, el linotipo fue para él un eléctrico monstruo marciano obligado a realizar una labor ajena a su índole, y juzgó a la barba como a un vestido decoroso de la cara. En la rasurada diaria descubrió el esmerado proceso de ponerse una máscara acerada en la mañana, y temió con un poco de fe infantil que el escaparate fuera de pronto a rugir como un mastodonte. Nos mostró a los peces como menudos monstruos mitológicos y al hombre como a una caja de huesos ambulante que lleva consigo un cielo y un infierno. El taburete se convirtió, en sus “crónicas”, en un pobre hombre paralítico y circunspecto; el lecho, en un cuadrúpedo dócil y apacible (un buen buey); los cigarros en sus cajas, en unos monjes severos, y el automóvil, tan odiado por la turba incomprensiva, en un ser sobrehumano con enormes pupilas encendidas. Nos persuadió de que los pantalones estaban desnudos sin sus dueños dentro y nos regaló la imagen de una calle populosa donde el sombrero era una alta torre de señales entre el mar borrascoso de la vía pública.

No hubo cosa que no se decidiera a ungiendo de vida. En adelante, el taburete tiene casi el aspecto de una persona seria, formal, silenciosa,

que cruza los brazos y espera en la sala: “Quizá se podría formular una teoría en que se probara que el hombre descende del taburete; teoría ingeniosa y verosímil que tendría tanto éxito como las que tratan de probar que el hombre descende del mono o del caballo” (“Fantasía en madera”, 294).

Con la inteligencia de Berkeley y la imaginación de un niño, se preguntó:

Ahora bien: ¿ese mundo fantástico de los muebles es verdaderamente inerte, como lo pensamos, o se burla de nosotros en nuestra ausencia? Yo no sé; pero a veces, al abrir una pieza, parece que los muebles acabaran de recobrar súbitamente sus posiciones habituales y conservan aún un leve aire de sobresalto y de encogimiento anhelante, como si hubieran estado haciendo alguna cosa mala, o entregados a una furibunda batahola. (“Fantasía en madera”, 295)

VII

El universo se presenta suficientemente complejo y oscuro al entendimiento como para persistir en dicha oscuridad con barroquismos léxicos o sintácticos. La vocación de la claridad en la escritura puede ser un artificio literario, pero toda literatura es, por principio, un artificio. ¿No es una descortesía cruel perseguir con maligno desvelo la oscuridad? Tejada, a quien se ha señalado de “presuntuosamente humilde”, logra siempre la claridad y la precisión en la expresión, lo que no le impide alcanzar toda su agudeza, originalidad y gracia a partir de los pequeños y continuos sobresaltos.

Su hipotético “misterio de las cosas” es una invitación, una consigna y también una llave; nunca una excusa para perderse deliberadamente en laberintos verbales o echarle cerrojo a las compuertas de la realidad. La pesquisa minuciosa de las palabras bajo la decisión de encontrar una sonoridad y un efecto concluye en una textura donde parece que nada sobra ni falta. Es la superstición de lo necesario e

inobjetable, tan indispensable para la existencia de la poesía y la profecía. Así, Tejada nos conmueve a veces, casi sin que nos percatemos de ello, con su meditada adjetivación triple que logra efectos sonoros y visuales al mismo tiempo. Habla de una “belleza negra, recóndita y violenta” (“La que llevaba un niño”, 205); ve la cara rasurada como una “armadura rutilante, agresiva e impenetrable” (“Yo me dejo la barba”, 223); se refiere al aeroplano como una “cosa antinatural, rígida y violenta”, y a un “transeúnte efímero, débil y desadaptado” (“Sobre la tierra”, 206); mientras fuma ve cómo “asciende el humo recto, grave y silencioso”, y añade luego que “el tabaco es cordial, fraternal, sencillo” (“El humo”, 306); nos jura que “la ropa es una humanidad silenciosa, hueca y cálida” (“Biografía de la corbata”, 340) y es contundente, inobjetable, al hablar de la “situación indecorosa, lamentable y vencida que adopta un taburete cuando se cae” (“Las transformaciones de la madera”, 351).

Con frecuencia su prosa alcanza una envidiable musicalidad y ternura sin amaneramientos. Este párrafo casi se lee como un dulce conjuro:

Yo he soñado siempre con la posesión de una ligera barba penetrante, que oculte la debilidad incurable de mi alma y que se exhiba como una modesta protesta contra el mundo moderno poblado de rostros esterilizados infinitamente por el contacto frío de la navaja. (“Yo me dejo la barba”, 222)

VIII

Ha concluido Galán Casanova:

Al declarar sus enemistades y entusiasmos con respecto al progreso, Tejada pronunciaba su propia voz de modernidad, esa voz que Marshall Berman caracteriza por su “disposición a volverse contra sí misma, a cuestionarse y negar todo lo que se ha dicho, a transformarse

en una amplia gama de voces armónicas o disonantes y a estirarse, más allá de sus capacidades, hasta una gama infinitamente más amplia”. (1993, 52)

Algunos de estos entusiasmos y enemistades han podido leerse hasta aquí. Añadiré que la modernidad representó diversos cambios sociales en Colombia, y que tanto las campañas de las distintas sociedades de mejoras públicas como la rudimentaria publicidad de los años veinte proponían la necesidad de cuidar celosamente la higiene personal. A Tejada, de proverbial y piojosa pobreza, este nuevo credo no lo seducía:

Yo afirmo que la Higiene se está convirtiendo en una tiranía horripilante y absoluta, contra la cual va a ser necesario rebelarse en masa. Ya el pueblo, con su instinto inefable, desconfía de ella y la odia como a un insoportable soberano, como a un verdadero aniquilador de libertades y de tradiciones, que está haciendo del mundo, antes libre, bello y pintoresco, una aburridora máquina de matar microbios. (“La tiranía de la higiene”, 268)

A continuación añadía que el consumo sistemático de bacterias podría llegar a ser el mejor escudo para defenderse de las enfermedades. “Aquí no necesitamos para nada de las combinaciones diabólicas de la Higiene. El agua de acueducto por dentro, y la mugre por fuera, nos guarden, gracias a Dios, contra todos los enemigos del cuerpo” (“La tiranía de la higiene”, 269).

Contra el autocontrol, contra el ascetismo burgués y cristiano, contra la disciplina generalizada del cuerpo, contra la ética del trabajo: contra todos se rebela Tejada, quien advierte, frente a este último, que

en todas las mitologías el trabajo es considerado como una maldición del cielo. El hombre, desde las edades remotas, ha simbolizado su ideal de vida en una quimérica palabra: Paraíso. Pero la primera condición que se requiere siempre para que ese Paraíso sea

verdaderamente Paraíso es que no haya necesidad de trabajar en él.
("El trabajo", 308)

Esta verdad lo conduce a la pesquisa desquiciada de los últimos pro-hombres, que enumera así:

El vagabundo, el gitano, el mendigo voluntario, y algunos aristócratas de pura sangre, constituyen dentro del mundo actual los últimos conservadores de la gran dignidad humana y de la tradición del ocio como cualidad suprema, que nos dejó la civilización antigua.
("El trabajo", 309)

Pero los adelantos técnicos, los lujos de la sociedad industrial y las vitrinas comerciales lo seducen y obligan a la fabulación:

Cuando vemos en la noche un automóvil que avanza en la carretera solitaria, con las enormes pupilas encendidas ¿no nos da la impresión de un ser sobrehumano, de un animal vertiginoso y detonante que perteneciera a otro planeta, a otra fauna, ultramundana y distinta, y que se encontrara entre nosotros por casualidad? ("El automóvil", 314)

Su actitud frente a la moda no es distinta. Corbatas, sombreros, pantalones y zapatos no pasan desapercibidos frente a sus ojos. Con ellos sueña un mundo de símbolos en que cada pieza del traje revela un aspecto fundamental, íntimo y secreto de la personalidad humana:

Me obsesiona la idea de hacer, en un estilo expresivo y sincero, la biografía de esa humanidad silenciosa, hueca y cálida, que pasa la existencia colgada a los roperos, expuesta en las vitrinas [...] o adherida a los hombres como una segunda personalidad envolvente; las ropas son un molde de humanidad o una humanidad vacía, que plagia y se asimila la vida y la forma de la otra humanidad: cada hombre tiene un segundo cuerpo en ese vestido completo que yace colgado en la esquina de la alcoba. ("Biografía de la corbata", 340)

A continuación hace de biógrafo al hablarnos de su propia corbata:

Mi corbata es una vieja tira de seda, que ha ido alargándose y puliéndose, haciéndose sutil y dúctil con el tiempo y con el uso; y el contacto continuo, la existencia perenne junto a un hombre, la ha espiritualizado un poco, le ha dado cierto calor de alma; podría decir que mi corbata casi vive. (“Biografía de la corbata”, 341)

El sombrero, a su vez, es un “órgano específico, una cualidad esencial del hombre”, y “exterioriza nítidamente toda esa suma confusa de sentimientos y de pensamientos que se llama espíritu humano. El sombrero es la expresión externa más pura y más gráfica de los aspectos íntimos y especiales que ese espíritu adopta en cada individuo” (“El sombrero, refugio del alma”, 342). En tanto, los pantalones parecen aguardar en silencio voluntario una señal para rebelarse en masa: “¿Nadie ha pensado en que, despertados por una catástrofe, por un terremoto tal vez, todos los pantalones que yacen en los escaparates y los roperos, puedan salir algún día corriendo por la ciudad como una muchedumbre asustada?” (“La ética del pantalón”, 344). Por último, y hablando del traje en su conjunto:

Cambiar de traje es convertirse provisionalmente en un desconocido. Y eso entraña una especie de traición, una deslealtad insidiosa que cometemos con todos aquellos que esperan vernos a distancia: con el amigo íntimo, con el enemigo vigilante, con el acreedor, con la mujer que se interesa por nosotros. (“El traje del hombre débil”, 349)

Las “Meditaciones ante una butaca” comienzan con una enumeración de las soñadas felicidades humanas. Primero la de los viajes (“unos creen que la felicidad está en los viajes y sueñan con poder salirse algún día por el mundo vasto y hundirse entre las abigarradas muchedumbres que pueblan las ciudades lejanas y los puertos llenos de color y sabor” [“Meditaciones ante una butaca”, 298]); luego la del trabajo monótono y constante en algún lugar quieto del mundo

(“otros piensan que quizá la felicidad esté en dejar transcurrir la existencia apaciblemente detrás del mostrador pulcro de una tienda de telas o de una librería” [“Meditaciones ante una butaca”, 298]); a continuación, la dudosa que se alcanza en la política, y por último la mítica de la vida campestre (vida bucólica de la que Tejada siempre desconfía, como lo expone en “Los caminos”, “Diatriba de la vida campesina” y “En el pueblo”). Pero a estos ideales de felicidad el poeta contrapone el suyo, más esencial y modesto, más tímido, hijo también de la idea de comodidad vendida por el progreso:

Pero yo conozco un pobre y joven poeta cuyo ideal de felicidad es mucho más sencillo y más concreto que todos; porque él solo quisiera para su vida y para su muerte, como único don de la Fortuna [...] una de esas butacas, bajas, abullonadas y episcopales que exponen en los escaparates de los almacenes de muebles [...] ¡No se concibe al hombre que piensa y sobre todo, al hombre que es feliz pensando, sino echado bocarriba sobre el seno fecundo, genitor de ideas y sueños, de esa butaca matronil que yo, pobre y joven poeta, ambiciono en vano! (“Meditaciones ante una butaca”, 298-300)

Todo aquello que lo entusiasma y todo aquello que repudia lo convierte en un digno objeto literario. Objeto literario en el que se encarnan las contradicciones intuitas por Baudelaire, propias de la modernidad, y que Tejada vive con pasión bajo su soberano derecho a contradecirse.

IX

En su último texto del *Libro de crónicas*, Tejada describe con elocuencia la lenta escritura de aquellas notas. Dicha confesión resume con una sencilla elegancia lo que he intentado mostrar a lo largo de estas páginas:

Habíamos ido haciendo ese libro en la mente con lentitud y con pasión, acumulando en él cada día una idea embriagante o una

sensación singular, habíamos procurado infundir en él, con el júbilo cruel del creador, el alma múltiple del universo, como la comprendemos y la sentimos, reduciendo a ligeras palabras —carne viva y sonrosada— la alegría y el dolor de las cosas, las sombras abstractas y los violentos colores, la nostalgia trascendental que nos agobia y el ínfimo espectáculo sonriente de la calle; le habíamos dedicado las vigiliass febriles, llenas de ímpetus impotentes en que alzamos los brazos desesperados en la noche buscando el ideal fugitivo y la anhelada forma. (“Interpretación sentimental del libro”, 365)

Yo no sé si he podido persuadir a mi lector acerca del valor literario de Tejada, o si al menos algunas de sus líneas o las mías le han arrebatado un gesto de aprobación y agrado. No sé si mi aproximación oblicua a su obra, que también podría leerse como unas tardías *Notas para entender al maestro Tejada*, puede sumarse con éxito al catálogo de obstinados propósitos para recordar a este pastor de las cosas simples. Solo resta añadir que, cuando el azul cielo cóncavo me hacía sonreír mientras caminaba por las calles del Eixample, en Barcelona, pensaba con alegría en Tejada. Lo recordaba como se recuerdan a las personas que quieren la vida. Caminaba feliz.

Obras citadas

- Aullón de Haro, Pedro. 1979. “Ensayo sobre la aparición y desarrollo del poema en prosa en la literatura española”. *Analecta Malacitana: Revista de la sección de filología de la Facultad de Filosofía y Letras* 2 (2): 109-136.
- Baudelaire, Charles. 1908. *Œuvres posthumes*. Paris: Mercure de France.
- _____. 1986. *Pequeños poemas en prosa*. Trad. J. A. Millán. Madrid: Cátedra.
- _____. 1992. *Critique d'art; suivi de Critique musicale*. Paris: Gallimard.
- Bernard, Suzanne. 1959. *Le poème en prose: de Baudelaire jusqu'à nos jours*. Paris: Nizet.
- Cobo Borda, Juan Gustavo. 1977. “Luis Tejada”. En Tejada 1977, 15-31.
- D'Ors, Eugeni. 1992. *Glosari*. Barcelona: Ediciones 62.

- Galán Casanova, John. 1993. "Luis Tejada: crítica crónica". *Boletín cultural y bibliográfico de la Biblioteca Luis Ángel Arango* 30 (33): 41-75.
- García Berrío, Antonio y Javier Huerta Calvo. 1995. *Los géneros literarios: sistema e historia*. Madrid: Cátedra.
- Tejada, Luis. 1977. *Gotas de tinta*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.
- Todorov, Tzvetan. 1983. "Poetry without Verse". En *The Prose Poem in France: Theory and Practice*, eds. Mary Ann Caws y Hermine B. Riffaterre, 60-78. New York: Columbia University Press.
- Vidales, Luis. (1976) 1977. "Luis Tejada". En *Tejada 1977*, 409-420.
- Zalamea, Jorge. (1924) 1977. "Luis Tejada". En *Tejada 1977*, 398-400.

**DE LA MODERNIDAD MACHADIANA
A LAS BASES DEL MODERNISMO BRASILEÑO:
LECTURA DE LA CRÍTICA
DE JOAQUIM MARIA MACHADO DE ASSIS**

Robinson Francisco Alvarado Vargas
Universidad Nacional de Colombia – Bogotá
rfalvaradov@unal.edu.co

Este escrito interpreta la función y deber ser de la literatura y la crítica literaria en algunos artículos publicados por Machado de Assis durante la segunda mitad del siglo XIX. Tal búsqueda tiene como fin establecer un vínculo entre las nociones sobre lo literario, la crítica de Machado y algunas premisas literarias que alentaron el avance del modernismo brasileño. En el artículo se esbozan diferentes aspectos que permiten entrever la modernidad del pensamiento machadiano respecto a lo literario y se proponen puntos de contacto que supondrían la presencia del pensamiento del autor en las ideas y problemas discutidos por la vanguardia brasileña durante las primeras décadas del siglo XX.

Palabras clave: Machado de Assis; modernidad; modernismo; crítica literaria.

**DA MODERNIDADE MACHADIANA ÀS BASES DO MODERNISMO
BRASILEIRO: LEITURA DA CRÍTICA DE JOAQUIM MARIA MACHADO
DE ASSIS**

Este artigo interpreta a função e dever ser da literatura e da crítica literária em alguns artigos publicados por Machado de Assis durante a segunda metade do século XIX. Essa busca tem como objetivo estabelecer um vínculo entre as noções sobre o literário, a crítica de Machado e algumas premissas literárias que alentaram o avanço do modernismo brasileiro. Neste artigo, esboçam-se diferentes aspectos que permitem entrever a modernidade do pensamento machadiano a respeito do literário e propõem-se pontos de contato que suporiam a presença do pensamento do autor nas ideias e problemáticas discutidas pela vanguarda brasileira durante as primeiras décadas do século XX.

Palavras-chave: Machado de Assis; modernidade; modernismo; crítica literária.

**FROM MACHADIAN MODERNITY TO THE BASES OF BRAZILIAN
MODERNISM: A READING OF THE CRITIQUE OF JOAQUIM MARIA
MACHADO DE ASSIS**

This paper interprets the function and role of literature and literary criticism in some articles published by Machado de Assis during the second half of the 19th century. This search is intended to establish a link between literary notions, Machado's critique and some literary premises that encouraged the progress of Brazilian modernism. The article outlines different aspects which allow a glimpse of the modernity of the Machadian thinking about the literary and proposes points of contact which would suppose the presence of the author's thought in the ideas and issues discussed by the Brazilian avant-garde in the early decades of the 20th century.

Keywords: Machado de Assis; modernity; modernism; literary criticism.

Estabelecei a crítica, mas a crítica fecunda, e não a estéril, que nos aborrece e nos mata, que não reflete nem discute, que abate por capricho ou levanta por vaidade; estabelecei a crítica pensadora, sincera, perseverante, elevada, — será esse o meio de reerguer os ânimos, promover os estímulos, guiar os estreantes, corrigir os talentos feitos; condenai o ódio, a camaradagem e a indiferença, — essas três chagas da crítica de hoje, — ponde em lugar deles, a sinceridade, a solicitude e a justiça, — é só assim que teremos uma grande literatura.

Machado de Assis, "O ideal do crítico"

Introducción

La obra del escritor brasileño Joaquim Maria Machado de Assis representa hoy en día uno de los puntos más altos, a nivel estético, de la novela latinoamericana de los siglos XIX y XX. No solo en Brasil, sino en diferentes países de América Latina y Europa, la crítica reconoce en la obra ficcional del autor un enorme valor que se descubre en cada lectura.

Pero la versatilidad del brasileño no solo produjo obras como los *Contos fluminenses* (1870) e importantes novelas como *Dom Casmurro* (1899) o la impresionante *Memorias póstumas de Brás Cubas* (publicada por entregas durante 1880 y como libro en 1881), sino que en el campo de la crónica y la crítica literaria y teatral sus reflexiones fueron decisivas para el desarrollo de la vida literaria en el Brasil del fin de siglo, más específicamente para un proyecto literario por desarrollar en su país. Artículos como "Notícia da atual literatura brasileira. Instinto de nacionalidade" muestran el talante de la empresa machadiana. La importancia de este escrito, punta de lanza de las elucubraciones críticas del autor para la consolidación de una crítica literaria brasileña, es fundamental en la medida en que en este ensayo se interesa Machado por la apertura de un camino, por parte de la crítica literaria y la literatura, hacia la autonomía de la literatura brasileña.

La hipótesis que se maneja en este texto es que, en la obra crítica de Machado de Assis, es posible encontrar un carácter problemático del proyecto de modernización del arte nacional brasileño, que antecede a los postulados de la vanguardia del siglo xx en ese país. La lectura de la obra crítica del autor fluminense permite ver un complejo de orientaciones que busca, mediante la reformulación de lo nacional, integrar la literatura brasileña del Segundo Imperio a una literatura universal. En sus artículos, el autor muestra el despertar de una conciencia histórico-crítica y el avance de un proyecto moderno de nacionalización de la literatura que, por otra parte, tomará forma sobre todo con su producción novelística.

Las miles de páginas escritas sobre Machado de Assis parecen ocuparse solo parcialmente de la producción crítica-periodística del autor. El hecho de que el año pasado “Notícia da atual literatura brasileira...” cumpliera 140 años de su primera aparición en el periódico neoyorquino *O Novo Mundo* (publicado en lengua portuguesa) suscitó nuevamente la revisión de los ensayos del autor.¹ La lectura actual de las intervenciones críticas de Machado de Assis, cuya inquieta vida pública e intelectual se evidencia, entre otras cosas, en la dirección de la academia de la lengua portuguesa en Brasil o en la escritura de artículos para la prensa del siglo xix, trasluce una actitud de inconformismo frente al comentario literario de la época y las nociones historiográficas imperantes, que según el autor debían ser renovadas con miras hacia el futuro literario del país. Es así que intentar comprender la valoración moderna de lo estético, lo nacional y la función de la crítica machadiana en el Brasil del siglo xix permitirá identificar los puntos de encuentro con algunos de los fundamentos del modernismo brasileño del siglo xx.

La reflexión puede guiarse por las siguientes preguntas: ¿qué son la crítica y lo literario para Machado de Assis?, ¿cuáles son sus

1 En efecto, el año pasado se conmemoró el mencionado evento, por ejemplo, mediante el lanzamiento de una edición especial de la revista *Machado de Assis em linha*. La edición completa se puede consultar en http://machadodeassis.net/revista/numero12/rev_num12_editorial.asp

funciones en la nueva época que enuncia en sus textos?, ¿qué camino pretende allanar la crítica machadiana?

La crítica en Machado de Assis

En un primer momento me ocuparé de una adjetivación constantemente usada por la crítica sobre el autor, pero que poco ha avanzado desde las formulaciones de Antonio Candido, Lucia Miguel Pereira o Roberto Schwarz: Machado de Assis es un autor *moderno*. ¿Estará todo dicho ya a este respecto?, ¿qué debería indicarnos esto de su producción no ficcional? La afirmación parte de la presencia de recursos, técnicas narrativas y temas literarios en la obra del autor carioca, tales como un uso particular de la ironía (inicialmente reducido a la mera exposición de un rasgo del humorismo inglés) o de la digresión, que conduce a reflexiones de índole filosófica, pero que apenas toma en cuenta la presencia de otros rasgos en su obra crítica. Lo anterior llama la atención no solo porque tales rasgos se articulan en una decidida *actitud moderna* y renovadora en las críticas de Machado, sino porque, desde su aparición, los ensayos del autor han gozado de un reconocimiento que los hizo objeto de constante publicación durante el siglo xx (fortuna con la que no han contado sus crónicas).

La conciencia del quehacer del literato y del crítico literario en esta época particular —y que, como se verá, es afín a una conciencia histórica— se afianza a lo largo de los años, comenzando en 1858 con escritos como “O passado, o presente e o futuro da literatura”, que publicó muy tempranamente el autor, “O ideal de crítico” (1865) o “Notícia da atual literatura brasileira. Instinto de nacionalidade” (1873). Todos ellos muestran las contradicciones y las transformaciones del proyecto de Machado de Assis. Las inquietudes y valoraciones que se manifiestan en estos textos evidencian un profundo conocimiento de la literatura en general, su estado actual y sus problemas históricos y formales en el Brasil, además de acreditar, parcialmente, la inclinación del autor hacia una transformación estética y crítica que, como

trataré de comprobar ahora, aboga por la entrada de la literatura brasileña en las poéticas modernas de Occidente. Deberemos rastrear, en los ensayos mencionados, los elementos que conforman la visión machadiana de la literatura brasileña, del tiempo contemporáneo, de las fortalezas y limitaciones de la literatura escrita en el Brasil de entonces y la supervivencia de una idea de autonomía de esta en medio de los ideales políticos y estéticos que circundan sus reflexiones.

El primero de los artículos, “O passado, o presente e o futuro da literatura”, presenta, a modo de recorrido sumario, tres secciones que equivalen a cada uno de los momentos que anuncia el título. Lo que llama la atención del texto es que el tinte liberal, elogioso, del Imperio, cuya referencia pareciera dar una idea estática del presente y el pasado poético al vincularse con una “historiografía literária do Romantismo” (Weber 2013, 35), no logra obliterar, en las variadas capas del texto, una decidida apuesta por la literatura, que se muestra como uno de los pilares fundamentales (tan importante como la política) de la “nueva” sociedad brasileña. “A literatura e a política, estas duas faces bem distintas da sociedade civilizada, cingiram como uma dupla púrpura de glória e de martírio os vultos luminosos da nossa história de ontem” (Machado de Assis [1858] 1994, 2), comienza diciéndonos Machado y así anuncia su forma de comprender el pasado literario nacional.

Según el texto, con el cambio de siglo y con fenómenos muy particulares de la realidad brasileña, como la independencia lograda a partir del grito de Ipiranga en 1822 (que no pretendió sustraer al Brasil de una realidad imperial sino de una condición colonial), sobrevinieron los cambios conducentes a una “sociedad civilizada”, que marcan la diferenciación entre los dos primeros momentos y una época actual, que el autor no duda en denominar moderna. Para el brasileño, la literatura europea y, sobre todo, la portuguesa ejercían una influencia cognitiva y simbólica que “só podia ser prejudicada e sacudida por uma revolução intelectual” ([1858] 1994, 1). Machado de Assis tomará partido, más que por las posturas de escuelas literarias o ideologías políticas (de las que parte su discurso y alineado

a las cuales llega a los diarios), por la evolución de una tradición literaria que, al desarrollarse, al apropiarse de lo brasileño y definir sus propias dinámicas, fuera la abanderada de tal revolución. El paralelismo literatura/política atraviesa todo el ensayo, pero la primera se irá diferenciando, haciendo más específica, en últimas, con la advertencia del autor de las particularidades del proceso literario y con una suerte de premisas básicas de tal proceso: emancipación (principalmente de las influencias europeas) y tiempo para la maduración.

Mas após o Fiat² político, devia vir o Fiat literário, a emancipação do mundo intelectual, vacilante sob a ação influente de uma literatura ultramarina. Mas como? é mais fácil regenerar uma nação, que uma literatura. Para esta não há gritos de Ipiranga; as modificações operam-se vagarosamente; e não se chega em um só momento a um resultado. (Machado de Assis [1858] 1994, 2)

Al tiempo que advierte los retos que tal proceso implica en un nivel práctico para la literatura, Machado de Assis es capaz de ver que los hechos políticos dan cuenta de una paradójica posibilidad de ingreso de su país en el orden mundial moderno. Más todavía, es a partir de estos que, como tal, se puede pensar en una nación brasileña. Esto quiere decir que antes, en la linealidad trazada según modelos historiográficos vetustos (al menos para el ensayista), la idea del Brasil era, al parecer, impensable. La inclinación ideológica del autor en estos escritos iniciales va despuntando. En todo caso, el tono optimista del texto revela en esta situación un compromiso del pensamiento histórico machadiano con la proyección positiva de un tiempo moderno. De la poesía más bien ajena de la época arcádica y de inclinación luso-francesa representada por la obra de Gonzaga, se pasará a la de Basilio de Gama, cuyo *Uraguai*, sin ser del todo nacional, se postula como pieza primera de la progresión de una literatura propia al exponer cierto “color local” (Machado de

2 Locución italiana que designa ‘acto’, ‘momento’, en este caso inaugural.

Assis [1858] 1994, 1). Ahora bien, dicha progresión es también formal: Machado ve en la poesía arcádica “a forma mais conveniente e perfeitamente acomodada às expansões espontâneas de um país novo” (1). Resultará apropiado captar cómo para el crítico las formas literarias irán correspondiendo con las formas sociales, de manera que estas, en consecuencia, también se modernizarán. En las propias palabras del autor: “Dizer que a poesia há de corresponder ao tempo em que se desenvolve é somente afirmar uma verdade comum a todos os fenômenos artísticos” (Machado de Assis [1879] 1994, s.p.).

Ya en el orden político posterior a la “revolución intelectual” operada por la política y la literatura, es esta última, en tanto fuerza estética, pero sobre todo ideológica, la que moviliza el pensamiento nacional, la que podría estar en mejores condiciones para ejercer la “función civilizatoria” propia de la época. Con esta inquietud misional de la literatura a cuestas, podemos decir que comienza la pugna de Machado por la fabulación de una *literatura nacional*, noción que irá esbozando durante casi toda su actividad crítica y cuyo método de rastreo y elaboración nos mostrará cómo el crítico brasileño es capaz de manipular, con maestría estilística y conceptual, las directrices políticas y de escuelas literarias para favorecer la promoción de un constructo literario (la literatura de color local) que pone en discusión diversas tradiciones que componen la identidad literaria brasileña.

Este tratamiento conceptual es, en verdad, uno de los mayores desarrollos de la conciencia histórico-literaria de su tiempo, por más que, como sabemos, hayan existido, tanto en Brasil como en Europa, historias de la literatura o producciones de carácter historiográfico sobre la literatura como las de Joaquim Manuel de Macedo (Nejar 2011, 109); el *Parnaso brasileiro* (1829-1831), de Januário da Cunha Barbosa; el *Ensaio sobre a história da literatura do Brasil* (1836), de Gonçalves de Magalhães; los *Estudos sobre a literatura brasileira durante o século xvii* (1843), y el *Florilégio da poesia brasileira*, vol.1, de Francisco Adolfo de Varnhagen (1850) (Zilberman y Moreira citados

en Campos 2001). El pensamiento histórico y literario de Machado adquiere valor a la luz de nociones que implican nuevas formas de relacionarse con la tradición literaria brasileña y la extranjera, la reorganización de la historia literaria a partir y en favor de ideas modernas sobre lo nacional, que invitan más a la consideración crítica del pasado y a su articulación con la realidad literaria actual del país, que a su ordenamiento en forma de inventario cuya falta de crítica Machado echará de menos.

Decididamente, Machado ve el futuro de la literatura brasileña como el resultado de reformas que deberían ser adoptadas en ese momento y que formarían lo que el autor en repetidas ocasiones llama una “escola moderna”, que no es otra cosa que el resultado natural del florecimiento de las artes y su estudio en el Brasil. Esto solo es posible a partir de la remoción de “obstáculos”, como la irrupción de las literaturas europeas (mediante traducciones que según el autor invaden al Brasil) y la transformación de los modelos historiográficos dominantes en el imperio, que distinguen a muchos de los ejemplos arriba mencionados. En ese sentido, nuestro autor es uno de los más importantes objetores de las corrientes de pensamiento acerca de la historia de la literatura que se imponían en la época. Es decir, la opción crítica de Machado de Assis apunta al aprovechamiento de los criterios útiles de los primeros textos críticos escritos por brasileños (como explicaré más adelante), que “seguem modelos românticos e adotam tons exaltados e patrióticos”, y la crítica a otros, pertenecientes a una “crítica naturalista, tão ‘filosófica’ quanto determinista” que (encarnada, por ejemplo, en la obra de Silvio Romero) “seria responsável por uma incompreensão das relações entre literatura e história, por uma visão pejorativa do Impressionismo [del que era juicioso practicante y defensor nuestro autor] e por uma posição de reducionismo mimético e reflexológico” (Barbosa citado en Campos 2001, 53).

Para el fluminense, es prioritario que la literatura alcance su autonomía sustentada en la constitución de un arte y unos estudios

sociales y literarios eminentemente nacionales, provistos de un aparato crítico autónomo, que se enfoque en la estética, la moral y las buenas costumbres y que debe ser aprovechado para identificar a una literatura que busca la universalidad, pero con una identidad cultural propia. Por ello, lo anterior no quiere decir que Machado esté buscando una separación tajante de la literatura y las demás instituciones sociales, y mucho menos de la literatura y el discurso histórico. No se debe entender la noción de independencia o autonomía en este sentido. Por el contrario, la literatura tiene que reforzarse en su integridad simbólica local, porque es de su apropiación de lo brasileño y de la pronta separación de los modelos europeos (que no es un rechazo sino un aprovechamiento crítico de lo europeo) que dependerá una independencia que le permita representar la forma social a la que pertenece. Es decir, para Machado, no puede ser independiente un escritor que por seguir modelos foráneos se aleje por completo de los fenómenos que lo rodean:

No estado atual das coisas, a literatura não pode ser perfeitamente um culto, um dogma intelectual, e o literato não pode aspirar a uma existência independente, mas sim tornar-se um homem social, participando dos movimentos da sociedade em que vive e de que depende. (Machado de Assis [1858] 1994, s.p.)

El caso de Machado de Assis ilumina una constante presencia de contradicciones o paradojas en diferentes niveles de la sociedad brasileña y sus formas simbólicas. A través de su argumentación, Machado es capaz de adoptar ideas de diferentes “escuelas” filosóficas, políticas y literarias para robustecer y explicar su concepción de lo literario en un espacio conceptual independiente de ellas. Más adelante se harán algunos apuntes acerca de la conveniencia de esta lógica argumentativa, pero ahora localizaremos un poco las ideas que componen el universo social inmediato de nuestro autor, con el fin de ampliar el panorama.

El crítico Machado de Assis en situación

En lo que resta del artículo “O passado, o presente...”, el ensayista continúa desarrollando sus ideas, desde una perspectiva política de tipo liberal. El texto no solo describe muy parcialmente la literatura, sino que además asume un tono aleccionador frente al lector. Queda claro que, para la época y en el caso de Machado de Assis, la política y la literatura se fusionan en la opinión pública. En el ideario del autor, estas representan dos caras de la misma moneda en la sociedad; los diarios en los que publicaba Machado de Assis eran por lo general publicaciones en las que se presentaban debates políticos y literarios. Ejemplo de los primeros, tal vez uno de los más importantes, es el que versaba sobre la “Lei do Ventre Livre”,³ publicado en uno de los periódicos donde apareció por segunda vez la “Notícia da atual literatura brasileira...”⁴ En ese sentido, debemos conceder que “a imprensa liberal formou o contexto primeiro de produção, circulação e leitura do ensaio machadiano” (Bergamini 2013, 23), pero, no obstante, no podemos limitar el pensamiento de Machado de Assis a ese marco ideológico. Es preciso ver en el liberalismo político (radical después de 1868 debido a la crisis ministerial) un marco de referencia, más que el puesto de combate desde el cual el brasileño asume la defensa de la literatura local. Es decir, en cuanto a la localización política de nuestro autor en este universo no podemos más

-
- 3 Este debate es uno de los más importantes de la época: tiene que ver con las reformas liberales adelantadas en el Segundo Imperio (entre las que se incluyen la del voto directo), tendientes a la abolición de la esclavitud. Una visión mucho más amplia del tema se encuentra en obras como *Visão do Paraíso: os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil* (Buarque de Holanda 2002). El artículo de Atilio Bergamini (2013) explica mejor el tema en relación con el periodismo, a la vez que recurre a una valiosa fuente: *História da imprensa no Brasil* (Sodré 1999).
 - 4 El artículo de Machado de Assis fue publicado por vez primera en Nueva York por el diario *O Novo Mundo*, en 1873. El diario, que tenía una amplia circulación internacional, cedió luego el artículo a los periódicos brasileños liberales *A Reforma* y *A Semana*, en Río de Janeiro y Porto Alegre.

que reconocer que “Machado de Assis assistiu a tudo como observador simpático aos liberais, pois foi a sua cor ideológica ao longo dos anos 60” (Bosi 2012, 2). Pero en adelante veremos que es un juego con la validez de tales ideas (las liberales republicanas modernas) el que ayuda a configurar el proyecto machadiano. El siguiente ejemplo muestra rasgos textuales que permiten inferir que, en principio, Machado habla en representación de una colectividad política. El tono laudatorio que maneja el escrito hace fácil percibir su afiliación. Dice Machado en su ensayo:

A sociedade atual não é decerto compassiva, não acolhe o talento como deve fazê-lo. *Compreendam-nos!* nós não somos inimigo encarniçado do progresso material. Chateaubriand o disse: “Quando se aperfeiçoar o vapor, quando unido ao telégrafo tiver feito desaparecer as distâncias, não hão de ser só as mercadorias que hão de viajar de um lado a outro do globo, com a rapidez do relâmpago; hão de ser também as idéias”. Este pensamento daquele restaurador do cristianismo — é justamente o nosso; — nem é o desenvolvimento material que acusamos e atacamos. *O que nós queremos, o que querem todas as vocações, todos os talentos da atualidade literária, é que a sociedade não se lance exclusivamente na realização desse progresso material, magnífico pretexto de especulação, para certos espíritos positivos que se alentam no fluxo e refluxo das operações monetárias. O predomínio exclusivo dessa realza parva, legitimidade fundada numa letra de câmbio, é fatal, bem fatal às inteligências; o talento pede e tem também direito aos olhares piedosos da sociedade moderna: negar-lhos é matarlhe todas as aspirações, é nulificar-lhe todos os esforços aplicados na realização das idéias mais generosas, dos princípios mais salutares, e dos germens mais fecundos do progresso e da civilização.* (Machado de Assis [1858] 1994, 3)⁵

Para empezar, Machado argumenta en defensa del plano de las ideas y del pensamiento, del que es parte la literatura, en

5 Las cursivas son mías, a menos que se indique lo contrario.

complemento del desarrollo material. Al parecer, gusta el ensayista de la exposición de las realidades de forma binaria, pues así como más arriba veíamos dos caras del plano ideológico (literatura y política), ahora nos encontramos con la consideración de dos esferas más grandes que atañen a dos formas de la modernidad: una “como un momento de la historia de la civilización occidental —producto del progreso científico y tecnológico, de la revolución industrial de la economía arrolladora y los cambios sociales del capitalismo—, y la modernidad como un concepto estético” (Călinescu 1991, 50).

Esta forma de presentar tales facetas, y establecer una relación dialéctica entre las formas del discurso en la modernidad, puede incitarnos incluso a pensar en la conceptualización de Octavio Paz (1974) al relacionar estas dos modernidades: el racionalismo moderno y la estética moderna. En la medida en la que nuestro objetivo es ligar crítica y temáticamente dos puntos en el tiempo (Machado de Assis y los modernistas), podemos atenernos a la actitud polémica de esa unidad de la poesía moderna que describe Paz para abordar el diálogo de dos momentos que, en términos de periodización, le pertenecen a la modernidad:

Desde su origen la poesía moderna ha sido una reacción *frente, hacia* y contra la modernidad: la Ilustración, la razón crítica, el liberalismo, el positivismo y el marxismo. De ahí la ambigüedad de sus relaciones —casi siempre iniciadas por una adhesión entusiasta seguida por un brusco rompimiento— con los movimientos revolucionarios de la modernidad, desde la Revolución francesa a la rusa. (1974, 4)

Sin embargo, el caso de nuestro autor es harto particular por su carácter paradójico. Si bien es cierto que el pensamiento de Machado de Assis no establece una ruptura con la racionalidad moderna (de hecho, la cita nos muestra su acogida), sí toma parte en la discusión por el papel del arte y las ideas en la sociedad brasileña de una forma que implica algún tipo de descontento y de necesaria transformación. En su artículo, el autor intenta asumir una posición

distinta (pero no enteramente opuesta) frente a una forma de racionalidad utilitaria. A través de este proceder que parece en principio vacilante, Machado plantea una complementariedad entre las ideas que componen su horizonte de expectativas, y con ella la posibilidad de pensar la producción de literatura nacional y la crítica de una forma más autónoma. Podemos ver en el proceder argumentativo del autor la búsqueda de un camino que abra los espacios en favor de lo literario, y de las artes en general, como portadoras de pensamiento. Las opiniones y la actitud modernizante, reformadora, del ensayista brasileño pronto empiezan a mostrar una problemática aún más grande: la de la inadecuación del ideario burgués a la realidad brasileña; no obstante, al mismo tiempo y completando la paradoja, muestran la necesidad de las mismas ideas en tanto fuente de civilización, de modernidad.

En su trabajo interpretativo sobre la obra de Machado de Assis, Roberto Schwarz propone una lectura, particularmente de las *Memorias póstumas de Brás Cubas*, a partir de una conceptualización dislocada de la incorporación de las ideas modernas en el Brasil. Las “ideas fuera de lugar”, expone Schwarz, muestran en el Brasil del Segundo Imperio —esto es, entre los años de 1840 (Machado nace un año antes) y 1889— una disparidad ideológica al enfrentar la realidad sociopolítica del reinado con los valores burgueses liberales importados de Europa.

Para Schwarz, en el Brasil los valores modernizadores burgueses no pueden ser entendidos ni aplicados a cabalidad (o, mejor, según su formulación eurocéntrica original) debido a una serie de hechos que describen el devenir histórico del país de una forma muy puntual: a saber, la conservación de un régimen imperial, esclavista, y la presencia de una forma de clientelismo llamada favor:

Como se sabe, éramos un país agrario e independiente, dividido en latifundios, cuya producción dependía del trabajo esclavo por un lado, y por otro del mercado externo. [...] Era inevitable, por ejemplo, la presencia entre nosotros del razonamiento económico

burgués —la propiedad del lucro, con sus corolarios sociales— puesto que dominaba en el comercio internacional, hacia donde nuestra economía estaba orientada. La práctica permanente de transacciones adiestrada, en este sentido, por lo menos a una pequeña multitud. Además habíamos hecho la independencia hacia poco, en nombre de ideas francesas, inglesas y americanas, variadamente liberales, que así *formaban parte de nuestra identidad nacional*. Por otro lado, con igual fatalidad, este *conjunto ideológico* iría a chocarse contra la esclavitud y sus defensores, y, aún más, a convivir con ellos. En el plano de las convicciones, la incompatibilidad es clara [...]. Pero también se hacía sentir en el plano práctico. Siendo una propiedad, un esclavo puede ser vendido, pero no despedido. El trabajo libre, en ese punto, da más libertad a su patrón, a la vez de inmovilizar menos capital. Este aspecto —uno entre muchos— marca el límite que la esclavitud oponía a la racionalización productiva. [...] El estudio racional del proceso productivo, así como su modernización continua, con todo el prestigio que les venía de la revolución que ocasionaban en Europa, no tenían sentido en Brasil. Para complicar todavía más la situación, debe considerarse que el latifundio esclavista había sido en su origen un emprendimiento del capital comercial y que, por lo tanto, el lucro había sido desde siempre su pivote. Ahora bien, el lucro como prioridad subjetiva es común a las formas más anticuadas del capital y a las más modernas. De modo que los incultos y abominables esclavistas hasta cierto momento —cuando esta forma de producción pasó a ser menos rentable— fueron en lo esencial capitalistas más consecuentes que nuestros defensores de Adam Smith, que en el capitalismo encontraban —ante todo— la libertad. Se ve así que para la vida intelectual el nudo estaba armado. (Schwarz [1977] 2000, 48-49)

La larga cita pone de manifiesto una incongruencia entre una realidad social y una ideológica (de la que, creemos con Schwarz y John Gledson, Machado era consciente). Respecto a los intereses de este ensayo, creo que hoy podemos entender la conciencia de esa

difracción del pensamiento europeo (económico, político, literario) y de la realidad brasileña como la pregunta anticipada de Machado de Assis por el estatuto de las artes frente al advenimiento de un capitalismo cuyos efectos en Brasil, en tanto país periférico, se sentirán de manera particular y tardía. En este sentido, es probable que esta sea la primera vez que la pregunta se formulara, en dichos términos, en este país. Y en este orden de ideas, no será exagerado pensar el proyecto machadiano que trato de entender en este ensayo como un intento de responder críticamente, mediante la consolidación de un espacio literario, al influjo de estéticas extranjeras modernas (sobre todo europeas) que modelan el juicio y la producción de obras creativas. Tal respuesta implicó la reestructuración del caudal de materiales, temas, problemas e ideas brasileñas. No es poco, como vemos, lo que tiene para legar el proyecto de nuestro autor al posterior modernismo, que encontrará en propuestas como la antropofagia la forma de reformular, actualizar críticamente, tales ideas fuera de lugar.

El marco de las ideas fuera de lugar resulta conveniente para analizar la obra ensayística de Machado de Assis, en tanto campo de relativización, de fecundación de las paradojas y contradicciones que veía el autor en muchas de las ideas circundantes y cuyo beneficio redundaría en favor del campo que siempre cultivó nuestro ensayista durante toda su labor. Es así como se prepara para afrontar la realidad política de su país, que enuncia Schwarz de la siguiente manera:

En síntesis, está montada una *comedia ideológica* diferente a la europea. Claro que la libertad de trabajo, la igualdad ante la ley y —en términos generales el universalismo— eran ideología también en Europa; pero allá correspondían a las apariencias, encubriendo lo esencial: la explotación del trabajo. Entre nosotros, las mismas ideas serían falsas en un sentido diverso, digamos, original.

[...]

Esa impropiedad de nuestro pensamiento que no es casual, fue de hecho una presencia constante que atravesó y desequilibró, hasta el más mínimo detalle, la vida ideológica del Segundo Reinado. A

menudo grandilocuente o pedestre, ridícula o cruda, y solo raramente justa en el tono, la prosa literaria de la época es uno de los muchos testimonios de eso. (Schwarz [1977] 2000, 104)

La observación del crítico brasileño va más allá de la percepción de tal dislocamiento, busca la lectura sistemática de la difracción. Aunque en esta ocasión no me he fijado en la narrativa de ficción de Machado, deseo mostrar un poco más a fondo un aspecto formal que desarrolla Schwarz sobre todo en su lectura de las *Memorias póstumas...*, pero que, con variaciones, hace presencia también en la obra ensayística de Machado de Assis. Este aspecto formal, que en el análisis narrativo de Schwarz aparece caracterizado como *volubility* —[that is] both [a] rule for the composition of the narrative and [...] the stylization of a kind of conduct characteristic of the Brazilian ruling class” ([1990] 2001, 104)—, en esta reflexión lo abordaré (en la medida en que es un procedimiento análogo) como una táctica argumentativa a través de la cual Machado logra conciliar ideas disímiles en su obra. Evidenciar esa “puesta en forma” es importante porque, como se muestra un poco más adelante, es mediante esa lógica argumentativa que Machado de Assis asume una posición en su campo literario.

En el ensayo de 1856, “O ideal do crítico”, Machado establece las bases de la vitalización de la crítica, que para él es un mecanismo de suma importancia para el surgimiento de una “gran” literatura nacional. En este texto no es difícil reconocer la intención de Machado de apartarse de las ideas políticas que pudieran tener algún influjo en la consolidación de lo literario. El mismo tono aleccionador que vemos desde las primeras críticas le sirve a Machado para establecer una distancia respecto de sus lectores, al ponerse a sí mismo en un nivel simbólicamente más alto, por cuenta de su conocimiento de la realidad de las letras; pero, además, dicha inflexión faculta a Machado para discernir y prescribir sobre la situación de las letras en su país. Al echar en falta una crítica competente y ver que “[a]s musas, privadas de um farol seguro, correm o risco de naufragar nos mares sempre desconhecidos da publicidade”, el crítico propone un correctivo:

Quereis mudar esta situação aflitiva? Estabelecei a crítica, mas a crítica fecunda, e não a estéril, que nos aborrece e nos mata, que não reflete nem discute, que abate por capricho ou levanta por vaidade; estabelecei a crítica pensadora, sincera, perseverante, elevada, — será esse o meio de reerguer os ânimos, promover os estímulos, guiar os estreantes, corrigir os talentos feitos; condenai o ódio, a camaradagem e a indiferença, — essas três chagas da crítica de hoje, — ponde em lugar deles, a sinceridade, a solicitude e a justiça, — é só assim que teremos uma grande literatura.

É claro que a essa crítica, destinada a produzir tamanha reforma, deve-se exigir as condições e as virtudes que faltam à crítica dominante; — e para melhor definir o meu pensamento, eis o que eu exigiria no crítico do futuro. (Machado de Assis [1865] 1994, 2)

En primer lugar, Machado desea mostrar los errores comunes de la crítica existente: una crítica apasionada por despotricar del otro, pero que deja fuera de foco las obras; un juicio irreflexivo que por su ceguera no puede cumplir con una de las funciones más importantes que Machado le asigna al crítico: alimentar, asesorar, reformar mediante su juicio la creación de obras cada vez más excelsas. Va quedando claro que la renovación de la que habla Machado, además de un cambio en los criterios de valoración de la obra, implica una mudanza en la mentalidad del crítico. A continuación, entonces, veamos cuáles serían las exigencias de Machado al crítico del futuro.

Despunta en estas afirmaciones la especificidad y la emergencia del estudio de lo literario apegado a nociones propiamente estéticas y enmarcadas en la institución de la crítica. Existe para el autor toda una formación específica del criterio literario apegado a unas leyes poéticas que permiten pulsar el sentido íntimo de la obra, consecuentes con lo que se da en llamar una *ciencia literaria* que serviría para alejar al crítico de la mera imprecisión, del comentario fácil y halagüeño de las obras de arte verbal. Para Machado “[c]rítica é análise, — a crítica que não analisa é a mais cômoda, mas não pode pretender a ser fecunda” ([1865] 1994, 2), lo que indica que el ejercicio

del crítico es, ante todo, un trabajo intelectual que responde, si se quiere, a una pasión por la obra misma. Ahora bien, todo en el oficio crítico debe, para nuestro ensayista, vertebrarse en la *conciencia*, no solo del hecho literario, sino en la conciencia pensada en un sentido que involucra una especie de dimensión *ética* de la crítica:

Não compreendo o crítico sem consciência. A ciência e a consciência, eis as duas condições principais para exercer a crítica. A crítica útil e verdadeira será aquela que, em vez de modelar as suas sentenças por um interesse, quer seja o interesse do ódio, quer o da adulação ou da simpatia, procure produzir unicamente os juízos da sua consciência. Ela deve ser sincera, sob pena de ser nula. Não lhe é dado defender nem os seus interesses pessoais, nem os alheios, mas somente a sua convicção, e a sua convicção, deve formar-se tão pura e tão alta, que não sofra a ação das circunstâncias externas. Pouco lhe deve importar as simpatias ou antipatias dos outros; um sorriso complacente, se pode ser recebido e retribuído com outro, não deve determinar, como a espada de Breno, o peso da balança; acima de tudo, dos sorrisos e das desatenções, está o dever de dizer a verdade, e em caso de dúvida, antes calá-la, que negá-la. (Machado de Assis [1865] 1994, 3)

En este ensayo aparecen aspectos que conducen a la independencia de la crítica literaria. Se podría decir que Machado de Assis propone en realidad algo así como un “grito de Ipiranga” de la crítica frente a toda influencia no estética en el juicio sobre lo literario. Aparecen los pilares de una ética supeditada a una estética, que debe gobernar el ejercicio literario. No es otra la fuente de la independencia del buen juicio, en principio. Nótese cómo en el proyecto ideal de Machado resulta importante evidenciar que la ciencia de lo literario, más que un entramado técnico, es el camino ético a través del cual se puede ejercer una crítica pura y alta en términos estéticos, libre del influjo de cualquier motivación externa a la conciencia de lo estético, que pueda privar a la obra de un juicio justo. Esta aparente contradicción

entre lo dicho en el artículo anterior y lo postulado ahora puede leerse como la progresión en el pensamiento machadiano hacia la independencia del arte y la literatura. El autor entra a significar una marcada diferencia en sus juicios anteriores en lo tocante a la autonomía del quehacer literario y crítico y lo que empezaría a ser una confirmación de una ética supeditada al discernimiento literario:

Com efeito, se o crítico, na manifestação dos seus juízos, deixa-se impressionar por circunstâncias estranhas às questões literárias, há de cair frequentemente na contradição, e os seus juízos de hoje serão a condenação das suas apreciações de ontem. Sem uma coerência perfeita, as suas sentenças perdem todo o vislumbre de autoridade, e abatendo-se à condição de ventoinha, movida ao sopro de todos os interesses e de todos os caprichos, o crítico fica sendo unicamente o oráculo dos seus inconscientes adaladores.

O crítico deve ser independente, — independente em tudo e de tudo, — independente da vaidade dos autores e da vaidade própria. Não deve curar de inviolabilidades literárias, nem de cegas adorações; mas também deve ser independente das sugestões do orgulho, e das imposições do amor próprio. A profissão do crítico deve ser uma luta constante contra todas essas dependências pessoais, que desautoram os seus juízos, sem deixar de perverter a opinião. Para que a crítica seja mestra, é preciso que seja imparcial, — armada contra a insuficiência dos seus amigos, solícita pelo mérito dos seus adversários, — e neste ponto, a melhor lição que eu poderia apresentar aos olhos do crítico, seria aquela expressão de Cícero, quando César mandava levantar as estátuas de Pompeu: — “É levantando as estátuas do teu inimigo que tu consolidas as tuas próprias estátuas”. (Machado de Assis [1865] 1994, 3)

Así, son valores resignificados por el pensamiento burgués, como la coherencia, la independencia, la tolerancia y la urbanidad, los que rigen y orientan, en el ideal de Machado, la subjetividad del crítico literario a la hora de ejercer su juicio. Es esta independencia la que buscará Machado de Assis en un plano más amplio (ya no solo en la

esfera de la ética del crítico), es decir, en la idea concreta de una literatura nacional. El recorrido de las ideas fuera de lugar, el aprovechamiento del caudal político liberal y las ideas del romanticismo acerca de lo poético y lo histórico empezarán a rendir frutos (al menos en el plano conceptual, al concretar ideas que han sido planteadas hace años ya), a manera de una decisiva opción por la estética moderna que Machado, en una posición cada vez más consolidada en el campo literario brasileño, irá evidenciando, de forma cada vez menos velada. En el final de este ensayo, Machado comenta, de forma más bien ambigua (es difícil saber si es nostálgico o satírico en su decir) lo utópico de su proyecto:

Se esta reforma, que eu sonho, sem esperanças de uma realização próxima, viesse mudar a situação atual das coisas, que talentos novos! que novos escritos! que estímulos! que ambições! A arte tomaria novos aspectos aos olhos dos estreatantes; as leis poéticas, — tão confundidas hoje, e tão caprichosas, — seriam as únicas pelas quais se aferisse o merecimento das produções, — e a literatura alimentada ainda hoje por algum talento corajoso e bem encaminhado, — veria nascer para ela um dia de florescimento e prosperidade. Tudo isso depende da crítica. Que ela apareça, convencida e resoluta, — e a sua obra será a melhor obra dos nossos dias. ([1865] 1994, 4)

Se puede adelantar que Machado de Assis, aunque aboga por una crítica y una literatura autónomas y dedica buena parte de sus páginas a detallar esas leyes poéticas, reconoce unos límites (admite que el desarrollo de las reformas no lograría ver una realización próxima) que llevan a declarar una independencia *relativa* de la literatura, que se mueve entre el juicio político, civilizatorio, y el gobierno de tales leyes.

Volvamos al análisis de la característica formal que mencionábamos arriba. Tiene que ver precisamente con esa suerte de contradicción en la escritura que João Hernesto Weber entiende como una “lógica argumentativa de Machado. Ele utiliza uma tática discursiva que

afirma algo para, a seguir, negá-lo, sem excluir o negado” (2013, 38). Ya hemos visto que esta forma no es privativa de la escritura ensayística de nuestro autor. Para Schwarz, la volubilidad y el capricho de la forma narrativa de Machado presenta aspectos de la configuración de la sociedad brasileña; esta forma caprichosa de la narrativa machadiana significa no solo la visión de una clase alta, sino la posibilidad de apreciar desde un problemático punto de vista las circunstancias del Brasil del Segundo Imperio. Es a través de la crítica que Machado logra configurar, en el plano de esas ideas fuera de lugar, el intersticio de lo literario. Lo que interesa al escritor fluminense es el aprovechamiento de diferentes discursos e ideas para configurar su propia tradición —la forma de verla y universalizarla— y su proyecto literario.

En el último ensayo que analizaré en esta ocasión, Machado se vale de esta forma argumentativa para evidenciar la insuficiencia de todo tipo de escuela extranjera para dar cuenta del carácter de lo literario en el contexto brasileño, pero al mismo tiempo le interesa reclamar el derecho de esa literatura brasileña de ser universal. El primer paso en su crítica es la relativización de “escuelas” como el romanticismo decadente, el naturalismo, el realismo, el parnasianismo y hasta el simbolismo, en términos estéticos, así como el positivismo y el evolucionismo, en cuanto a ideas filosóficas. Y en este contexto, la idea de una literatura nacional que, antes que ser conceptualizada como tal, se intuye en la forma primitiva de un “instinto”, entra a jugar un papel preponderante como doctrina propia, que define el rumbo de las letras brasileñas más allá de cualquier trazo europeizante que, si bien el autor lo acepta hasta cierto punto, no deja de querer desplazar para dar cabida al color local:

Quem examina a atual literatura brasileira reconhece-lhe logo, como primeiro traço, certo instinto de nacionalidade. [P]oesia, romance, todas as formas literárias do pensamento buscam vestir-se com as cores do país, e não há negar que semelhante preocupação é sintoma de vitalidade e abono de futuro. (Machado de Assis [1873] 1994, s.p.)

Es en esa medida en la que habrá que esperar la posterior digestión de muchas de estas ideas por parte del siglo xx.

En “Notícia da atual literatura...”, un texto encargado por el editor de *O Novo Mundo* en Nueva York a Machado para el año 1873, se presenta un balance de la literatura contemporánea brasileña. El autor se vale de todo el arsenal crítico desarrollado durante estos años para estructurar plenamente la idea de una literatura nacional y reconocer, ya con la cuota de libertad que le da el hecho de estarse convirtiendo en una reverenciada autoridad intelectual, los problemas, los temas, los autores y las discusiones más importantes de la época. Problemas de los que el ensayista se ha venido ocupando, como el de la autonomía del discurso literario frente a otros discursos sociales, la configuración y las funciones de una crítica independiente, el carácter moderno de la literatura que se escribe en ese momento en el Brasil, y el aprovechamiento de diferentes ideas se vertebran en el proyecto de una embrionaria literatura nacional. En este texto, Machado pone en situación la literatura brasileña al exponer sus puntos débiles y sus poquísimas fortalezas. El ensayo recupera la idea del color local, que se anunciaba en el primer escrito publicado por el autor, para dar paso a una ampliación de esta en la concepción del *instinto de nacionalidad*, que entiende el autor como un “geral desejo de criar uma literatura mais independente” ([1873] 1994, s.p.).

En lo que sigue, y afiliado a una crítica del concepto histórico y literario romántico (de manera más parcial ahora; todas las amarras conceptuales e ideológicas parecen ceder en este escrito y permitir al autor relativizar su utilidad), el autor se replantea la función de las representaciones literarias anteriores a su época, como la poesía arcádica que idealizaba a los indios como patrimonio del Brasil. Machado opone a la visión idealista una visión mucho más amplia (pero, al tiempo, un tanto excluyente) al afirmar que

é certo que a civilização brasileira não está ligada ao elemento indiano, nem dele recebeu influxo algum; e isto basta para não ir buscar entre as tribos vencidas os títulos da nossa personalidade literária.

Mas se isto é verdade, não é menos certo que tudo é matéria de poesia, uma vez que traga as condições do belo ou os elementos de que ele se compõe. ([1873] 1994, 2)

De esta manera, Machado intenta presentar un panorama ampliado, enriquecido, supranacional y de carácter eminentemente estético frente al problema de la elección del material, del contenido de las obras literarias en relación con la convicción de una literatura nacional independiente y, por tanto, extiende el criterio hacia lo universal:

Devo acrescentar que neste ponto manifesta-se às vezes uma opinião, que tenho por errônea: é a que só reconhece espírito nacional nas obras que tratam de assunto local, doutrina que, a ser exata, limitaria muito os cabedais da nossa literatura. (2)

Y afirma más adelante la idea:

E perguntarei mais se o *Hamlet*, o *Otelo*, o *Júlio César*, a *Julieta e Romeu* têm alguma coisa com a história inglesa nem com o território britânico, e se, entretanto, Shakespeare não é, além de um gênio universal, um poeta essencialmente inglês. (2)

No obstante, aclara:

Não há dúvida que uma literatura, sobretudo uma literatura nascente, deve principalmente alimentar-se dos assuntos que lhe oferece a sua região; *mas não estabeleçamos doutrinas tão absolutas que a empobrecam. O que se deve exigir do escritor antes de tudo, é certo sentimento íntimo, que o torne homem do seu tempo e do seu país, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço.* Um notável crítico da França, analisando há tempos um escritor escocês, Masson, com muito acerto dizia que do mesmo modo que se podia ser bretão sem falar sempre do tojo, assim Masson era bem escocês,

sem dizer palavra do cardo, e explicava o dito acrescentando que havia nele um *scotticismo* interior, diverso e melhor do que se fora apenas superficial. (2)

Aunque no resulta del todo sorprendente en el contexto de los abultados discursos decimonónicos, no deja de llamar la atención el repertorio retórico y argumentativo de Machado, pues a través de este se muestran importantes ejemplos, analogías de distinto tipo entre aspectos de la literatura brasileña (y sus autores, que conoce al pie de la letra) y otras literaturas, más independientes y desarrolladas a los ojos del autor, como la inglesa o la francesa (que evidentemente conoce también con lujo de detalles).

Lo anterior tiene que ver con el hecho de que para Machado es claro que una literatura nacional debe ser consolidada no para formularse como una unidad aparte, sino precisamente para lo contrario: la identidad y nacionalidad de la literatura permitirá al Brasil ser parte de las literaturas modernas que en todo el mundo civilizado proliferan. En ese sentido, el reclamo de Machado de Assis a la literatura por poseer un carácter universal más que nacional (tema que desborda el interés de este ensayo) se supedita, a mi modo de ver, a la capacidad que tiene tanto su obra narrativa, como su crítica y sus crónicas, de aprovechar el “sentimiento íntimo” de sus personajes, que en las últimas novelas resultan ser personajes muy de la idiosincrasia brasileña, para ponerlo en cuestión y relación con temas universales como la muerte, la locura, la pasión desenfrenada en triángulos amorosos, entre otros.

Fijémonos en la manera en que lo literario se abre paso mediante la creación de un intersticio caprichoso en la argumentación de Machado. Este mecanismo formal que hemos comentado ya hace posible que Machado saque ventaja de las ideas que se afirman en la medida en que se niegan. Esta capacidad de sumar descartando, le permite a la concepción de la estética machadiana beneficiarse de lo más conveniente de las ideas. Tal proceder lo explica Weber cuando afirma que

se o horizonte discursivo de Machado, [en “Notícia da atual literatura...”], ainda é do Romantismo, esse discurso não é, pura e simplesmente, assimilado como tal: *ao mesmo tempo em que Machado reconstitui o discurso romântico, ele o destrói em sua exclusividade, com sua peculiar dialética discursiva*, que aponta o “erro” das opiniões excludentes. São frases, dizia, lapidares, assentadas no “seria um erro”, no “critério injusto”, deixando vir à tona, a cada passo, o outro texto que se esconde por detrás do texto que reafirma a tradição. (2013, 38)

En la última de las citas que muestro arriba se aprecia una característica definitivamente moderna que permite acceder a la forma de conciliación o síntesis entre lo local y lo universal dentro del pensamiento estético machadiano: bajo la noción del sujeto Machado supedita la tensión de la creación artística; es en sus particularidades, capaces de hacerlo un sujeto histórico (llámese este Shakespeare o Dante) y en su genio creador, que habita el sentimiento íntimo del que depende el color local y que dota de integridad a la obra.

Deseo hacer un apunte final respecto a la conciencia temporal de Machado y su estrecha relación con las formas artísticas verbales. Si bien la última parte del artículo la dedica Machado a mostrar los desarrollos del instinto de nacionalidad y de los problemas de la crítica y las poéticas de géneros como el teatro, la lírica y la novela, será solo con esta última con la que el autor logre mayor identificación temporal. Machado ve en la novela el género moderno por excelencia: es necesario hacer una especie de seguimiento de la consolidación de la idea de novela en el pensamiento crítico de Machado de Assis y ver su coincidencia con la transformación del país y las implicaciones que esto tiene, para el autor, en las formas poéticas. Para este escritor, son las formas narrativas, en especial la novela, las que están llamadas a presentar el fluir de la vida contemporánea. Pero esto no es accidental; es un hecho que, una vez más,

evidencia la conciencia que tiene Machado de Assis de la época en que se encuentra. Para el fluminense, asumir la novela como un género preponderante en la vida contemporánea era necesario, pues las formas líricas, por ejemplo, no eran al parecer suficientes para narrar la vida de una pretendida sociedad cuyos valores, entre burgueses y aristocráticos, existían paradójicamente en una sociedad aún esclavista. Para Machado, es este género el que mejor representa el pensamiento de la época en ese momento:

De todas as formas várias as mais cultivadas atualmente no Brasil são o romance e a poesia lírica; a mais apreciada é o romance, como aliás acontece em toda a parte, creio eu. São fáceis de perceber as causas desta preferência da opinião, e por isso não me demoro em apontá-las. Não se fazem aqui (falo sempre genericamente) livros de filosofia, de lingüística, de crítica histórica, de alta política, e outros assim, que em alheios países acham fácil acolhimento e boa extração; raras são aqui essas obras e escasso o mercado delas. *O romance podese dizer que domina quase exclusivamente*. Não há nisto motivo de admiração nem de censura, tratando-se de um país que apenas entra na primeira mocidade, e esta ainda não nutrida de sólidos estudos. ([1873] 1994, 3)

Es claro, en el fragmento, que para el ensayista carioca la novela presenta la posibilidad de desarrollo, en tanto género de prosa narrativo, de una variedad de cuestiones emparentadas de alguna forma (que no especifica Machado) con las ramas del conocimiento que menciona en su cita. A falta de libros que profundicen en esas materias —dice al autor de *Dom Casmurro*— se prestará la novela (creo yo) como género de experimentación que, desde lo estético, logra sondear esos aspectos que las ciencias indagan desde diversos métodos. Sin embargo, no deja de ser paradójica su exclusión del cuento, al ser Machado de Assis uno de los más grandes escritores de ese género en el siglo XIX latinoamericano.

Machado de Assis y el modernismo: siglo xx

Hemos visto algunas de las características que nos permiten reconocer en la obra crítica de Machado de Assis una preocupación por problemas tocantes a la autonomía de la literatura brasileña, así como otros relativos a lo que para el autor es el proceso de inclusión de esta en la unidad de la literatura de una época moderna. Ahora deseo, más que discutir, dejar enunciados algunos puntos de confluencia del pensamiento de Machado de Assis frente a lo literario, que alcanzarán un desarrollo problemático en el siglo xx.

Encuentro importante comentar, de nuevo, la fortuna con la que contaron algunos de los artículos críticos de Machado de Assis entrado el siglo xx. De la mano de Mário de Alencar, en 1910, se publicó una selección de críticas de Machado de Assis; al parecer, la selección, que incluyó al menos el ensayo “Notícia da atual literatura brasileira...”, se publicó de nuevo en 1921, 1937 y al menos en otras dos ocasiones (Sousa y Schapohnik citados en Bergamini 2013, 26). La afirmación anterior indica, entonces, que cuando se llega al modernismo, la crítica machadiana está todavía en boga, pues, durante los primeros veinte años del siglo xx, los ensayos de crítica reunidos por Mário de Alencar fueron objeto de sucesivas reimpressiones. En 1921, 1937 y 1942, los ensayos y sus citas célebres circulaban no solo en ediciones de libros, sino en importantes publicaciones periódicas. De esta manera, de nuevo debemos ver que

se, nos primeiros quinze anos de sua circulação, veículos da imprensa liberal se apropriaram do ensaio, depois da morte de Machado de Assis o texto foi canonizado em livros e mobilizado por outros discursos, o que alterou a maneira de interpretar seus pressupostos e hipóteses. (Bergamini 2013, 26)

Todo lo anterior contextualiza nuestras ideas. Fue de suma importancia, se puede pensar, para el modernismo brasileño, realizar una lectura crítica de la tradición y encontrar en Machado de Assis

un crisol de la experiencia artística y conceptual de su siglo. En esta lectura, autores como Mário y Oswald de Andrade encontrarán al menos los siguientes puntos de contacto con las conceptualizaciones de “o bruxo de Cosme velho”:

1. El reconocimiento y potenciación de la literatura como una expresión del pensamiento, la idiosincrasia y la cultura del Brasil y, en esa misma medida, la urgencia de la creación de un proyecto literario que universalice la producción literaria del país.
2. Una búsqueda de independencia del discurso literario frente a otros discursos sociales.
3. Conciencia de la función de la crítica literaria para consolidar una literatura propia, así como la búsqueda de la apertura de espacios culturales y agentes idóneos para el ejercicio de ambas.

El modernismo brasileño, en tanto movimiento de vanguardia, promueve en sus debates la continuación de un proyecto estético moderno. En este punto confluyen las argumentaciones de Octavio Paz y Matei Călinescu: la vanguardia, si bien significó una ruptura con una tradición inmediatamente anterior, llevaba a cabo la continuación de un proyecto que pugnaba, con espíritu polémico y crítico, por un arte que llegara a ser definitivamente autónomo. Podemos pensar, al valorar algunos de los postulados fundamentales de algunos de los manifiestos del modernismo brasileño, que el fenómeno de relevo, en términos de la búsqueda estética que supuso el modernismo, ocurre de forma análoga, aunque con la particularidad que podríamos desprender de las ideas fuera de lugar, en el Brasil.

Sin embargo, interesa no llegar a la afirmación positiva de Machado de Assis como antecesor del modernismo brasileño. Tal conclusión, además de ser muy difícil de comprobar, resultaría en una inconsecuencia del proceso histórico de las letras brasileñas, ya que implicaría desconocer toda una generación intermedia y unos cambios operados por otra pléyade de autores como Lima Barreto que, con sus trabajos, evidencian un espectro más grande de los problemas de la representación y la crítica literaria en el Brasil de

comienzos del siglo xx. Simplemente cabe a las limitaciones de este ensayo sospechar lo que Haroldo de Campos ve en el devenir de ese proceso literario: “certa linha rastreável de evolução” entre Machado de Assis y el siglo xx.

En su ensayo “Moderno e modernista na literatura brasileira”, Alfredo Bosi (2003) presenta, desde una perspectiva mucho más reposada, algunas de las características del modernismo brasileño, no solo como vanguardia artística, sino como un momento neurálgico del desarrollo material e ideológico del Brasil, aproximadamente cincuenta años después de la publicación del último de los escritos de Machado que se han analizado. Entre las características que muestra Bosi encontramos una prolongación del proyecto moderno, encarnada en las paradojas y rupturas que supone el modernismo brasileño respecto de su tradición anterior. De los puntos que hemos mencionado anteriormente, que hacen referencia a las conceptualizaciones del autor decimonónico, tan solo habría que agregar la actualización, esta vez de forma mucho más conflictiva y radical, de la relación entre la modernidad estética y una modernidad racional instrumental que busca defender la vanguardia brasileña.

Conclusión

Machado opta por una crítica que obedece a una serie de formulaciones metódicas, por el seguimiento, en ocasiones demasiado riguroso, de “leis poéticas” que lleven, en su honesta aplicación, a la constitución de una “ciência literária” que, como se vio, marcan el camino de una renovación de la forma de hacer crítica literaria en el Brasil. En este sentido, el lector de la robusta tradición crítica brasileña, que acompaña la entrada del siglo xx, puede encontrar un *continuum* que liga las aspiraciones del campo de la crítica literaria de este “mestre na periferia do capitalismo” (Schwarz [1990] 2001) con la oportuna recepción de las vanguardias artísticas que en este siglo formularon los modernistas. No obstante, no encuentro arriesgada la afirmación que ve en Machado una referencia obligada

de conceptualizaciones que buscaron, en el caso de los manifiestos, consolidar desarrollos críticos de su obra en posteriores formulaciones vanguardistas como la antropofagia o la producción de una “poesía de exportación”. Por supuesto, la discusión de estas ideas tendría necesariamente que pasar por un análisis detallado, capaz de darle vida a los puntos de contacto que se han mencionado (y los demás que seguro aparecerían), a través de las grandes contradicciones y desencuentros entre la obra crítica machadiana y, por ejemplo, las polémicas discusiones llevadas a cabo en las revistas del modernismo. Tal análisis tendría también que equilibrar las cargas y reconocer la apertura (quién sabe hasta qué punto insospechada por Machado) que significó para las vanguardias brasileñas la posibilidad de conocer, criticar y hasta dismantelar las vanguardias históricas europeas, reconocerse en ellas y operar cambios. Esto último sería importante porque, es en parte por la conciencia de la diferencia del arte brasileño que se inicia por parte del modernismo (de sus vertientes más ambiciosas) todo un proceso de autodescubrimiento simbólico del Brasil, que les permitió a los autores de *Macunaíma* y las *Memorias póstumas de João Miramar* desmentir, mediante una posición mucho más informada, afirmaciones respecto a lo indígena o lo negro que hace Machado de Assis en sus críticas.

Quedan también, para futuras aproximaciones críticas a los textos de Machado, las cuestiones relativas a la consolidación de un campo literario, ciertamente muy activo en el último cuarto del siglo XIX, en la prensa del país vecino. Este aspecto, que se nombra morosa y convenientemente en este ensayo, queda a la espera de un análisis sociológico mucho más exhaustivo, soportado en un marco teórico específico, que iluminaría tramos aún oscuros de la agencia literaria de Machado de Assis para el lector hispanoparlante. Quisiera terminar esta reflexión con una sentencia que lanza una luz para las generaciones de escritores posteriores a Machado:

Finalmente, a geração atual tem nas mãos o futuro, contanto que lhe não afrouxe o entusiasmo. Pode adquirir o que lhe falta, e perder o

que a deslustra; pode afirmar-se e seguir avante. Se não tem por ora uma expressão clara e definitiva, há de alcançá-la com o tempo; hão de alcançá-la os idôneos. (Machado de Assis [1876] 1994, s.p.)

Obras citadas

- Bergamini, Atilio. 2013. “Instinto de nacionalidade’ na imprensa liberal”. *Machado de Assis em linha* 6, n.º 12 (dezembro): 15-31. <http://machadodeassis.net/download/numero12/artigo02.pdf> (consultado el 12 de enero de 2014).
- Bosi, Alfredo. 2003. “Moderno e modernista na literatura brasileira”. En *Céu, inferno: ensaios de crítica literária e ideológica*, 209-226. São Paulo: Duas Cidades.
- _____. 2012. “O teatro político nas crônicas de Machado de Assis”. Texto digitalizado por el Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo. <http://200.144.188.13/textos/bosimachado.pdf> (consultado el 12 de enero de 2014).
- Buarque de Holanda, Sergio. 2002. *Visão do Paraíso: os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil*. São Paulo: Editora Brasiliense.
- Călinescu, Matei. 1991. *Cinco caras de la modernidad: modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, posmodernismo*. Madrid: Tecnos.
- Campos, Maria do Carmo. 2001. “A crítica e a literatura brasileira: metas, desvios e horizontes”. *Organon* 15, n.º 30-31: 49-59.
- Machado de Assis, Joaquim Maria. [1858] 1994. “O passado, o presente e o futuro da literatura”. En Machado de Assis 1994.
- _____. [1865] 1994. “O ideal do crítico”. En Machado de Assis 1994.
- _____. [1873] 1994. “Notícia da atual literatura brasileira. Instinto de nacionalidade”. En Machado de Assis 1994.
- _____. [1879] 1994. “A nova geração”. En Machado de Assis 1994.
- _____. 1994. *Obra completa de Machado de Assis*. Vol. 3. Rio de Janeiro: Nova Aguilar. <http://machadodeassis.ufsc.br/obras.html> (consultado el 12 de enero de 2014).

- Nejar, Carlos. 2011. *História da literatura brasileira. Da Carta de Caminha aos contemporâneos*. São Paulo: Leya.
- Schwarz, Roberto. [1977] 2000. "Las ideas fuera de lugar". En *Absurdo Brasil. Polémicas en la cultura brasileña*, 45-60. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- _____. [1990] 2001. *A Master in the Periphery of Capitalism*. Londres: Duke University Press.
- Sodré, Nelson Werneck. 1999. *História da imprensa no Brasil*. Rio de Janeiro: Mauad.
- Paz, Octavio. 1974. *Los hijos del limo: del romanticismo a la vanguardia*. Barcelona: Seix Barral.
- Weber, João Hernesto. 2013. "Machado: do discurso romântico da nacionalidade à crítica radical da nação". *Machado de Assis em linha* 6, n.º 12 (dezembro): 32-45. <http://machadodeassis.net/download/numero12/artigo03.pdf> (consultado el 15 de diciembre de 2013).

“LA NOCHE DE LOS DONES” O SOBRE UNA TEORÍA NARRATIVA DEL PROCESO GNOSEOLÓGICO*

Hernán Martínez Millán

University of Pittsburgh – Pensilvania, Estados Unidos
hem50@pitt.edu

En este artículo sostengo que Borges, en “La noche de los dones”, postula una teoría narrativa del proceso del conocimiento. Para esclarecer esta cuestión, en primer lugar explico qué quiere decir teoría narrativa del proceso gnoseológico. Seguidamente, sostengo que, pese a que dicha teoría se formula siguiendo la teoría de las Ideas de Platón, Borges relocaliza los materiales de denominación griega a partir de una narración gauchesca, que exhibe características antiplatónicas cruciales. Esto le permite a Borges considerar el acto mismo de narrar como el centro de la pregunta que interroga por el origen del conocimiento humano.

Palabras clave: Borges; “La noche de los dones”; teoría narrativa del proceso gnoseológico; platonismo.

* Este trabajo fue leído en el Coloquio Internacional “El legado de Borges”, Colegio de México, México, diciembre de 2012. <http://oyeborges.blogspot.com/2011/11/expertos-abordaran-el-legado-de-jorge.html>

**“LA NOCHE DE LOS DONES” OU SOBRE
UMA TEORIA NARRATIVA DO PROCESSO GNOSIOLÓGICO**

Neste artigo, sustenho que Borges, em “La noche de los dones”, postula uma teoria narrativa do processo do conhecimento. Para esclarecer essa questão, em primeiro lugar explico o que quer dizer teoria narrativa do processo gnosiológico. Em seguida, sustento que, embora essa teoria seja formulada seguindo a teoria das ideias de Platão, Borges reposiciona os materiais de denominação grega a partir de uma narração gauchesca, que exhibe características antiplatônicas cruciais. Isso lhe permite considerar o ato em si de narrar como o centro da pergunta que interroga pela origem do conhecimento humano.

Palavras-chave: Borges; “La noche de los dones”; teoria narrativa do processo gnosiológico; platonismo.

**“LA NOCHE DE LOS DONES” OR ABOUT
A NARRATIVE THEORY OF THE EPISTEMOLOGICAL PROCESS**

This article sustains that Borges, in “La Noche de los Dones”, postulates a narrative theory of the process of knowledge. To clarify this issue, it first explains the epistemological process narrative theory. Then, it sustains that, despite the fact that this theory is formulated according to the theory of the Ideas of Plato, Borges relocates the materials of Greek denomination to a Gaucho narration, displaying crucial anti-platonic features. This allows Borges to consider the very act of narrating as the center of the question which seeks the origin of human knowledge.

Keywords: Borges; “La Noche de los Dones”; the epistemological process narrative theory; Platonism.

ENTRE LAS “INNUMERABLES RELACIONES”¹ QUE un lector de Jorge Luis Borges² puede producir o “armar” (Balderston 2010, 11) se hallan los materiales de la tradición griega que este escritor emplazó en sus artificios literarios. Estos elementos, de uso ordinario en la historia de la filosofía antigua, son modificados por Borges una vez los recicla, y nos revela su sentido en el contexto en que compone sus artificios literarios o *readymades*.³ En efecto, la reubicación de estas piezas griegas compone un nuevo orden discursivo tal como si se tratara de un objeto plástico en las artes. En otras palabras, el reordenamiento de estos trozos de sentido de denominación griega no pretende ajustarse a un sentido preexistente (*adaequatio intellectus et rei*), sino que, más bien, produce un nuevo universo de significaciones. En este sentido, uno podría pensar que una de las cualidades más visibles del proceso de composición de este tipo de *readymade* borgeano es su carácter performativo. Borges, al componer un nuevo escenario para los conceptos griegos, “re-construye” los materiales que le permiten narrar la historia de una perturbadora cuestión. De esta forma, “el significado de un texto varía en gran medida de acuerdo con su atribución”, como afirma Balderston (2000, 153). Se podría mencionar una característica más sobre estos

1 En “El escritor argentino y la tradición (occidental)” Balderston nos anticipa, en 1998, que “Borges ha sido sometido a todo tipo de lecturas: estructuralistas, bajtinianas, derrideanas, marxistas, lacanianas, feministas y de estudios gay, filosóficas, científicas, novohistoricistas y de estudios culturales, poscoloniales, religiosas, etc.” (2000, 152). Y digo que nos anticipa ya que, en 2010, Balderston, inspirado en la “Nota sobre (hacia) Bernard Shaw”, estudiará las “prácticas de lectura” de Borges. Siguiendo este modelo metodológico que nos permite comprender la “práctica de la escritura” del escritor argentino, este artículo busca analizar las “innumerables relaciones” que pueden leerse en Borges en torno de la filosofía antigua, especialmente sobre la cuestión del conocimiento en Grecia.

2 Me refiero a ese hombre destinado a los símbolos del libro del que Borges habla en el “Prólogo” a la *Biblioteca Personal* (1996, 4:449).

3 Sobre esto véase “El Platón de Borges” (Martínez Millán 2009b, 166), que explica cómo Borges sigue para el caso de Heráclito una lectura ampliamente aceptada en su tiempo (me refiero a la teoría del devenir incesante que se compara con un río que fluye), pero que actualmente los especialistas en filosofía antigua consideran espuria.

materiales: son “capa[ces] de interpretaciones sin término”, como Borges dice en “Sobre los clásicos” (1996, 2:151).

Borges, “un sensible y agradecido lector” (Borges 1996, 4:449), emplazó fragmentos de los filósofos griegos tanto en su obra poética como en su obra en general. Entre los más conocidos textos de esta tradición que el autor siente como “regalo de belleza” (1994, 30), están las referencias al río que fluye incesantemente de Heráclito, al ser esférico de Parménides, a la tortuga de Zenón de Elea y a las *Ideas* o “formas” platónicas. Todos estos textos clásicos,⁴ que no lo son por “posee[r] tales o cuales méritos”, sino por su capacidad de generar proliferación de lecturas (recrear nuevos contextos a partir de materiales ordinarios), le sirvieron a Borges para “variar” “las emociones que la literatura suscita”, es decir, para producir el hecho estético (Borges 1996, 2:151). Por lo general, las heterogéneas referencias a la tradición griega le permiten indagar la cuestión ardua de cómo conoce el sujeto, que no solamente fue materia de las disputas eruditas de los helenistas en el contexto de Borges (véase Balderston 2000), sino que al mismo tiempo le permitió describir el estado de esta cuestión que parecería mantenerse inalterable, tal como el ser esférico de Parménides. El debate sobre el problema del conocimiento que tiene lugar en la antigua Confeitería del Águila, el lugar donde se narra la segunda historia en “La noche de los dones”, describe esta aparente circularidad en que ha gravitado la respuesta metafísica, como se verá más adelante. Además, como se sabe, tanto desde el punto de vista afirmativo como crítico, los filósofos contemporáneos han coincidido en que el proyecto metafísico de Platón, cuyas raíces se encuentran en la filosofía de Parménides, ha ocupado un lugar dominante en la historia de la filosofía.⁵ Entonces,

4 En el “Finder’s Guide” del Centro Borges (véase <http://www.borges.pitt.edu/finders-guide>) se pueden encontrar los textos de Borges que aluden a los filósofos griegos mencionados. Para el caso de Platón, se puede consultar mi artículo titulado “El Platón de Borges” (Martínez Millán 2009b).

5 Whitehead sostuvo que la historia de la filosofía europea era una serie de notas a pie de página sobre Platón. En cambio, Nietzsche denunció “la historia de un error” que desde Platón se había propagado hasta Kant.

a partir de estas referencias y, específicamente, a partir de la cuestión sobre cómo conoce el ser humano de acuerdo con los filósofos griegos, el lector puede identificar que en muchos de sus textos el problema central que anima el ejercicio narrativo de Borges es de naturaleza gnoseológica.

Desde su muy temprano ensayo ultraísta de 1922 “El cielo azul, es cielo y es azul”, hasta su retorno a la poesía tras la ceguera, cuando compone sus “Heráclitos”,⁶ Borges desdibuja los límites entre la literatura y la filosofía, y parecería que le deja a la literatura la responsabilidad de contestar la pregunta sobre cómo conocemos, ante la incesante circularidad en que la filosofía se ha mantenido: “Elegid la clave filosófica que os parezca más eficaz y aplicadla al enlace de percepciones oculares que dan principio a esta encuesta. Lejos de iluminarlas o de confundirse con ellas, veréis que se mantienen incólume, aislada” (1997, 157).

O mejor aún, como aquí sostendré, es a la literatura y no a la filosofía, a la que Borges le asignó la tarea de figurarse una nueva versión sobre la cuestión del conocimiento, ya que esta, quizá como ningún otro arte, tiene por tarea hacer proliferar las narrativas sobre sus objetos. La literatura hace esto cuando relocaliza piezas existentes que pertenecen aparentemente a la tradición filosófica para producir lo que he llamado un nuevo orden discursivo. Es decir, para agenciar un universo de significaciones inesperadas que, si bien los materiales preexistentes de alguna manera sugieren, no se ha visto a la luz de las excéntricas relaciones que Borges construye en sus artificios literarios o *readymades*.

Desde esta perspectiva, las referencias de Borges a la tradición filosófica griega no solamente tienen la virtud de explicarle al lector problemas filosóficos medulares (como algunos creen, simplificando

6 El primero de estos “Heráclitos”, quizá el más conocido, fue escrito en 1969 (Borges 1996, 2:357). El otro “Heráclito” es de 1976 y apareció por primera vez en *La Nación* el 9 de mayo de ese año. Este último tiene el siguiente verso: “La ve impresa / en futuros y claros caracteres / en una de las páginas de Burnet” (1996, 3:156). La referencia a Burnet (1863-1928) demuestra cuán bien informado estaba Borges sobre los estudios griegos.

las relaciones entre teoría y crítica),⁷ sino que estos escombros de gnoseologías de denominación griega le permiten construir o rediseñar una teoría narrativa del proceso gnoseológico a partir de materiales preexistentes. En lo que sigue explicaré en qué consiste esta teoría narrativa del proceso gnoseológico, que desde mi punto de vista es clave para postular la actualidad hermenéutica de la obra de Borges.

Con *narrativa del proceso gnoseológico* quiero señalar que Borges traza los rasgos de una teoría del conocimiento que considera que el sujeto cognoscente describe los objetos cuando permite que las narrativas precedentes sobre estos continúen proliferándose. El proceso gnoseológico es un ejercicio que parte de previas respuestas o narrativas precedentes. Cuando se conoce una cosa, entonces, no se crean atributos que se corresponden con la naturaleza intrínseca de esta, sino que más bien se reubican descripciones o narrativas conceptuales. Para ilustrar esto, analizaré la manera en que Borges reubica en sus artificios literarios piezas conceptuales cuya denominación es platónica. Borges ensambla fragmentos o piezas de la filosofía de Platón sobre determinados problemas en su narrativa, teniendo cuidado de que, además de ubicar las piezas precedentes sobre las dimensiones que él le traza al problema del conocimiento, estas piezas puedan producir una nueva interpretación.

Esta teoría del proceso gnoseológico que explicaré a partir del cuento “La noche de los dones”, que apareció en 1975 en *El libro de arena*, le sugiere al lector que todo proceso gnoseológico reescribe incesantemente una descripción previa que quebranta toda posibilidad de figurarnos un origen límpido para el entendimiento humano, en contra de las teorías de algunos filósofos esencialistas. El caso más relevante es Platón, de quien nos ocupamos en este artículo. Entonces, la denominación de teoría narrativa del proceso gnoseológico que sugiero, se aplica a la descripción (teoría) sobre el problema

7 Como sostiene Balderston “la distinción entre teoría y crítica es socavada por Borges porque los argumentos teóricos pueden incrustarse en argumentos novelescos, en ensayos críticos, incluso en los fragmentos de prosa breve de *El hacedor*” (2000, 153).

del conocimiento que se hace por medio de un relato (narrativa) en “La noche de los dones”. Pero esto no quiere decir solamente que Borges ficcionaliza la postura platónica, lo cual sería ilustrarla (hacer comprensible una abstrusa teoría filosófica). Lo que me interesa subrayar es que Borges utiliza el mismo relato como el vehículo por medio del cual la descripción de Platón es invertida en su doble narrativa (la que sucede en la confitería y la que sucede en el relato gauchesco). Por tanto, esta es una especie de teoría del conocimiento puesta en relato. Pero aquí relato significa que, ante la pregunta por el origen del conocimiento, Borges toma una narrativa gnoseológica dominante (como la que inventó Platón), que le permite construir un relato que la hace proliferar invirtiéndola. Desde esta perspectiva, Borges nota que, si bien para la teoría del conocimiento de Platón, el dominio del amor es la otra cara de su ascética representación del mundo que el filósofo tiene que encarnar, en su caso el relato gauchesco —antiesencialista— celebra el amor como un don (inversión del platonismo).

“La noche de los dones” enseña un tipo de narrativa antiplatónica⁸ sobre el problema del conocimiento que, además de considerar el acto de narrar mismo como el centro de la pregunta que interroga por el conocimiento (ya que se conoce cuando proliferan narrativas previas), relocaliza la experiencia del amor y el deseo en el epicentro de la experiencia del sujeto cognoscente. Es decir, los materiales de denominación platónica que Borges re-hace (*remakes*) en “La noche de los dones” se pueden interpretar a la luz de un relato gauchesco y, por otra parte, producen una nueva interpretación sobre el papel

8 Es precisamente el carácter antiplatónico de la escritura de Borges lo que dio lugar a *Las palabras y las cosas* de Foucault. De acuerdo con Foucault, la escritura del autor de “El idioma analítico de John Wilkins” aparece “trastornando todas las superficies ordenadas y todos los planos que ajustan la abundancia de seres, provocando una larga vacilación e inquietud en nuestra práctica milenaria de lo Mismo y lo Otro” (1968, 1). Desde esta perspectiva, se podría sostener que la escritura de Borges ensaya una nueva lógica del sentido cuyas coordenadas centrales mapean la geografía imposible para el pensar, que desde Parménides y Platón ha sido excluida gracias a las leyes binarias de la metafísica que separa los seres reales de los seres fantásticos.

que desempeña el amor (los sentidos en general) en el marco de una teoría narrativa del proceso cognoscente.

El problema mismo del conocimiento, es decir, la serie de repuestas ante la pregunta ¿cómo conoce el sujeto?, le permite a Borges darse cuenta de que hay una serie larga de narrativas sobre dicha cuestión. Tales narrativas parecerían haberse desencadenado desde que Heráclito, según Borges, declaró: “Nadie baja dos veces a las aguas / del mismo río” (1996, 3:156); y Parménides, como lo sugiere también el autor argentino, apoyándose en el helenista Gigon (1912-1998), afirmara: “el Ser es semejante a la masa de una esfera bien redondeada” (2:14). Desde entonces, “las generaciones de los hombres no [han] deja[do] caer” en el olvido ni el relato de Heráclito ni el de Parménides, ya que han reproducido y multiplicado tales metáforas (3:156).⁹ El filósofo que no dejó caer en el olvido los relatos de Heráclito y Parménides fue Platón, de quien podríamos decir que no solo le permitió a tales narraciones epistemológicas sobrevivir a través de la descripción que hizo sobre el problema del conocimiento, sino que además se encargó de que los hombres futuros no recordaran al padre del relato épico sobre el ser esférico. De allí que, para algunos filósofos contemporáneos, Platón sea una suerte de Adán en materia de cuestiones filosóficas. Ellos olvidan los materiales filosóficos precedentes sobre los cuales Platón construye sus dramas de ideas. De acuerdo con Borges, la pregunta sobre cómo conocen los seres humanos nos permite rastrear una serie larga de re descripciones, que le provee al argentino los materiales para postular, en “La noche de los dones”, una suerte de teoría narrativa del proceso gnoseológico. Aunque esta teoría narrativa se construye sobre materiales de denominación platónica, una vez que Borges los relocaliza en su *readymade*, exhibe sus cualidades antiplatónicas.

Esta perturbadora cuestión que Borges reescribió a lo largo de toda su obra, como si en cada una de las versiones estuviera

9 De acuerdo con Borges, “quizá la historia universal es la historia de unas cuantas metáforas. Bosquejar un capítulo de esa historia es el fin de esta nota” (1996, 2:14).

anticipando esta teoría, finalmente lo llevó a darse cuenta de la serie de respuestas ante la pregunta por el conocimiento que se inaugura cuando la cuestión se plantea. Como “La noche de los dones” me permitirá argüir, Borges finalmente se dio cuenta de que tal proliferación de respuestas en torno a la cuestión del conocimiento nada tiene que ver con la invención de materiales o categorías originales (fuentes) que se crean para explicar “[e]l Paisaje que se agolpa en la ventana” (1997, 155). Recuérdese que el Borges de 1922 se vio obligado a resignarse y constatar la presencia y la imposible “fijación escrita” (154) cuando afirmó “mejor dicho: todo está y nada es” (157). Por el contrario, más tarde comprendió felizmente que ese “desperezarse de médanos desmadejados” inaugura o da comienzo a una larga narrativa de voces imposible de sumar o conmensurar (155), narrativas conceptuales que sus estrategias de composición literarias deben reubicar. Entonces entendió que, cuando el ser humano conoce algo, no hace otra cosa más que “copia[r] lo que dictan / otras sombras” (Borges 1996, 2:469), como lo había entrevisto pocos años antes en su poema “Estancia El retiro”, de 1972.

Al inventar una teoría narrativa para exponer una posible respuesta a la pregunta sobre el problema del conocimiento (no crear, ya que crear supone el psiquismo descendente al que se opone la lógica ascendente de “La noche de los dones”), Borges pretende liberarla de la narrativa platónica dominante en la tradición occidental. Borges, al igual que otros intelectuales antiplatónicos, buscó tal emancipación. Pero esto lo hace partiendo desde esta misma narrativa dominante y fundacional, ya que los dramas de conceptos dibujados por Platón habían sido compuestos con la intención de olvidar las narrativas precedentes. Solo así edificaban la mitología fundacional que se infiere de toda narrativa conceptual esencialista.

Platón se empeñó en explicar el proceso gnoseológico como el acto a través del cual se re-conoce algo que se contempló en el mundo eidético. Pero tanto lo olvidado como el acto en que se reconoció por primera vez algo no pertenecen al orden de lo temporal, sino a un orden transmundano. En cambio, Borges, ante la cuestión sobre cómo

se conoce, subraya la existencia de una serie de narrativas precedentes. Además, a partir de las piezas platónicas que describen a través de un mito un recuerdo transhistórico (la contemplación de las “Ideas” antes de que las almas se encarnaran), Borges agencia una nueva lectura gauchesca del mito que sostiene que nadie olvida la primera vez que conoce, en el orden temporal, el amor y la muerte. Fenómenos del orden temporal que la mitología cognoscente del dramaturgo Platón transforma en simples apariencias de la “Belleza en sí”.

Para continuar explicando esta teoría narrativa del problema del conocimiento que Borges traza en “La noche de los dones”, permítaseme una digresión sobre la teoría de las Ideas de Platón.

Hay una serie de mitos en los diálogos escritos por Platón con los cuales este creía explicar la manera en que los mortales aprehenden las Ideas. Estas son esencias transhistóricas que fueron contempladas antes de que el alma se encarnara en un cuerpo mortal. De acuerdo con el Sócrates del *Fedro*,

cualquier alma que, en el séquito de lo divino, haya vislumbrado algo de lo verdadero, estará indemne hasta el próximo giro y, siempre que haga lo mismo, estará libre de daño. Pero cuando, por no haber podido seguirlo, no lo ha visto, y por cualquier azaroso suceso se va gravitando llena de olvido y dejadez, debido a este lastre, pierde las alas y cae a tierra. (*Fedro* 248c)

Platón afirma que ya todo lo hemos contemplado en el mundo eidético y que tras la caída en el mundo sensible sometido al devenir, es decir, al nacimiento y a la muerte, la filosofía sana la naturaleza rota de los mortales por medio de la anamnesis. Filosofar es recordar la contemplación de las Ideas eternas e inmutables, que recuerdan al ser esférico, sin generación e incorruptible que Parménides imaginó en el viaje épico que se conoce como el *Poema* de Parménides.

Borges invierte esta tesis sustantiva de Platón para considerar más bien que conocer es no poder olvidar, ya que “nadie olvida” el amor

y la muerte, que son “esas dos cosas esenciales [que] me fueron reveladas” (1996, 2:44), como dirá el narrador de “La noche de los dones”.

“La noche de los dones” comienza, es decir, hace proliferar la narrativa platónica sobre el conocimiento:

En la antigua Confitería del Águila, en Florida a la altura de Piedad,¹⁰ oímos la historia.

Se debatía el problema del conocimiento. Alguien invocó la tesis platónica de que ya todo lo hemos visto en un orbe anterior, de suerte que conocer es reconocer; mi padre, creo, dijo que Bacon había escrito que si aprender es recordar, ignorar es de hecho haber olvidado. Otro interlocutor, un señor de edad, que estaría un poco perdido en esa metafísica, se resolvió a tomar la palabra. Dijo con lenta seguridad:

—No acabo de entender lo de los arquetipos platónicos. Nadie recuerda la primera vez que vio el amarillo o el negro o la primera vez que le tomó el gusto a una fruta, acaso porque era muy chico y no podía saber que inauguraba una serie muy larga. (1996, 3:41)

La explicación ahistórica que afirma que “todo lo hemos visto en un orbe anterior” está precedida de numerosas narrativas (*v. gr.*, el relato épico del ser de Parménides, la teoría del fuego de Heráclito, la doctrina pitagórica y órfica) que nos ayudarían a confirmar que en Platón convergen tales narrativas del proceso gnoseológico. Entonces, Platón no era “muy chico” para saber. Para intentar explicar la cuestión del conocimiento, el segundo narrador cuenta una historia cuyo objetivo central en esta discusión sobre el problema del conocimiento es revelar las cosas esenciales que nadie olvida. Por supuesto, hay otras primeras veces que nadie olvida, dirá el protagonista, que no acaba de entender lo de los arquetipos platónicos.

10 Según he podido averiguar, la “antigua” Confitería del Águila existió por lo menos hasta 1950, es decir, un cuarto de siglo antes de la publicación del relato.

El narrador, “un señor de edad”, que trae a la memoria lo que le dejó cierta noche, “la del 30 de abril del 74”¹¹ (1996, 3:41), explica por qué la teoría de los arquetipos platónicos no ayuda a recordar la primera vez que conocimos las cosas esenciales. Este afirma: “yo [las] había conocido” tal noche (44).

La teoría narrativa del proceso gnoseológico que inventa Borges en este cuento, una suerte de teoría del conocimiento puesta en relato, explica dos cuestiones esenciales que siempre recordamos. La primera es el amor. La segunda, la muerte. Nótese que nuevamente Borges ensambla en su teoría materiales platónicos pero, por supuesto, su intención es invertirlos o reubicarlos. Solo así le permite a esta narrativa platónica continuar proliferándose y así demostrar que su aspiración a presentarse como “dialéctica”¹² debió de hacerse a fuerza de renegar de la serie larga que continuaba.

Como afirmé al inicio de este artículo, es a la literatura y no a la filosofía a la que Borges le deja la tarea de contestar la pregunta sobre el problema del conocimiento, ya que la filosofía desde Platón ha tenido la pretensión de producir un léxico último, como lo diría Rorty (1989, 3-22). En cambio, la literatura, más allá del problema de la verdad, ha reinventado las gramáticas y, como lo ha sostenido Edmundson, siguiendo a Havelock:

[...] la literatura desde Homero [ha sentido] la urgente necesidad de hacer proliferar las narrativas, desplegando para el lector una vasta colección de episodios que, aunque ellos tal vez tengan mucho que enseñarnos, se resisten a ser apresados bajo cualquier signo o sistema de signos. (1995, 14)¹³

11 Es decir, 1874, un siglo antes de la publicación del relato.

12 Véase Platón, *República* VI 508a-511e. Allí Sócrates sostiene: “cuando afirmo que en ella la razón misma aprende, por medio de la facultad dialéctica, y hace de los supuestos no principios sino realmente supuestos, que son como peldaños y trampolines hasta el principio del todo, que es no supuesto, y, tras aferrarse a él, ateniéndose a las cosas que de él dependen, desciende hasta una conclusión, sin servirse para nada de lo sensible, sino de Ideas, a través de Ideas y en dirección de Ideas, hasta concluir en Ideas”.

13 Traducción del autor.

Volvamos a Platón para intentar comprender por qué Borges consideró que el amor no es materia de conocimiento, sino más bien de dominio. De acuerdo con Platón, el filósofo se empeña en una práctica espiritual que consiste en renunciar al cuerpo y al placer:

[¿]La ocupación de tal individuo no se centra en el cuerpo sino que, en cuanto puede, está apartado de este, y, en cambio, está vuelto hacia el alma? [...] ¿Es que no está claro, desde un principio, que el filósofo libera su alma al máximo de la vinculación con el cuerpo, muy a diferencia de los demás hombres? [...] [Así] se empeña en algo próximo al estar muerto el que nada se cuida de los placeres que están unidos al cuerpo. (*Fedón* 64e-65a)

Sin embargo, pese a que el auténtico filósofo encara briosamente tal teoría, Sócrates, que es el personaje diseñado por Platón para probar la eficacia de su discurso filosófico (Sócrates es un *parresiastes*¹⁴), confiesa en el *Lisis* que: “Negligente y torpe como soy para la mayoría de las cosas, se me ha dado, supongo, por el dios, una cierta facilidad de conocer al que ama y al que es amado” (204 b-c). Sócrates es sabio en asuntos de amor y, además, como ha expuesto en el *Fedro*, tras el discurso sobre los amantes con que Fedro fue capaz de hacerlo entrar en delirio (234d), ha recibido de “sabios varones de otros tiempos, y mujeres también, que han hablado y escrito sobre esto [el amor]” (235b-c) una elaborada teoría del amor. De acuerdo con el Sócrates del *Fedro*, que se resiste a exponer tal teoría porque prefiere examinar la tesis de Fedro (“hay que conceder favores al que no ama, antes que al que ama” [235e]), el conocimiento del amor tiene una génesis en otras fuentes:

Puesto que estoy seguro de que nada de esto ha venido a la mente por sí mismo, ya que soy consciente de mi ignorancia, solo me queda suponer que de algunas otras fuentes me he llenado; por los oídos,

14 Véase Platón, *Laques* 188d 4-6. A propósito de Sócrates como *parresiastés*, véase mi artículo “Acondicionamientos de metafísica experimental o sobre el entrenamiento filosófico que prescriben Platón y Epicuro” (Martínez Millán 2007, 121).

como un tonel. Pero por mi torpeza, siempre me olvido de cómo y de a quién se lo he escuchado. (*Fedro* 235c-d)

Sobre estas referencias a la obra de Platón deseo señalar lo siguiente: primero, la más influyente de las teorías sobre el proceso gnoseológico considera que el amor, al igual que las pasiones, ha de considerarse como el mayor obstáculo epistemológico, ya que fue valorado como un apetito que, sin control de lo racional, domina ese estado de ánimo que tiende hacia lo recto, y es impulsado ciegamente hacia el goce de la belleza y, poderosamente fortalecido por otros apetitos con él emparentados, es arrastrado hacia el esplendor de los cuerpos, y llega a conseguir la victoria en este empeño, tomando el nombre de esa fuerza que le impulsa, se llama Amor (238b-c).

En otras palabras, para Platón, quien consideró que los objetos del pensamiento son *Ideas* no infectadas de carne humana, inodoras e incoloras, el amor es una materia que el filósofo debe conocer para ponerse a salvo de sus efectos devastadores. Diálogos como *Cármides* y *Banquete* ilustran de manera extraordinaria cómo Sócrates se pone a salvo de los efectos negativos del amor. Entonces, a partir de las referencias citadas, podemos concluir que para Platón el amor es algo de lo que el filósofo tiene que escapar, ya que es un apetito que carece de control racional. Para controlar tal impulso ha de conocer las formas en que este aparece, como lo hace Sócrates, por ejemplo, ante las trampas eróticas que Alcibiades le tiende (*Banquete* 217a-d).¹⁵

Segundo, la teoría platónica que pretende responder al problema del conocimiento, además de considerar que el amor priva al filósofo de la contemplación de las Ideas, inventa una narrativa negativa sobre este, que tiene la característica de olvidar las fuentes que le sirvieron de inspiración.¹⁶ Como lo anoté arriba, Sócrates reconoce

15 Véase mi artículo “El discurso de Alcibiades en el *Banquete* de Platón: teatro filosófico” (Martínez Millán 2009a).

16 Quizá Kingsley es el intérprete actual más severo de la obra de Platón en este sentido. Véase *Los oscuros lugares del saber*, especialmente el capítulo “Matar al padre” (2006). También véase Onfray (2007), *Contrahistoria de la filosofía: las sabidurías de la antigüedad*.

que por su torpeza (*docta ignorancia*), siempre se olvida de cómo y de quién se lo ha narrado.

En cambio, como ya lo he indicado, la teoría narrativa del proceso gnoseológico que traza Borges en “La noche de los dones” considera que lo que nunca olvidamos, y además, es el objeto esencial del conocimiento, es el amor. Cuando se trata de discutir el problema del conocimiento como se hace en la ya desaparecida Confeitería del Águila, el tema del amor aparece como la otra cara de este mismo asunto y no como en la dramaturgia diseñada por Platón. Allí aparece como obstáculo, en tanto que en el relato de Borges emerge como un don que se recibe una noche. El hombre que no acaba de entender lo que son los arquetipos platónicos y que se pregunta si acaso se puede justificar el hecho de que no recordemos la serie larga que se inaugura cuando conocemos, por haber sido muy chicos cuando lo vimos por primera vez, explica a través de un relato antiplatónico cómo cuando “estaba por cumplir [...] trece años” en una noche conoce aquello que nunca más podrá olvidar: el amor y la muerte. Es importante notar que la edad del protagonista alude a algún tipo de rito de pasaje a la vida adulta.

Al problema del conocimiento en términos platónicos que se discute al inicio del cuento, Borges opone un relato construido sobre los materiales de una “mitología personal en la que se vinculan armas y letras, dichos y hechos”, como lo ha afirmado Balderston, refiriéndose a los cuentos en que Borges “descubrió una nueva manera de novelar la historia conflictiva de la Argentina de su época” (2000, 58).

La materia gauchesca que recuerda el narrador puede sintetizarse así: “Por aquel tiempo, uno de los peones, Rufino, me inició en las cosas del campo”, dice el “señor de edad” (1996, 3:41), quien al comienzo del relato declaró estar perdido en la metafísica platónica. Rufino y el narrador van al pueblo una noche de sábado en busca de diversión:

En una esquina nos apeamos frente a una casa pintada de celeste o de rosa, con unas letras que decían *La Estrella*. [...] En el fondo del zaguán había una pieza larga, con bancos laterales de tabla y,

entre los bancos, unas puertas oscuras que darían quién sabe dónde. [...] Había bastante gente; una media docena de mujeres con batones floreados iba y venía. (Borges 1996, 3:42)

Luego de que Rufino presenta su amigo a la dueña de casa, el narrador afirma que “entre las mujeres había una, que me pareció distinta a las otras. Le decían la Cautiva. [...] La trenza le llegaba hasta la cintura” (42). Rufino pide a la Cautiva que narre lo del malón, con el propósito de refrescar la memoria de los presentes. Ella narra los hechos que básicamente se reducen a exponer cómo los indios “podían caer como una nube y matar a la gente y robarse los animales” (42). Mientras la Cautiva habla, llegan a caballo orilleros borrachos, entre quienes estaba el famoso Juan Moreira. Y según el narrador “aquí empieza de veras la historia” (43). Gritos y vidrios rotos. El joven narrador temblando se esconde en una pieza oscura:

Oí pasos de mujer que subían y vi una momentánea hendija de luz. Después la voz de la Cautiva me llamó como un susurro.

—Yo estoy aquí para servir, pero a gente de paz. Acércate que no te voy hacer ningún mal.

Ya se había quitado el batón. Me tendí a su lado y le busqué la cara con las manos. No sé cuanto tiempo pasó. No hubo una palabra ni un beso. Le deshice la trenza y jugué con el pelo, que era muy lacio [...].

Un balazo nos aturdió. La Cautiva me dijo:

—Podés salir por la otra escalera. (43)

A la teoría abstracta y ahistórica de los arquetipos platónicos, Borges opone una narración cargada de hechos históricos: Lobos (pueblo de la provincia de Buenos Aires donde muere y está enterrado Moreira), *La Estrella* (pulpería en que Moreira fue rodeado por la policía) y Chirino (“sargento [que] le clavó el acero” a Moreira). Es de crucial importancia que Borges describa los hechos en una pulpería. Así como Platón expone a través de Sócrates sus ideas ascéticas e idealistas de la carne culpabilizada en el gimnasio ateniense, Borges

se figura la pulpería como el escenario en que al narrador se le revela aquello que nunca olvida: el amor y la muerte.

La muerte del gaicho Moreira, que la historia popular argentina convirtió en leyenda, ya que, como lo dice Eduardo Gutiérrez, “Moreira no tiene parangón con ninguno de los muchos hombres de valor asombroso que han habitado nuestras campañas” (1999, 298), es el evento que Borges eligió para ilustrar el problema del conocimiento y significativamente dice que aquí “comienza” su historia.

En una noche sangrienta —que si bien Borges se abstiene de narrar como muy seguramente su mitología personal podría evocar a partir de las páginas que leyó de Gutiérrez—,¹⁷ describirá la muerte del gaicho. Él sabía que no podía transmitir esto a la manera de Gutiérrez o de Homero. Borges, a través de una narración limpia, falaz y ordenada, narra los hechos.

En “Los laberintos policiales y Chesterton”, Borges (1999) había sostenido que “esas pompas de la muerte no caben en la narración policial” (128). Borges, pudoroso ante la muerte escribió:

De un brinco, el sargento le clavó el acero en la carne. El hombre se fue al suelo, donde quedó tendido de espaldas, gimiendo y desangrándose. [...] El sargento, para acabarlo de una vez, le volvió a hundir la bayoneta. (1996, 3:44)

Si bien es cierto que Borges no refiere cada “nuevo vómito de sangre” (291) de Moreira, como sí lo hace Gutiérrez, también es cierto que su limpieza narrativa nada tiene que ver con las Ideas platónicas incoloras e inodoras que el narrador no puede recordar y, entonces, decide narrar la noche del 30 de abril de 1874. La higiene narrativa que Borges practica en este relato gauchesco, la cual tiene por objetivo exponerle dos cosas esenciales, el amor y la muerte, a los asistentes al debate sobre el problema del conocimiento que se han dado cita en

17 Véase *Juan Moreira* (Gutiérrez 1999), especialmente el capítulo titulado “Jaque Mate”.

la antigua Confitería del Águila, podría ser considerado el método que propone Borges para la teoría narrativa del proceso cognitivo.

Más allá de la limpieza incolora e inodora en que Platón se figura el paisaje en que las almas contemplan por primera vez las realidades eternas no infectadas de carnes humanas (*Banquete* 211e), pero también atento a los excesos de las teorías historicistas que describen el problema del conocimiento hipostasiando la realidad como material fáctico, Borges presenta una vía intermedia (higiene narrativa) que explica cómo los seres humanos conocen las cosas esenciales. Es decir, en el marco de una teoría narrativa del proceso gnoseológico, las cosas esenciales son aquellas dimensiones de la vida humana que las teorías esencialistas sometieron bajo su despótica vigilancia. Por lo tanto, para una teoría gnoseológica que afirma la precedencia de una serie larga de materiales sobre los cuales diseña sus interpretaciones —la sexualidad, el amor, las pasiones, el deseo, etc.— no son materia de control, dominio y negación sino los episodios en que el sujeto cognoscente se acerca al bien. La Cautiva dice al joven iniciado en materia de amor: “Acércate que no te voy hacer ningún mal” (43).

En otras palabras, Borges, quien había historiado la perturbadora cuestión metafísica, reconoció que, por una parte, si bien nadie recuerda la primera vez en que le tomó el gusto a una fruta, por otra parte se recuerda muy bien el momento en que el amor y la muerte sorprenden. El tema antiplatónico del amor se instala en el corazón de esta teoría antiesencialista del acto cognoscente. La teoría narrativa del proceso gnoseológico que se traza en “La noche de los dones” va más allá de ser una prueba de cómo “la obra de Jorge Luis Borges es una prodigiosa síntesis y resignificación del ‘pensamiento de la modernidad’” (Bravo 2003, 9). Al oponerle a la teoría platónica una narración gauchesca lo suficientemente higiénica para perdurar en la memoria del narrador y asegurarle que “hay otras primeras veces que nadie olvida”, la primera vez que se enamora y se mira a la muerte, Borges va más allá de “la problemática [moderna] sobre la sustancialidad o la insustancialidad de lo real” (9). Borges sabe que dicha problemática, más que ninguna otra, además de inaugurar una

serie larga que el mismo Platón no estuvo dispuesto a recordar en sus dramas de ideas, puede disolverse si dejamos de intentar recordar episodios insustanciales para, más bien, preferir recordar esa primera vez en que conocimos el amor y miramos la muerte.

Finalmente, deseo señalar que la teoría narrativa del conocimiento que se ve arabescamente dibujada por Borges en “La noche de los dones”, además de servirle para hacer proliferar una narrativa anti-platónica bajo la forma higiénica de la literatura gauchesca que él propone, también le permite construir una respuesta desde el punto de vista de la literatura, la cual, según dice, debe ser “performativa”. Esto quiere decir que, como afirmó en “La escritura del dios”,¹⁸ en

los lenguajes humanos no hay proposición que no implique el universo entero; decir el tigre es decir los tigres que lo engendraron, los ciervos y tortugas que devoró, el pasto de que se alimentaron los ciervos, la tierra que fue madre del pasto, el cielo que dio luz a la tierra. (1996, 1:597)

La proliferación de la narrativa platónica del acto cognoscente en el marco de una doble narración, la que sucede en la Confitería del Águila y que tiene lugar décadas antes en Lobos, evoca ese “universo entero” al que Borges se refiere en “La escritura del dios”. Intentar una respuesta provisional sobre el problema del conocimiento es asegurar que las narrativas precedentes continúen proliferando y rehaciéndose, como si fueran una suerte de *readymades*. Es en este sentido que conocer es entonces recordar.

La teoría de los arquetipos platónicos que no acaba de entender el señor de edad que asiste a la discusión sobre el problema del conocimiento en la Confitería del Águila, al ser puesta o reubicada en ese otro relato que había acontecido en Lobos mucho antes, reinventa e invierte los materiales platónicos. Para el hombre perdido entre las abstracciones platónicas, el recuerdo más vivo es el amor. Ni el

18 Véase el análisis de Balderston sobre este cuento en “Cryptogram and Scripture: Losing Count in ‘La escritura del dios’” en *Out of Context* (1993).

amarillo, ni el rojo (como puras abstracciones), ni tampoco el sabor de alguna fruta son, para el narrador de esta inolvidable experiencia cognitiva que aconteció en Lobos, equiparables a la experiencia de la noche en que el don del amor le fue revelado a través de la Cautiva. La experiencia del amor es liberadora. El don que permanecía cautivo se entrega como bien. No hay nada que temer, como le hace saber la Cautiva al narrador. Este es el registro cognitivo inolvidable que libera al ser humano del olvido. La narración del acto cognoscente que traza Borges en “La noche de los dones” sostiene que aquello que se fija en la memoria del cuerpo es ese día en que el narrador se tiende al lado de la Cautiva y le busca la cara con las manos.

En conclusión, en “La noche de los dones”, Borges traza los rasgos de una teoría del proceso gnoseológico. Tal teoría se fundamenta en la idea de que cuando se conoce algo no se crean categorías cognoscentes, sino que se reubican materiales existentes. La teoría del proceso cognoscente que se ve delineada en “La noche de los dones” se caracteriza por ser narrativa, ya que prolifera una narrativa dominante existente sobre el acto cognoscente. Una vez Borges reconoce, como lo hiciera Platón, que conocer es recordar, reubica la doctrina platónica en el contexto de una narración gauchesca. En el marco de esta narración, Borges re-hace (*remakes*) los elementos centrales de la teoría platónica del conocimiento. Así termina por afirmar que lo que nunca se olvida es el don del amor, fenómeno que las más influyentes doctrinas epistemológicas habían considerado como un obstáculo. Es en este sentido que, en “La noche de los dones”, Borges propone una teoría *narrativa* del proceso gnoseológico.

Obras citadas

- Balderston, Daniel. 1993. *Out of Context*. Durham: Duke University Press.
- _____. 2000. *Borges: realidades y simulacros*. Buenos Aires: Biblos.
- _____. 2010. *Innumerables relaciones: cómo leer con Borges*. Santa Fe: Universidad Nacional de Litoral.
- Borges, Jorge Luis. 1994. *Inquisiciones*. Buenos Aires: Seix Barral.

- _____. 1996. *Obras completas*. 4 vols. Buenos Aires: Emecé.
- _____. 1997. *Textos recobrados 1919-1929*. Comp. Sara L. del Carril. Buenos Aires: Emecé.
- _____. 1999. *Borges en Sur*. Buenos Aires: Emecé.
- Bravo, Víctor. 2003. *El orden y la paradoja: Jorge Luis Borges y el pensamiento de la modernidad*. Mérida: Universidad de los Andes.
- Edmundson, Mark. 1995. *Literature Against Philosophy, Plato to Derrida. A Defence of Poetry*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Foucault, Michel. 1968. *Las palabras y las cosas*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Gutiérrez, Eduardo. 1999. *Juan Moreira*. Buenos Aires: Libros Perfil.
- Kingsley, Peter. 2006. *En los oscuros lugares del saber*. Girona: Atalanta.
- Martínez Millán, Hernán. 2007. “Acondicionamientos de metafísica experimental o sobre el entrenamiento filosófico que prescriben Platón y Epicuro”. *Revista Filosofía UIS* 6, n.º 1-2: 101-134.
- _____. 2009a. “El discurso de Alcibiades en el *Banquete* de Platón: teatro filosófico”. *Escritos* 17, n.º 39: 358-389.
- _____. 2009b. “El Platón de Borges”. *Variaciones Borges* 28: 163-186.
- Onfray, Michel. 2007. *Las sabidurías de la antigüedad. Contrahistoria de la filosofía I*. Barcelona: Anagrama.
- Platón. 1993. *Fedón*. Trad. Conrado Eggers Lan. Buenos Aires: Eudeba.
- _____. 1995. *Banquete, Apología de Sócrates, Fedro*. Trad. Marcos Martínez Hernández. Madrid: Gredos.
- _____. 1997a. *Laques*. En *Diálogos I*. Trad. Carlos García Gual. Madrid: Gredos.
- _____. 1997b. *Lisis*. En *Diálogos I*. Trad. Emilio Lledó. Madrid: Gredos.
- _____. 1998. *República*. En *Diálogos I*. Trad. Conrado Eggers Lan. Madrid: Gredos.
- _____. 2008. *Fedro*. Trad. Emilio Lledó. Madrid: Gredos.
- Rorty, Richard. 1989. *Contingency, Irony, and Solidarity*. Cambridge: Cambridge University Press.

EFFECTO INVERNADERO O EL ACTO DE POSEER UN CUERPO

Daniela Renjel Encinas

Pontificia Universidad Católica de Chile – Santiago
drenjel@uc.cl

Este trabajo aborda la construcción discursiva de la enfermedad terminal como antesala de la muerte y momento culminante de creación y belleza siniestra. El mal es el camino hacia la posesión del cuerpo; el deterioro, la vía de conocimiento y revelación que se opone a *la nada*, la antagonista de la belleza. Con *Efecto invernadero*, Bellatin abre la posibilidad de concebir la enfermedad como un imperativo de creación de la obra más importante, el momento final de la propia vida, mediante una escritura que se pule con los años, a manera de un juego cuyas reglas incluyen lo intocable de la vida.

Palabras clave: enfermedad; belleza; nada; posesión del cuerpo.

**EFFECTO INVERNADERO
OU O ATO DE POSSUIR UM CORPO**

Este trabalho aborda a construção discursiva da doença terminal como preâmbulo da morte e momento culminante de criação e beleza sinistra. O mal é o caminho à posse do corpo; o deterioro, a via de conhecimento e revelação que se opõe ao *nada*, o antagonista da beleza. Com *Efecto invernadero*, Bellatin abre a possibilidade de conceber a doença como um imperativo de criação da obra mais importante, o momento final da própria vida, mediante uma escrita que é polida com os anos, como se fosse um jogo cujas regras incluem o intocável da vida.

Palavras-chave: doença; beleza; nada; posse do corpo.

**EFFECTO INVERNADERO
OR THE ACT OF POSSESSING A BODY**

This paper discusses the discursive construction of terminal illness as a prelude to death and the climactic moment of creation and sinister beauty. Evil is the path to the possession of the body; deterioration, the path of knowledge and revelation which opposes *nothingness*, the antagonist of beauty. With *Efecto invernadero*, Bellatin offers the possibility of conceiving illness as an imperative for creating the most important work, the final moment of life itself, through writing which is polished over the years, as a game whose rules include the un-touchable of life.

Keywords: illness; beauty; nothing; possession of the body.

De anomalías y otras funciones

Escrita en 1992, *Efecto invernadero* es quizá la primera novela importante de Mario Bellatin. En esta ya se evidencian los ingredientes perturbadores que hacen reconocida su literatura, los cuales llegarán en *Salón de belleza* (1994) a un grado culminante dentro de lo que cierta crítica ha llamado la primera parte de su obra.¹ Ambas novelas pueden ser vistas como una unidad de reflexión acerca de la enfermedad, lo siniestro, la belleza y la muerte. Así, lo que en *Efecto invernadero* será el inicio desgarrador de una transgresora propuesta estética, en *Salón de belleza* será además un estallido de poder, humanidad y deshumanización en torno a la escritura y su fuerza constitutiva.

En este sentido, ambas novelas son parte de un corpus literario que en la década de los noventa dio una importancia especial a la temática del sida, dada su novedad, pero, especialmente, debido a la incompreensión que en torno a este se desplegaba. El trabajo de Bellatin, de esta forma, implanta un escenario inusual, incluso dentro de lo que podría considerarse cierta “literatura homosexual”;² al hacer de la enfermedad un lugar de conflicto físico, moral, ético y estético.

- 1 Es así que, *grosso modo*, desde 1992, año en que se publica *Efecto invernadero*, hasta 2005, vemos un énfasis en anomalías físicas, especialmente, corporalidades excéntricas, deformidades, prótesis que reemplazan miembros, relaciones torturantes entre padres e hijos y, en suma, enfermedades que están en un continuo diálogo con la creación y la desestabilización de mundo. Sin embargo, desde 2005, con la publicación de *Lecciones para una liebre muerta* y *Underwood portátil, modelo 1915*, el énfasis se pone del lado de la escritura, del proceso que la genera, de la necesidad e importancia de escribir sobre lo escrito, de inventar referencias falsas, de plantear, en suma, sin olvidar la autonomía del mundo creado, relaciones metaliterarias.
- 2 Entre comillas, porque resulta cada vez menos pertinente referirse a “literaturas femeninas”, “masculinas”, etc., como si el hacer literario no fuera uno solo al margen de los modos en que se lo lleva adelante, y “cierta”, porque el resto de títulos contundentes publicados en Latinoamérica en la década de los noventa y que tienen la homosexualidad por telón de fondo —como *Antes que anochezca* (1989), de Reinaldo Arenas, *Pájaros de la playa* (1993), de Severo Sarduy, *Un año sin amor* (1996), de Pablo Pérez e incluso *Loco afán: crónicas de sidario* (1996), de Pedro Lemebel— no construyen atmósferas así de densas, contradictorias y angustiantes como las bellatinianas, cuando presentan la temática homoerótica y el sida.

Pensar la enfermedad como un punto de articulación de estos significantes es posible gracias al trabajo de médicos y académicos que reflexionan sobre esta noción desde un lugar apartado de la medicina hospitalaria, que permite ver el mal y el dolor también como construcciones discursivas, cuyos frutos no son ajenos a las ciencias humanísticas y al arte. Se entenderá, así, *enfermedad* como un discurso que, partiendo de lo que se considera anómalo dentro del cuerpo y su inserción en la cotidianidad, configura una forma especial de ver el mundo, una “narrativa propia” y una elaboración consecuente del *yo*, como sostiene Viktor von Weizäcker, según Nelson Orringer, en *Lo óntico y lo pático*, cuando dice: “cada hombre no solo recibe y tiene su enfermedad, sino que la hace y la pone por obra” (1997, 169).

Es a partir de esta “puesta en obra” del mal y el dolor por quien los padece que autores como Georges Canguilhem, médico y filósofo reconocido por su “teoría de la normatividad”, darán un giro contundente a lo que comúnmente se entiende por anormalidad. En efecto, Canguilhem señala que “cuando lo anómalo llega a hacerse parte de lo cotidiano y del sentido sobre el cual se asienta nuestra existencia, este estado ‘anormal’ no puede ser considerado una enfermedad” (1971, 132). Quienes conocen la literatura de Bellatin comprenderán entonces uno de los sustentos de estas atmósferas agobiantes: lo anómalo se normaliza, no se cura. Del mismo modo, Cristóbal Pera, gracias a *Pensar desde el cuerpo*, posibilita esta lectura al sentar una base vital: el dolor físico es, nunca mejor dicho en estos casos,

el único estado de consciencia que no dispone de un contenido al que referirse fuera del espacio corporal en el cual se encarna la persona. Simplemente es, y precisamente por no ser dolor de algo por algo, es por lo que “resiste y desafía al lenguaje”. (2005, 162)

Afirmación que remite a la obra de Nelson Orringer, *La aventura del curar*, quien sostiene que el enfermo es un “cuasicreador” de su enfermedad y la enfermedad, un “proyecto verbal” (1997, 75).

Es dentro de este marco que se encuentra en *Efecto invernadero* una propuesta ética y estética de la muerte, lo que en la visión bellatiniana del hacer y la escritura son una y la misma cosa.

Antonio es Dios

Antonio, homosexual, bailarín y pintor de cincuenta y cinco años, está a un paso de morir a causa de una enfermedad terminal nunca mencionada. Es asistido al final de sus días por las dos personas que él elige tener cerca, la Amiga y el Amante, quien dispone la habitación de Antonio siguiendo sus instrucciones, de manera que cuando él muera, la Madre que, según el enfermo querrá recuperar su cuerpo poseído por el mal desde la concepción, encuentre la habitación y la escena mortuoria dispuesta a la manera de un ritual. Mientras la Amiga busca a la Madre, que no sabía de la enfermedad de Antonio, este muere frente al Amante, quien desesperado, reconociendo que el cuerpo inerte parece otra cosa entre las cosas, rompe con el escenario creado, introduciendo luz en la habitación. Borra el poema final escrito en el espejo, arroja al suelo al que fue Antonio, desnudo, y lo frota para darle calor en un intento por revivirlo. La Madre, al irrumpir en la habitación, mira esta última acción y enfurecida ante la escena que considera obscena, aparta al Amante a golpes del cuerpo de su hijo y lo prepara para ser velado. Luego del posible funeral (que nunca se sabe si es realizado o no), la Madre pide ver a la Amiga y le entrega el cuaderno de Antonio, el mismo que había guardado durante más de cuarenta años. En este se explica la manera de enterrar a un niño y el deber de este de “entregarse”, una vez muerto, a sus padres. La Amiga comprende entonces el gozo de Antonio al saber que ella había quedado estéril a causa de un aborto mal realizado por el médico que él le facilitó.

De anomalías y normatividades

Como se ve, la forma en que los personajes se relacionan es compleja. Un amor homosexual es descubierto en el momento mismo en que Antonio se entrega a la muerte; una madre ausente aparece

para recuperar el cuerpo por *deber*; un escenario es dispuesto, a manera de ritual, a fin de castigar o liberar a esa madre ausente y, para conseguir todo esto, el marco es un poderoso y casi horrible sentido de desapego. Con la enfermedad como trasfondo, una enfermedad que obliga a alejarse de la gente y a vivir la vida en la antesala de la muerte, se retoma la noción de lo *anómalo*, para observar cómo esta opera en estos seres y en la propia escritura.

Dice al respecto Jorge Panesi, en “La escuela del dolor humano de Sechuán”:

La anomalía o lo anómalo abre una brecha entre los modos habituales de representar, y sobre lo que se considera irrepresentable. *Lo anómalo, más que un límite en los sistemas de representación, es lo que insiste en ese límite mismo para ser representado*, el acontecimiento que, al poseer un plus inabarcable de sentido, no puede sino aludir a los sistemas dominantes o hegemónicos de representación, a los que necesariamente supone. Por su sola existencia, lo anómalo socava la integridad naturalizada de la representación por medio de la ambigüedad que instala en su propia base. (2009; las cursivas son mías)

Para Bellatin, lo anómalo, ese plus inabarcable de sentido, es una forma de entender la belleza y desestructurarla. Asentada en el cuerpo, esta parte de la producción de Bellatin da una nueva voz al territorio del dolor. La marca, la diferencia, la falta y hasta la torpeza son signos fecundos en una literatura que conmueve a través del ascetismo y la indiferencia. El efecto estremecedor, más bien sórdido, y el aparente sinsentido al que se enfrenta el lector bellatiniano, se desprendería de una intuición que el autor pone en evidencia: lo anómalo deja de serlo si se inserta en lo funcional, figura³ que hace eco de lo que la propia antropología médica sostiene. Sin embargo, estos cuerpos no despiertan compasión alguna; antes bien, suscitan

3 Se entiende “figura” en el sentido que Roland Barthes le da al término; es decir, como “escena del lenguaje”, acción, cuerpo en movimiento (1982, 13).

emociones complejas, puesto que es lo funcional y lo adaptativo lo que realmente vale. Así, Canguilhem, en *Lo normal y lo patológico*, subraya que *anomalía* en griego significa ‘desigualdad’ (1971, 97), noción a partir de la cual elabora su teoría de la normatividad.

Para el lector bellatiniano puede resultar repulsiva la naturalización de lo anormal; es decir, una narración del sufrimiento que no busca conmovir; una enfermedad terminal y lacerante estetizada; el acto de morir, como una escenificación de la belleza que depende del grado de espanto que pueda provocar. Estos personajes son anómalos casi por definición, así como la propia narración, que no permite acomodo. Tal vez por esta razón es que Diana Palaversich, la primera crítica en estudiar sistemáticamente la obra del autor, sostiene en *De Macondo a McOndo. Senderos de la postmodernidad latinoamericana* que los cuerpos “inquietan menos por sus anomalías o (de)formaciones que por su inmenso poder de desestabilizar todo concepto de la unidad del personaje y del sentido narrativo” (2005, 187). Esta crisis también escenifica lo patológico de la posmodernidad y la condición humana, siguiendo a Jean-François Lyotard (2004) en *La condición postmoderna*; es decir, la fragilidad del sentido, la movilidad de las posturas y decisiones, el descreimiento en un futuro mejor, la fe en la coherencia al margen de la estabilidad y la razón y el placer puro del acto.

De la muerte como un hacer poético

En *Efecto invernadero*, así como en *Salón de belleza*, la enfermedad es algo ya dado, ya contraído; una realidad a la que hay que adecuarse con el menor dramatismo posible, en vista de que el proceso que conducirá a la muerte es inevitable. Este hecho es más contundente en *Salón de belleza*, donde el lector se encuentra frente a cuerpos que llegan al Moridero no para curarse, sino para cuidarse y acompañarse en el camino hacia su desaparición. Este no “hacer nada” por alargar la vida del enfermo —sin ser una apología de la eutanasia— se mueve dentro de un marco plenamente ético. La muerte, parece decir, es algo que, como la vida, simplemente sucede y el deber de un artista es hacer de esta un momento trascendental.

El hecho de no dar a la muerte un valor posmundano no impide ver la acción de morir como la última del ser humano, provista, por tanto, de un significado profundamente especial. Aceptar lo irrevocable es una cosa muy distinta a simplemente esperar ese momento. Lo importante para Antonio y el Peluquero, de *Salón de belleza*, es la escenificación de este acto como un hacer poético; solo así será un acto verdaderamente propio. Prepararse psicológicamente, disponer todo para el momento final —particularmente sagrado— y levantar el escenario para esta “representación” viene a ser, en esta lógica, una manera de poseerse completamente.

De la muerte como *gesto*

Mucho antes de que los *performances* y las instalaciones cobraran importancia como “haceres”, actos y hechos artísticos, Roland Barthes propuso, en *Lo obvio y lo obtuso*, la noción de *gesto* para comprender un hacer que obra en la propia obra. El *gesto*, para Barthes, viene a ser

algo así como el suplemento de un acto. El acto es transitivo, tan solo pretende suscitar el objeto, el resultado; el gesto es la suma indeterminada e inagotable de las razones, pulsiones, las perezas que rodean el acto de una atmósfera. (1982, 164)

En la preparación de la muerte, el *gesto*, que se entendería como una producción de sentido enteramente visual, que comenzaría a operar en el momento mismo en que la vida es abandonada, asiste a lo que es llevar el arte a un espacio extremo de representación y de sentido. Bellatin en esta propuesta —a diferencia de Petronio, por ejemplo, quien, como reza el mito, decide suicidarse cortándose las venas frente a Eunice en una especie de celebración— hace de la muerte un acto de posesión del cuerpo y toma la enfermedad como el camino para lograrlo. Ese acto de posesión hay que verlo como un hacer, pero, principalmente, “como la dramatización de ese hacer, es

decir, como su puesta en escena”, según Marcelo Villena (2003, 29), en *Las tentaciones de San Ricardo*.

Las reglas habían sido dadas desde el momento en que Antonio escribe en su cuaderno que los cuerpos de los niños deben ser entregados a sus padres. El rito de muerte no es una manera excéntrica de morir, sino la manera en que la muerte tiene que cumplirse en letra y forma. La tesis que se propone, de esta forma, es que la enfermedad, en esta novela, es aquello por lo que hay que atravesar para poseerse, y se da en grado extremo en la antesala consciente de la muerte; es el umbral donde vida y muerte diluidas son la expresión más próxima a lo insoportable de la belleza, que se manifiesta a través del deterioro del cuerpo. Se diría, en términos de Freud, que lo siniestro⁴ es la manifestación de lo que debe permanecer oculto y emerge en lo familiar de las formas.

El estado de las cosas

Para comprender cabalmente cómo esta posesión del cuerpo lleva al enfermo hacia lo insoportable de la belleza, sería útil atender al estado de las cosas dentro de esta narrativa.

En la lógica de lo adaptativo que Bellatin promueve, los porqués suelen carecer de importancia. Lo que cuenta es el estado de las cosas, la forma en que se las encuentra y cómo se las asume a partir de ese momento; y, si bien los personajes bellatinianos parecen estar normativizados en un mundo que desde el inicio se presenta anormal, es la narración la que desestabiliza cualquier intento de sentido elemental, proponiendo a su vez una desadaptación a la cultura que atiende la enfermedad como discurso.

Tanto *Efecto invernadero* como *Salón de belleza* hacen evidente que, a la manera de una herencia, el mal vino de otros. Fantasía o no, Antonio cree conocer la razón de su concepción y las consecuencias de esto en su vida: su madre, creyente fanática para quien lo natural

4 Lo siniestro en la obra de Bellatin se tratará más adelante.

de una relación sexual se hace “malo”, y lo malo asqueroso, lo concibe bajo formas y procedimientos extraños (nunca explicados en la novela), guiada más por los celos que le causaba imaginar a su marido, siempre rechazado por ella, en los brazos de su amante, que por el deseo de procrear un hijo. Cuando supo que estaba embarazada, en lugar de sentir algo parecido a la felicidad, enloqueció por la culpa:

Después de rebuscar en el ropero, sacó al balcón todos los paños menstruales que encontró guardados. Les vació el contenido de la roñera con la que iluminaba a los santos y prendió fuego mientras pedía perdón por comenzar a crear un ser regido por fuerzas oscuras. (Bellatin [1992] 1996, 63)

Lo importante del hecho, sin embargo, no es que fuese real, como el propio Antonio manifiesta, sino *coherente*, puesto que ahí radica el foco de toda creación de vida y muerte.

La Amiga muchas veces desconfió de la certeza de esos relatos. Había detalles imposibles de saberse con tanta precisión. Pero Antonio en varias ocasiones dijo que no importaba si los sucesos eran reales. Lo fundamental era tener una historia coherente y para eso era imprescindible la Amiga como interlocutor. (89)

Bellatin revela en este fragmento las propias reglas de su juego textual: límite, coherencia y un interlocutor que permita la creación a través de su presencia activa. Como se ve, las relaciones entre estos seres, cruzadas por lo que *no debía* haber ocurrido, son la constante; existencias que parecieran cumplir solamente un rol al margen del cual son precarias, vacías e inquietantes. La fatalidad que es propia del género novelesco se hace en esta narrativa el marco donde ocurren acciones de fuerza mítica: algo intuido desde el inicio tiene que cumplirse. Sin embargo, la ironía bellatiniana radica en que sus personajes vencen dicha fatalidad asumiéndola primero, y aprovechándola después, desde una certeza posible solo desde el dolor.

Un cuerpo enfermo

La enfermedad hace que el cuerpo sea excesivamente selectivo con lo que acepta, come, desea o rechaza, en función del grado de utilidad que aporte para recuperar el control perdido o no empeorar el mal. Frente a este estado de salud, Bellatin elige una atmósfera afectada por un proceso que interrumpe el bienestar para hacerlo escritura. La enfermedad y sus procesos degenerativos hacen que el cuerpo, “lugar de lo inaprensible, cuyo dominio es preciso asegurar” (Le Breton 2005, 11), sea algo más factual aún, así como la escritura bellatiniana que es, a su vez, cuerpo y reflejo de la imposibilidad de esperanza ante ciertos males. Este hecho es ilustrado con la negativa de Antonio y del protagonista de *Salón de belleza* a tratamientos de curación: no es solo la ineficacia de las ilusiones lo que los aleja de ellos, sino la vergüenza que debe soportar el enfermo defraudado por la propia medicina y las medidas que se le obligan a tomar en pro de una supuesta recuperación. El cuadro es claro y posiblemente no ajeno al propio niño Bellatin. Cuando Antonio era pequeño, presentó una extraña parálisis de brazo y fue llevado donde un famoso médico que le ordenó amarrarse el miembro sano para obligar al paralizado a funcionar. El niño fue motivo de burla entre sus compañeros, ya que le costaba tanto caminar como llevarse un dulce a la boca y, aunque no se afirma, el tratamiento no parece haber sido efectivo: el problema de Antonio es congénito y someterlo a la inmovilidad del brazo sano no fue más que un acto de crueldad.

En este sentido, lo que hay es un descreimiento en la falsa expectativa de la medicina como remediadora de todos los males, especialmente debido a sus limitaciones nosográficas. Hay enfermedades desconocidas, como ciertas parálisis, como el sida, como aquellas que requieren de un estudio antropológico, pocas veces practicado, y frente a ellas Bellatin pareciera ver solamente su natural evolución como contribución a la dignidad que toda anomalía posee, a fin de no falsear las expectativas de transformación o prolongar un sufrimiento insalvable, que promovería una “antropología residual que

apuesta por el cuerpo”, como sostiene Le Breton (2005, 10), pensando curar la enfermedad, pero no así al enfermo.

En este espacio de lo *extraño* que aporta la enfermedad a una persona, cabe también pensar en la homosexualidad como marca problemática para el entorno donde ella tiene lugar. De forma más o menos evidente, los protagonistas de *Efecto invernadero* y *Salón de belleza* parecieran cargar su preferencia sexual como uno más de sus males y castigos, aunque sin quejas. Si bien dicha elección no se presenta como un “problema” directo para ellos —no hay crisis de identidad, desprecio directo por gustar de otros hombres, necesidad de ocultar la elección, etc.—, la propia construcción de este mundo ficcional plantea la sexualidad como otro aspecto fuera de lo normal al que se asocia una consecuencia. Así, la muerte es, para muchos, consecuencia de una vida disipada y un conjunto de elecciones, como el arte y el amor entre hombres. En esta escritura, el estado anómalo de todos los personajes no evoluciona hacia ningún lado, no se transforma, no se convierte en algo más liberador, más liviano o normativizado, sino que permanece fecundándose en su propio caldo de cultivo, como una maquinaria, o como haría un jugador adicto al mecanismo del juego: ganar para perder para ganar para perder... infinitamente.

Esta es, precisamente, una de las razones por la cual la escritura bellatiniana promueve un placer difícil. Las historias, ya se dijo, son comprensibles; la construcción, llevadera, pese a la ruptura de linealidad. Son poco extensas, por lo general, pero siempre generan una atmósfera angustiante y tensa. Las cosas no descansan nunca, nunca se relajan, no se “solucionan” de ninguna forma, abriendo abismos, en una proliferación de significantes dada a partir de un estado que avanza en forma de espiral. Tal es el peso de la enfermedad que conduce a la muerte y se hace cargo de sí misma, elaborando estructuras similares: densas, continuas, agobiantes y reflexivas.

Apunta Barthes, en *Fragmentos de un discurso amoroso*, que “el enamorado es el semiótico salvaje” ([1982] 1998, 4), porque en ese especial estado, todo para él, hasta lo más nimio que hizo el amado, es objeto de interpretación. Esta metáfora puede también aplicarse

al sujeto enfermo, aquel que está escuchando su cuerpo de manera casi desquiciada, interpretando molestias, dolores, picores, dificultades y miedos, como signos de algo que puede ser definitivo, pero que siempre traiciona eludiendo cualquier fijación. El control que un enfermo realizaría sobre su cuerpo a cada momento para comprobar su mejoría o empeoramiento es ejercido por Antonio de forma retrospectiva, como si las acciones del pasado, con sus propias cláusulas —por ejemplo, su concepción—, fueran también síntomas retrospectivos de una manera especial en que el final debe ser consumado. No por nada la novela comienza de esta manera:

Revisando un cuaderno de ejercicios, cierto profesor de Antonio encontró algunas indicaciones sobre la forma correcta de enterrar a un niño. Los apuntes hablaban de las flores adecuadas, de la necesidad de tener cerca los objetos amados y las oraciones que sirven para acompañar los velorios. El profesor leyó la afirmación de que así como los niños tienen la obligación de obedecer y cumplir con los deberes, así también están forzados a entregar a los padres sus cuerpos muertos. (Bellatin [1992] 1996, 59)

La madre, por su parte, no deja de sentir “el placer de constatar el final de una penitencia a la que había sido sometida” (67) desde hacía cincuenta y cinco años, cuando nació Antonio. De esta forma, la enfermedad es también una forma de resemantizar el pasado, al tiempo que se toma en las propias manos el destino de la corporalidad.

Belleza, deterioro, belleza

En el marco del territorio de la enfermedad y, concretamente, de la enfermedad en estas novelas, es posible abordar ahora las relaciones entre el deterioro del cuerpo, su posesión y la belleza de la muerte mediante la superación de la nada.

Tanto en *Efecto invernadero* como en *Salón de belleza* subyace una fuerte atmósfera de vaciamiento y pérdida. La salud y la vitalidad

están perdidas, así como el motivo que sustentaba la función de la peluquería y el arte de Antonio, pero principalmente, y como factor común de estos vaciamientos, lo que se va perdiendo es la presencia de lo bello. Un espacio vacío ocupa lo que antes rebosaba de intención de belleza. Antonio fue un creador de formas, pintor, poeta, bailarín; el Peluquero de *Salón de belleza*, un encubridor del paso del tiempo, un procurador de artificio en sus clientas y en la propia peluquería. Él mismo recuerda: “cuando adquirí la mayor parte de los objetos, sentía que faltaba aún algo para que el salón fuera un lugar verdaderamente diferente. Fue entonces cuando pensé en los peces” (Bellatin [1994] 1996, 35). Pero la enfermedad consigue que la *nada* acumulada, previa al acto de construir, retorne con el deterioro que la devuelve. Por eso la muerte en esta narrativa debe ser entendida como la verdadera posesión del cuerpo, y la enfermedad, como estado de gracia que permite hacer de los últimos momentos un proceso de creación y no un mero acontecer.

Los protagonistas de ambas novelas transitan el camino hacia la muerte desprovéyéndose de la cualidad que los acompaña toda su vida, la belleza; y es la inaceptación de esta pérdida lo que hará de la carencia otro espacio para la creación y su posterior estetización. El escenario para la muerte —esta “muerte ficticia”, como dice la Amiga, no por ser carente de realidad, sino por su carácter representativo y creador— es el último gesto performativo que ejecutan los enfermos. Morir se hace acción, una acción para ser vista, para ser significada y para el cese de cualquier efecto funcional (al contrario de lo que los protagonistas buscan en los últimos meses de vida), puesto que la procura de la belleza que movilizaba las acciones ha sido conseguida en el momento mismo en que su mayor grado de esplendor la disuelve. La muerte, consciente de lo que esto implica, despliega significados estéticos y conmovedores que buscan extremarse y sostienen la narrativa.

Cierto día, en una de las últimas conversaciones del protagonista con la Amiga, surge el tema de la muerte, el deterioro y la belleza. Antonio había escrito en el espejo giratorio un poema.

El poema se refería a lo incierto que son los reflejos tanto en los espejos como en el tiempo; y a lo peligroso que se vuelve perseguir sus iluminaciones, quedando los hombres obligados a aceptar la convergencia de las imágenes en un solo punto posible: la muerte. ([1992] 1996, 113)

Pero, acto seguido, es mucho más contundente al decir a la Amiga que “la belleza y la muerte guardan la misma relación que el agua y los espejos” (114). Es decir, la muerte no es el estado donde la belleza deja de ser, sino donde *es* insoportablemente: “[Antonio] volteó y le preguntó a la amiga si no podía ser la belleza la que corrompiera a la muerte” (114). Los espejos y el agua son lugares donde estas convergen y se equivalen; donde, en el sumun de su expresión, lo bello está condenado a padecer por insostenible, dando paso así a un nivel mayor de su expresión: lo siniestro. Solo bajo este lente puede comprenderse que lo bello y la muerte (¿de un cuerpo?, ¿de un estado?, ¿de una representación o apariencia?) se rocen y se alimenten mutuamente. La enfermedad, así, es el estadio que posibilita esta particular convivencia. Condensar en la agonía la mayor obra de los personajes es la acción del cuerpo enfermo consciente de que el final es simple y grandioso.

De cómo se supera la nada

No puede pasarse por alto la relación muerte-nacimiento. Cuando Antonio habla de lo que le gustaría que se hiciese con su cuerpo muerto, manifiesta un deseo latente de ser devuelto a lo que podría considerarse una especie de útero de donde no pudiera salir nunca más. “Confundirse con un elemento” es lo que quiere:

Prefería desvanecerse en las aguas de las lagunas que aparecían al sur en medio de los desiertos. Afirmaba que las lagunas no tenían la fama de devolver los cuerpos a las orillas. Finalmente aceptaba ser enterrado pero sin la mediación de un ataúd. Los cajones cerrados le parecían una aberración de la cultura. ([1992] 1996, 116)

Sin embargo, lo primero, el deber casi categórico, es el de entregarse a la Madre. No obstante, Antonio sabe que, ignorando su deseo, la Madre lo pondrá en un cajón para, en cambio, “entregarlo a la Nada”, espacio donde precisamente él temió llegar la vida entera. Cabe recordar que la Nada no es solamente lo que se opone al ser, sino, y en forma principal, a la belleza. Entonces, si es cierto que la vida parece ser entendida siempre como un problema del cual, por un lado, la muerte libera, por otro, consume la belleza que no es posible experimentar sin la agonía de la propia existencia. Ahora bien, ¿por qué quiere Antonio volver a la Madre, si ella va a entregarlo a la Nada? ¿Será que solo llegando a ella la muerte puede ser superada?

Tanto en la propia, como en la de cualquier hijo —pensemos en el caso del bebé de la Amiga, abortado por consejo de Antonio, y la falta de carga moral en él ante el aviso de posterior esterilidad de la Amiga—, la muerte debería cumplirse bajo tres premisas: a) cuerpo devuelto a la madre; b) madre liberada de lo que sería su condena (hacerse cargo de una vida que no desea), y c) muerte donde se cumple el inefable rictus de la belleza descrita por Antonio. Tres premisas que, como se vio, apuntan a la superación de la Nada por la posesión total del cuerpo que converge en lo insoportable de la belleza que se manifiesta, en este acto, en su forma más total y pura.

La belleza es el riesgo extremo y el cumplimiento de imperativos autoimpuestos con miras a crear un efecto. Las cosas que carezcan de funcionalidad están de más y ese gesto hace de estas novelas espacios descarnados. Sin embargo, la presencia del Amante y de la Amiga en los momentos de la agonía de Antonio queda así “justificada”. Ellos lo atienden, lo escuchan, lo ayudan a prepararse para el gran salto “de él a la Nada”, diría Alejandra Pizarnik, pero este no será el gesto que tendrá la Madre, y Antonio lo sabe, por lo que le niega “la posibilidad de convertirse en una Madre Doliente ante el cuerpo moribundo de su hijo” (120).

Con la búsqueda de la belleza en el último acto consciente, se abre, en realidad, una necesidad que suele pasar desapercibida a la sombra de la polémica que rodea esta escenificación de los últimos

momentos. Este hecho silencioso, pero importante para Bellatin, es la necesidad de darle dignidad al acto de morir. Uno no puede morir de cualquier manera si se quiere burlar a la Nada. Distinguir el cuerpo moribundo de las cosas le preocupaba al Amante, por eso baja a Antonio de la cama, lo desnuda y lo frota, para que él no sea parte de un escenario descolorido. La belleza es, entonces, algo más profundo que el efecto estético que pueda o no darse o, como vimos, que pueda quedar desbaratado de un momento a otro. Procurarla es, en suma, el único acto de piedad honesto que se puede tener con un artista moribundo. Asistirlo en su muerte, sin propiciar falsas expectativas, ni nada que implique olvidar el acto en sí, que es solo presente (como todo arte), es lo más humano que puede hacerse. Se trata, entonces, de ser solamente un “interlocutor” de un acto de profunda coherencia, como es la posesión completa del cuerpo.

Del horror a lo siniestro

Por las características que han sido descritas, no resulta difícil ver en la configuración de la enfermedad y sus entornos una apuesta por el horror a cambio de la incertidumbre. Se está hablando de ciclos terminales, de procesos de desgaste progresivos e ineludibles; por eso, tanto para Antonio como para el Peluquero de *Salón de belleza*, el horror es siempre preferible a una ilusión traicionada. Horror que se traduce en frialdad, funcionalidad, espera y, finalmente, estetización de la propia muerte: la manera en que se consumará la vida.

Esta apuesta por el horror está presente en varios aspectos de la novela, desde la primera y desconcertante nota de Antonio, hasta la forma en que se asume lo definitivo de la enfermedad.

En ese momento, mirando a una anciana que estaba preparándose a morir pues seguramente consideraba antinatural estar viva después de la muerte de su hijo, la Amiga recién se dio cuenta de que cuando el médico le anunció que había quedado estéril hubo facciones de gozo en el rostro de Antonio. ([1992] 1996, 126)

Así como para el primero, podríamos para este último párrafo de la novela manejar varias interpretaciones, todas, sin embargo, vinculadas a un efecto perturbador y anómalo que es fruto del horror. Interpretaciones que fueran desde el deseo “altruista” de evitar que la Amiga se haga otra vez tumba de un futuro niño, hasta el gozo maligno —que justificaría las razones de la Madre para su conducta frente a Antonio— ante su dolor al saber que nunca realizaría el sueño de la maternidad.

Como en buena parte de la obra de Bellatin, y que está también presente en *Salón de belleza* como tema central, se tiene por obvio un razonamiento que se hace escandaloso por ingenuo, por inmediato y porque en el fondo busca “naturalizar” un hacer. Es de esta forma como cada gesto polémico tiene dos lecturas: la que nos amedrenta por su grado de horror, de retorcimiento de lo políticamente correcto, de maldad, anormalidad e incompreensión, y la que, una vez pasado el asco moral, deja ver lo elemental de las acciones en las circunstancias dadas: el extremo de la ingenuidad colindante con la deformación.

No obstante, es la maternidad la relación más fuertemente tensada en esta obra. Al saber que la Amiga queda estéril —en apariencia por culpa del médico que Antonio elige llevar— este sonríe casi gozoso. Así como maligna puede ser la cara de gozo ante el hecho, confirmando que Antonio es un ser mentalmente enfermo y demoniacamente guiado, es también posible estar frente a alguien que simplemente actúa conforme a la lógica y funcionalidad en un caso como ese. El razonamiento sería este: si esta mujer no quiere tener hijos, la esterilidad es una solución; se librerá para siempre de un problema. La ciencia lo confirma:

El embarazo de la hembra humana no ha sido nunca contemplado en clave de un conflicto de intereses, quizá porque a la maternidad se le supone un origen arcangélico que ha dejado en el tintero la evidencia de que la reproducción para la hembra humana tiene un coste adicional a la de cualquier otra hembra. Para empezar el parto es en la mujer doloroso a consecuencia de la estrechez de su canal

del parto y de la bipedestación [...]. Se ha pasado por alto que las enfermedades de la gestación pueden contemplarse en clave evolutiva como un conflicto agonístico entre la madre y el hijo y en todo conflicto agonístico hay alguien que gana y alguien que pierde. La eclampsia, la diabetes, o las malformaciones tumorales de la placenta no han sido jamás interpretadas en clave de este conflicto de intereses. (Traver 2012, s.p.)

Es más, Robert Trivers (1972), biólogo evolucionista, ha denominado “cruel atadura” al vínculo entre madre e hijo, vínculo que no siempre se da de forma voluntaria y amorosa, sino también violenta e intimidatoria, habida cuenta de la carga que representa para la madre gestar, parir, alimentar y cuidar a su progenie durante muchos años.

Estos actos límites, entre lo elemental y lo obsceno, tienen su prefiguración en los actos de la propia Madre o, para decirlo de otra forma, son propios de un hacer tan piadoso como impío. Pensemos, por ejemplo, en la acción que esta emprende al quemar sus paños menstruales cuando conoce la noticia del embarazo. El hecho recoge una fuerza tanto mística como demoniaca. Ofrecer como holocausto la ausencia de sangre durante nueve meses es tan insostenible como pedir perdón por esa ausencia. Recordemos que cuando Antonio muere y la Madre va a verlo “comprendió que se estaban cumpliendo preceptos divinos. En una vida posterior, Antonio iba a verse liberado del mal que lo había acompañado desde que fuera concebido” ([1992] 1996, 122) y ella liberada de lo que llamó “la Segunda Inmundicia”.

A diferencia del cuerpo que entregó y el que recuperaba, tuvo el placer de constatar el final de una penitencia a la que había sido sometida. La satisfacción que le produjo verse absuelta, estuvo debajo de la rudeza de carácter que mostró para llevar adelante ese trance. (67)

Bellatin muestra la condena que hay en esta elección femenina, al poner en juego la carga que la maternidad representa. Muestra lo que moralmente es preferible no ver, puesto que “este otro lado de

las cosas” es un atentado contra la cultura. No gratuitamente el deseo de “esconderlo de manera definitiva” se deja leer de modo altamente ambiguo. Parece haber en la Madre una pulsión insatisfecha por romper con ese vínculo, y sabe que solo hay una forma de anularlo: la muerte. ¿Habrás visto Antonio, por una suerte de trasferencia, como el hijo indeseado de la Amiga a quien hay que absolver de esta culpa y penitencia que vino a ser la maternidad para la Madre?

De la emergencia de lo intratable

Se había mencionado la noción de “siniestro” anteriormente y su presencia en esta novela. Cuando Freud habla de lo siniestro, se refiere a esto como una sensación generadora de angustia (ampliamente compartida por el lector bellatiniano), y lo define como “aquello que siendo familiar emerge en su lado menos conocido, amenazante y peligroso [...]. ‘Unheimlich’ sería todo lo que debía haber quedado oculto, secreto, pero que se ha manifestado” (1974, 13). En otras palabras, el ser humano se familiariza con las cosas a partir de aquello que ve, pero también, y de manera más profunda, a partir de aquello que no puede ver. Por tanto, las cosas que para nosotros son bellas, inocentes, sublimes, etc., lo son en vista de lo que también ocultan.

Borges, en *Los mejores cuentos policiales*, decía que “el efecto estético es la inminencia de una revelación que no llega a producirse” (Borges y Bioy Casares 2000, 67), pero, ¿qué ocurre si de repente esa fuerza última que produce un determinado efecto emerge a la luz? Según Freud,

una suerte de terror se adhiere a los objetos o lugares conocidos y familiares que pertenecen al periodo más precoz del sujeto [...]. Lo siniestro en las vivencias se da cuando complejos infantiles reprimidos son reanimados por una impresión exterior, o cuando convicciones primitivas superadas parecen hallar una nueva confirmación. (1974, 15)

Así, el efecto perturbador deriva de lo extraño que emerge en lo conocido, trastocando el sentido del propio conocimiento. Por

horror hacemos referencia al acto de localizar y torturar los puntos hipersensibles de nuestra psique, y es esto lo que lo siniestro lleva como efecto. Ese terreno donde ciertas nociones se asientan y atisban la presencia de lo *otro*, altamente deformado y deformante en el mismo seno de aquello que ofrecía certeza, es la presencia de lo siniestro. Bellatin, de esta forma, es un maestro en la creación de este efecto, lo que se hace visible en la noción de maternidad desnaturalizada, cuando se revela algo que debiera haber quedado oculto: una tensión mayor, sistémica y cultural. Dicho de otra forma, ¿de dónde sale este deber de Antonio para con su Madre? Todo parece apuntar a una relación basada en el amor, planteada de forma invertida. Antonio nos recuerda que, dejando de lado el armado cultural que proclama la libertad del hombre, desde otro prisma eso es lo que somos: pertenencia total de los padres, de una institución y de un sistema. Develar eso que no se puede decir es develar lo siniestro, la insoportable esencia de las cosas y, como efecto, se tiene una violencia simbólica intratable.

Otros lugares de lo siniestro: la amistad con la Amiga que, asimismo, permite muestras incongruentes y horripilantes de lo que en el fondo es un gesto de amor que debió quedar oculto; relación de enfermedad que no busca cura en la de belleza naciente en la muerte, en la inmoralidad de lo moral y en lo inhumano de lo humano, como diría Lyotard (2004); el poder real que un hombre logra tener sobre otro más débil, la misma que conduce la historia en el Moridero de *Salón de belleza*, donde finalmente es el Peluquero quien decide cuándo una persona debe dejar de sufrir y, por tanto, vivir.

Antonio es Dios

En irónica coherencia con lo anterior, no hay que olvidar que “Antonio es Dios”, como dice el epígrafe de la novela, en casi abierta dedicación de ella a César Moro, bailarín, poeta y pintor peruano, homosexual y siempre polémico. No es ni remotamente una novela biográfica, pero sería imposible negar que al menos está inspirada en ciertos aspectos de la vida del peruano. Moro ama a un teniente

militar llamado Antonio, a quien dedica apasionadas cartas y un poema titulado, justamente, “Antonio es Dios”, por lo que cabe detenerse en la relación paródica⁵ entre este y la novela.

ANTONIO es Dios
ANTONIO es el Sol
ANTONIO puede destruir el mundo en un instante
ANTONIO hace caer la lluvia
ANTONIO puede hacer oscuro el día o luminosa la noche
ANTONIO es el origen de la Vía Láctea
ANTONIO tiene pies de constelaciones
ANTONIO tiene aliento de estrella fugaz y de noche oscura
ANTONIO es el nombre genérico de los cuerpos celestes
ANTONIO es una planta carnívora con ojos de diamante
ANTONIO puede crear continentes si escupe sobre el mar
ANTONIO hace dormir el mundo cuando cierra los ojos
ANTONIO es una montaña transparente
ANTONIO es la caída de las hojas y el nacimiento del día
ANTONIO es el nombre escrito con letras de fuego
sobre todos los planetas
ANTONIO es el Diluvio
ANTONIO es la época Megalítica del Mundo
ANTONIO es el fuego interno de la Tierra
ANTONIO es el corazón del mineral desconocido
ANTONIO fecunda las estrellas
ANTONIO es el Faraón el Emperador el Inca
ANTONIO nace de la Noche
ANTONIO es venerado por los astros
ANTONIO es más bello que los colosos de Memmón en Tebas
ANTONIO es siete veces más grande que el Coloso de Rodas
ANTONIO ocupa toda la historia del mundo

5 Se dice *paródica* en el sentido de *homenaje* desarrollado por Linda Hutcheon en “La política de la parodia postmoderna” (1993), entre otros.

ANTONIO sobrepasa en majestad el espectáculo
 grandioso del mar enfurecido
 ANTONIO es toda la Dinastía de los Ptolomeos
 México crece alrededor de ANTONIO. (Moro 1980, 70)

Antonio-personaje es un creador, un poeta, un bailarín, un pintor. Antonio crea y destruye, porque en él está ese poder. Toda su vida ha sido la manifestación de este, a través de la generación de formas y sentidos; su muerte no lo será menos. No solo ha decidido mucho de lo que sería, sino también de lo que no llegaría a ser, como la muerte del bebé y la de los niños que no nacerán, fruto de la esterilidad de la Amiga. Él crea la forma en que dejará(n) de ser. No el momento ni el lugar en concreto, sino el cómo, el *quid* de todo arte, puesto que solo un Dios goza de esa potestad.

No menos importante, en este sentido, es que etimológicamente Antonio sea un nombre cargado de cualidades deíficas: “hombre que sabe luchar”, “el defensor”, “digno de alabanzas y halagos”, “florecido”. Antonio es el que va *antes* —ant— y *contra* también, por lo que, nuestro personaje, a juzgar por lo que hace, asume sin duda características peculiarmente divinas. La del artista jugando en serio a ser Dios.

En lugar de conclusión

Efecto invernadero es un artificio verbal activado por la enfermedad a partir de la comprensión de la muerte como un momento culminante de creación y belleza siniestra. Así como el fenómeno natural que lleva el mismo nombre y donde el exceso de calor deviene frío, la enfermedad de Antonio, lejos de ser un abandono, es el camino que permite la verdadera posesión del cuerpo: el deterioro como la vía de conocimiento y revelación que se opone a *la nada*, la única antagonista de la belleza. Con *Efecto invernadero*, Bellatin abre la posibilidad de concebir la enfermedad como un imperativo de creación de la obra más importante: el momento final de la propia vida, a partir del deber de cumplir con una escritura, un guión, un

mandato de oficio que se pule a lo largo de los años y necesita cumplirse en la antesala de la muerte. Esta se hace profecía que encarna en la palabra de un niño dios o demonio, y termina en la escenificación de un juego cuyas reglas se extreman al punto de incluir en su cumplimiento lo intocable de la vida.

Obras citadas

- Barthes, Roland. 1982. *Lo obvio y lo obtuso*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- _____. [1982] 1998. *Fragmentos de un discurso amoroso*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Bellatin, Mario. [1992] 1996. *Efecto invernadero*. México: Ediciones del Equilibrista.
- _____. [1994] 1996. *Salón de belleza*. México: Ediciones del Equilibrista.
- Borges, Jorge Luis y Adolfo Bioy Casares, eds. 2000. *Los mejores cuentos policiales 1*. Madrid: Alianza.
- Canguilhem, Georges. 1971. *Lo normal y lo patológico*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Freud, Sigmund. 1974. “Lo siniestro”. En *Obras Completas*. Vol. 7. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Hutcheon, Linda. 1993. “La política de la parodia postmoderna”. *Criterios* (julio): 187-203.
- Le Breton, David. 2002. *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Liotard, Jean-François. 2004. *Lo inhumano. Charlas sobre el tiempo*. Barcelona: Gedisa.
- Moro, César. 1980. *Obra poética*. Lima: INC.
- Orriger, Nelson. 1997. *La aventura del curar. La antropología médica de Pedro Laín Entralgo*. Barcelona: Círculo de Lectores.
- Palaversich, Diana. 2005. *De Macondo a McOndo. Senderos de la postmodernidad latinoamericana*. México: Plaza y Valdés.
- Panesi, Jorge. 2009. “La escuela del dolor humano de Sechuan de Mario Bellatin”. Disponible en Filología hispánica. Cátedra de la Universidad

- Nacional de la Plata <http://filologiaunlp.files.wordpress.com/2012/01/perros-heroes-por-panesi.pdf> (consultado el 24 de abril de 2009).
- Pera, Cristóbal. 2005. *Pensar desde el cuerpo. Ensayos sobre la corporeidad humana*. Madrid: Triacastela.
- Traver, Francisco. 2012. “Placentas, genomas paternos, madres y fetos”. *Neurociencia-neurocultura*. <http://pacotraver.wordpress.com/2012/07/23/placentas-genomas-paternos-madres-y-fetos> (consultado el 4 de febrero de 2012).
- Trivers, Robert. 1972. “Parental Investment and Sexual Selection”. En *Sexual Selection and the Descent of Man 1871-1971*, ed. Bernard Campbell, 136-179. Chicago: Aldine.
- Villena Alvarado, Marcelo. 2003. *Las tentaciones de San Ricardo. Siete ensayos para la interpretación de la narrativa boliviana del siglo XX*. La Paz: Instituto de Estudios Bolivianos.



Notas

NARRACIÓN Y SACRIFICIO. NOTAS SOBRE EL COLOR DEL VERANO DE REINALDO ARENAS

Guadalupe Silva

Universidad de Buenos Aires – Argentina

mgsilva@filo.uba.ar

EN EL PRÓLOGO DE SU *Teatro completo*, Virgilio Piñera sostuvo que la cultura cubana se caracteriza por una dualidad: “Aquello que nos diferencia del resto de los pueblos de América es precisamente el saber que nada es verdaderamente doloroso o absolutamente placentero. [...] Nosotros somos trágicos y cómicos a la vez” (1960, 10). Amigos del choteo y de la efusión sentimental, dramáticos e insolentes, los cubanos tienden según esto a pendular en el estilo, pasando de un extremo a otro sin limitarse a ninguno. Piñera mismo intentó reunir en la poesía y la ficción todas estas cuerdas, pero con ironía y manteniendo la distancia.

Reinaldo Arenas, que se consideró discípulo del poeta de *La isla en peso*, llevó al extremo ese doble registro en la mayoría de sus novelas. Si la poética de Piñera puede cifrarse en un sistemático *no*, una poética de la negatividad,¹ la de Arenas podría pensarse como una literatura del *no*, enfático y rotundo. En su caso, aquella negatividad de Piñera, más irónica y ligera o, por así decir, más filosófica, se torna dramáticamente política. Sin duda, la parte fundamental de su narrativa está marcada por esa voluntad de negación: *El mundo alucinante*, varios de sus cuentos y el ciclo que denominó “pentagonía”: *Celestino antes del alba*, *El palacio de las blanquísimas mofetas*, *Otra vez el mar*, *El color del verano* y *El acoso*. Aun si la insistencia autobiográfica de estas ficciones dejara alguna duda, también están sus memorias de *Antes que anochezca* para confirmar que su proyecto narrativo

1 Véase Ponte 1995; Rojas 1996, 1998; así como el prólogo de Hernández Busto a *El no*, de Virgilio Piñera (1994).

tuvo entre sus propósitos centrales la afirmación de una subjetividad soberana, renuente a las presiones normativas de las instituciones. En *Celestino antes del alba*, su primera novela, el enemigo era el clan familiar, el *pater*, la institución del patriarcado. A partir de *El mundo alucinante*, el blanco de sus ataques se va a trasladar a otras figuras de poder, sobre todo al líder máximo de la Revolución, Fidel Castro, representado con todos los rasgos sórdidos y grotescos de la tiranía. Buena parte de sus protagonistas se constituye dentro de esta dramaturgia de la represión, como héroes y víctimas, con un heroísmo forjado por el castigo, la humillación, la flagelación del cuerpo y, por último, la muerte.²

El término “víctima” originalmente se refería al animal ofrecido en sacrificio a los dioses.³ Si en principio toda victimización supone una derrota, la pérdida de lo más preciado —el cuerpo o la vida—, en su faz activa como obra de la voluntad, cuando la víctima *elige* su condición y se entrega a sus dioses, el hecho de ser derrotado a su vez adquiere un valor superior dentro de otro orden, el orden sagrado, de modo que la pérdida se convierte en victoria. Esta es la doble condición del martirio (sacrificio del cuerpo y gloria espiritual), pero también la que se puede encontrar en un escritor no expresamente religioso como Arenas, que, sin embargo, sí profesó un culto manifiesto a la *expresión* como forma de trascendencia por la palabra.⁴

2 Esta tragedia del cuerpo no solo está presente en sus ficciones, sino en su autobiografía. En su carta de suicidio, escrita para publicarse e incluida al final de *Antes que anochezca*, Arenas no solo adjudica a Fidel Castro la responsabilidad de todas las injusticias sufridas —la censura, la cárcel, el exilio—, sino también del sida e incluso de la decisión de suicidarse.

3 Existe una importante bibliografía sobre el paradigma sacrificial, mucho más compleja de lo que esbozo en estas notas. Me limito a mencionar sus principales nombres: René Girard (*La violencia y lo sagrado*), Giorgio Agamben (*Homo sacer*, entre otros), Roberto Esposito (*Communitas*) y, antes de ellos, Sigmund Freud (*Totem y tabú*), Henri Hubert y Marcel Mauss (*Ensayo sobre la naturaleza y función del sacrificio*).

4 Como ejemplo, véanse los textos de Reinaldo Arenas reunidos en *Necesidad de libertad*, o también el volumen de poesía cuyo título dice todo: *Voluntad de vivir manifestándose*. En sus últimos años, cuando ya era consciente de que el sida le dejaba poco tiempo, Arenas trabajó meticulosamente en la composición de

Al constituirse en una víctima autovictimizada, al presentarse como perseguido “infatigable”,⁵ Arenas en cierto sentido *gana* ese combate cuyo relato desarrolla en la pentagonía, esa larga mortificación narrada en cinco novelas. Desde luego, “gana” en el terreno simbólico, y gana tanto más cuanto más valorado es en términos literarios y mejor se expone ante un público vasto.⁶ Esta poética, esta política y esta ética de la víctima no parecen en definitiva alejarse tanto del modelo heroico teóricamente promovido por la Revolución cubana (el sacrificio como paso necesario en la revolución). En las breves notas que siguen espero poder mostrar, a partir de la novela *El color del verano*, cómo funciona esta lógica en la ficción y cómo la revolución es en ella, más que el adversario (el adversario siempre es el régimen), el trauma o la herida, la fuente de una inquietud incesante.

Novela ciclónica

Quizás ninguna otra novela de Arenas exprese mejor su furia verbal que *El color del verano*.⁷ El propio texto, en su disposición y en su lenguaje, compone una suerte de metáfora formal alusiva a la violencia. De hecho, apenas puede hablarse de *un* relato en sentido

su obra, reuniendo, ordenando y completando escritos dispersos. El volumen de poemas recién mencionado se refiere a esto como un acto de vindicación: “Pronto lo único que quedará de mí serán estas palabras tercamente ordenadas. Sería un egoísmo el no compartirlas con los demás: las mismas son el fruto de la venganza cumplida” (Arenas 2001, 7).

- 5 Me refiero al título de su texto “Fray Servando, víctima infatigable”, incluido como prólogo de *El mundo alucinante*, a partir de la edición de Monte Ávila (Arenas 1982).
- 6 El éxito internacional de Arenas fue paralelo a la censura y la persecución política. Prohibida en Cuba, a pesar de haber sido premiada, la novela *El mundo alucinante* se publicó primero en Francia (Éditions du Seuil, 1968), y llamó inmediatamente la atención de otros editores latinoamericanos. Desde entonces su literatura estuvo dirigida a un público extranjero —o del exterior— por más que estuviera referida a Cuba, de modo que, en más de un sentido, fue una literatura del exilio.
- 7 Junto con *El asalto*, *El color del verano* fue concluida por Arenas poco antes de morir en 1990.

estricto. La novela no tiene un hilo narrativo principal, sino que dispone, a la manera caótica del estallido, un conjunto heteróclito de piezas nucleadas por un prólogo situado exactamente a la mitad, literalmente *in media res*, como el origen de una explosión o el ojo de una tormenta. El autor, a su vez disgregado en el texto bajo distintas máscaras, justifica en ese prólogo la estructura de su libro como un requerimiento del tema:

Dejo a la sagacidad de los críticos las posibilidades de descifrar la estructura de esta novela. Solamente quisiera apuntar que no se trata de una obra lineal, sino circular y por lo mismo ciclónica, con un vértice o centro que es el carnaval, hacia donde parten todas las flechas. De modo que, dado su carácter de circunferencia, la obra en realidad no empieza ni termina en un punto específico, y puede comenzar a leerse por cualquier parte hasta terminar la ronda. Sí, está usted, tal vez, ante la primera novela redonda hasta ahora conocida. Pero, por favor, no considere esto ni un mérito ni un defecto, es una necesidad intrínseca de la obra. (Arenas 1999, 262)

La forma ciclónica de la novela responde a una condición violenta que, según declara este prólogo, es inherente a la materia del texto. Y dado que el motivo central de la ficción es el carnaval (un delirante carnaval futuro por los cincuenta años de gobierno castrista), ese torbellino textual podría a su vez remitirse a la metáfora por excelencia de toda revolución: el estallido, el acontecimiento súbito y radical que rompe y transforma la historia. Sería muy difícil resumir en pocas líneas la complejidad de este signo en la narrativa de Arenas, pero digamos provisoriamente que la revolución como concepto general, y la revolución *cubana* como fenómeno particular, son cosas bien distintas. En tanto horizonte utópico, estímulo de acciones nobles, momento de ruptura, sueño o expectativa, la *idea* de la revolución no deja de estar presente en la ficción de Arenas, si bien sustraída a toda posible representación (recordemos el epílogo de

El portero, cuando los animales llegan a un paraíso del que no sabemos nada, o la melancolía de fray Servando en *El mundo alucinante*, cuando comprueba la imposibilidad de materializar una verdadera revolución). En cambio, la realidad concreta de una revolución consumada, institucionalizada y convertida en Ley, opera como la gran *falla*, en el doble sentido del término, que no cesa de pedir sentido, escritura, algún modo de respuesta.

El símbolo del ciclón tiene así, en principio, un significado bastante evidente: alude a la iconografía de la revuelta y, en lo individual, a la expresión intempestiva de un escritor que pretende efectuar a cuenta propia un acto de ruptura. Pero también, y muy particularmente en este caso, convoca la sombra de Virgilio Piñera, figura central de la revista *Ciclón* (1955-1957, 1959), que en su momento, a mediados de la década del cincuenta, se presentó en el medio intelectual cubano con el impetuoso anuncio de que borraría “de un golpe” la influencia cultural de la revista *Orígenes*, a la que juzgó obsoleta para los tiempos revueltos que se avecinaban. En aquel anuncio de *Ciclón* suele leerse la política negativa y detractora que ya Piñera practicaba en sus años origenistas. *Ciclón* pretendía ser la nueva vanguardia, pero se detuvo exactamente cuando la otra vanguardia, la política, llegaba al poder: en 1959. De algún modo, *Ciclón* mantuvo así la pureza abstracta de su símbolo, y es en este sentido indeterminado, no tocado por la historia, no sometido a régimen alguno, que Arenas recupera la imagen tropical y rupturista del ciclón como cifra de su texto. “Uno escribe para los demás. Eso es indiscutible. Y toda literatura es una venganza” (Arenas 1999, 142), le hace decir a Piñera en cierto momento de *El color del verano*, aunque el verdadero autor de la frase es el propio escritor, la máquina-Arenas, esa que, lejos de ausentarse tras el juego de las máscaras, se hace sentir en cada retorcimiento, giro grotesco y vuelta paródica. “Poder gritar” y “que ese grito no caiga en el vacío”, dice Piñera (dice Arenas) en otra línea del mismo capítulo. Escribir gritando o hacer de la literatura un alarido: tal es el carácter manifiesto, la explícita conducta de esta poética “ciclónica”.

Carnaval

En el centro del círculo, dice el prólogo, como una especie de máquina productora de energía, está el carnaval. Pero, ¿qué clase de carnaval? ¿Es la fiesta popular, liberadora de ansiedades colectivas, analizada por Bajtín en Rabelais? Claramente no. El marco escénico de toda la novela son los absurdos festejos organizados por “Fifo” (léase Fidel) para celebrar su medio siglo de gobierno. Un carnaval oficial, orquestado por el aparato de propaganda estatal y supervisado *desde arriba* (porque Fifo se pasea en globo controlando todo), viene a ser lo contrario de la fiesta rabelesiana. Claro que, a su vez, otro carnaval realmente espontáneo tiene lugar continuamente y sin ninguna organización: la fiesta enloquecida que brota, por así decir, *en los bordes* del sistema, y que revela en ese desborde el completo desmadre del orden oficial. Se trata de un carnaval espontáneo, brutal, que a veces se presenta como farsa, otras como danza macabra al filo de la muerte (siempre próxima), o como orgía en escenarios ruinosos. El Gran Urinario, la antigua mansión de la Condesa de Merlín reducida a baño público, es una alegoría de esta nación decadente y degradada.

Por último, hay otro tipo de carnaval que se juega al nivel del texto: el carnaval de la polifonía (para usar un término bajtiniano), la parodia, el cruce de géneros, la combinación de registros altos y bajos, grotescos y sublimes. En este plano, de carácter estrictamente textual, el cuerpo o la corporalidad tampoco dejan de estar presentes ni de llevar a cabo su propia fiesta. Por el contrario, el principio corporal toma la escena, se adueña de la representación y pone al descubierto el reino de sus pasiones: la ira, el goce o la melancolía, emociones manifiestas en cada forma de transgresión textual, cada gesto profanador, burlesco o deformante. Se diría que surge allí, como una fuerza invisible *expresada* en el delirio y la frucción retórica, el propio cuerpo del texto, el cuerpo que produce todo esto, que ejecuta los excesos de la lengua y hace del propio texto un violento carnaval.

Martirio

Es así que la corporalidad *se expone*. No solamente se exhibe sin pudor, sino que se expone al peligro. A lo largo de la novela se va relatando cómo este mismo libro que estamos leyendo tuvo que ser reescrito dos, tres, seis, ocho veces para escapar de la censura. Lo mismo que en su autobiografía, cuenta Arenas sobre la novela *Otra vez el mar*. Esta obstinación en el acto de escribir se paga con el cuerpo: cada pérdida del texto equivale a una forma de castigo. La escritura se traduce en términos de infortunio, humillación, dolor, una verdadera ética del acto escriturario que lo consagra como un altísimo valor, digno del mayor sacrificio. Este es un tema constante en la ficción de Arenas desde *Celestino antes del alba*, novela sobre el sufrimiento de un niño incomprendido por su familia y sobre los castigos que soporta por escribir contra la voluntad del abuelo. La ética de la víctima, podemos entonces deducir, no es exclusiva del contexto político en el que se colocan las otras narraciones (y particularmente el relato autobiográfico). Sin embargo, es evidente que la escena totalitaria le presta al ciclo agónico de Arenas un marco especialmente dramático. En *El color del verano*, la ética de la víctima llega a un punto de máxima tensión, expresada no solo en la violencia retórica del texto o en su agresivo carácter cómico-trágico, sino explícita a su vez en el capítulo-prólogo bajo la forma de un pronunciamiento: “Aunque el poeta perezca, el testimonio de la escritura que deja es testimonio de su triunfo ante la represión, la violencia y el crimen. Triunfo que ennoblece y a la vez es patrimonio del género humano [...]” (Arenas 1999, 263). En otro momento de la novela, el mismo principio se aplica a la homosexualidad. Dice una de las “locas” en una audaz alocución pública:

Nuestro objetivo es la creación (o si se prefiere, la preservación) de una mitología y de una metafísica del placer. Misión peligrosa, arriesgada y desinteresada, porque en definitiva lo que buscamos es que los demás se diviertan. ¿A qué hombre no le gusta que un pájaro le mame la pinga? (Arenas 1999, 404)

También la historia clandestina de las locas tiene su martirologio, como se ve en esta conferencia carnavalesca y como afirmó Arenas en su autobiografía. El martirio incluso parece la forma plena y consumada de esta política del cuerpo. El *martyr* es quien testimonia la incondicionalidad de su fe mediante el mayor sacrificio posible, la renuncia al cuerpo, la muerte. La narrativa de mártires es una enciclopedia de la tortura, a cual más refinadamente cruel y por lo tanto digna de gloria. En este sentido, tendríamos que interrogar mejor la literatura de Arenas, ya que una lectura apresurada de su fantasía erótica y su visión de Cuba como paraíso homosexual (o “Jardín de las Delicias”, según el irónico subtítulo de *El color del verano*) tiende a velar este otro costado ascético y sacrificial. En definitiva: ¿no había elegido como héroe a fray Servando Teresa de Mier, un hombre religioso, precisamente en la novela que lo expuso como disidente (cf. Silva 2011)?

En *El color del verano* asoma otra figura heroica como ideal supremo del yo: José Martí, el gran héroe cubano. Se presenta en la disparatada comedia que abre la novela, “La fuga de la Avellaneda. Obra ligera en un acto (de repudio)”, y se presenta en su estampa trágica, en el exacto momento en el que regresa a Cuba para morir. Ese encuentro con la muerte en 1895, al final de su largo exilio, no es por supuesto para Arenas un hecho debido a la mala suerte, sino un acto de la voluntad. Tal como dice en cierto punto de su diálogo con la Avellaneda, Martí viene a dar su vida voluntariamente en la batalla, porque este es el epílogo triunfal que él busca para la biografía que será escrita:

Quiero morir en el monte
o en medio de un cañaveral.
Que me susurre un sinsonte,
que me arrulle algún palmar,
que alguien sepa mi dolor.
Además de matar
al tirano
quiero caer en medio del color
del verano natal. (Arenas 1999, 73)

La revolución de 1895 se fusiona con la de 1959 y, como en *El mundo alucinante*, la “tiranía” refiere doblemente al tiempo de la colonia y al de Fidel Castro, así como el héroe —el mayor héroe de la patria, reclamado por la Revolución tanto como por sus enemigos— retorna en la voz del propio Arenas.

La presencia de Martí en la novela merece un comentario más extenso del que permiten estas notas. Pero señalemos al menos dos detalles antes de finalizar. El primero es que el héroe se presenta al principio de la guerra de independencia, *en el umbral*, cuando la revolución todavía era una promesa incorrupta, a diferencia de la otra revolución, la del siglo xx, degradada por sus propias instituciones. En segundo lugar, Martí es resucitado con el fin de mostrarlo en esa determinación de morir y consumir la derrota de su cuerpo, es decir, *en el umbral* de su pasaje a lo sagrado. Esta mortificación ciertamente no está exenta de goce, como sabemos por la tradición hagiográfica y su representación del martirio. En *La carne de René*, Virgilio Piñera explora el misterioso encanto de San Sebastián atravesado por las flechas, ícono del imaginario gay, como es sabido, pero figura también del gozo en la tortura propio del martirio y su sentido de la gloria. Tal vez haya que leer también esta duplicidad en la insistente exposición del cuerpo gozoso y castigado que se encuentra en Arenas. En todo caso, es evidente que *ya* su representación, *ya* su configuración literaria supone en sí misma un triunfo de la víctima como testigo (*martyr*) inmolado. Tal como Arenas le hace decir a Martí en el umbral del sacrificio: “Quiero morir en el monte [y] *que alguien sepa mi dolor*”. La supervivencia del texto, la eficacia del discurso literario, su elocuencia: tales son las condiciones finales de ese triunfo.

Obras citadas

- Arenas, Reinaldo. 1982. *El mundo alucinante*. Caracas: Monte Ávila.
 _____. 1999. *El color del verano*. Barcelona: Tusquets.
 _____. 2001. *Voluntad de vivir manifestándose*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

- Hernández Busto, Ernesto. 1994. "Una tragedia en el trópico". Introducción a *El No*, de Virgilio Piñera. México: Ediciones Heliópolis.
- Piñera, Virgilio. 1960. *Teatro completo*. La Habana: Ediciones R.
- Ponte, Antonio José. 1995. "Por los años de *Orígenes*". *Unión: Revista de Literatura y Arte* 7, n.º 18 (enero-marzo): 45-52.
- Rojas, Rafael. 1996. "La relectura de la nación". *Revista Encuentro de la Cultura Cubana* 1 (verano): 42-51.
- _____. 1998. "La diferencia cubana". En *Isla sin fin. Contribución a la crítica del nacionalismo cubano*, 105-122. Miami: Ediciones Universal.
- Silva, Guadalupe. 2011. "El mundo alucinante: construcción de la disidencia". *Anclajes* 15, n.º 1: 61-79.



Reseñas

Ruedas de la Serna, Jorge. *La formación de la literatura nacional (1805-1850)*. Tomo II: *Los cimientos del sistema*. Presentación de Óscar Rivera Rodas. México: UNAM, 2013. 153 págs.

En la “Introducción” al tomo I de esta trascendental investigación, declaraba el autor que no es suficiente la posición nacionalista asumida por los miembros de una o más generaciones para que, con solo eso, pueda quedar configurada una literatura propiamente nacional. De hecho, asegura Ruedas de la Serna, la literatura de una nación empieza a formarse “cuando surge el público, cuando las obras comienzan a circular, independientemente de los temas tratados”. De suerte que, incluso cuando sus miembros imitaron directamente los modelos de Grecia y Roma —como fue el caso de la Arcadia mexicana—, incorporaron “la civilización clásica a la cultura local” y, con ello, contribuyeron indudablemente “a la formación de la literatura como institución social”.

Contrariamente a los postulados de carácter eminentemente político e ideológico sostenidos por los críticos modernos que se ocuparon precedentemente de la *emancipación* de la literatura mexicana respecto de la española peninsular (Pedro Henríquez Ureña y José Luis Martínez, particularmente), para quienes ese proceso de nacionalización literaria solo empieza a vislumbrarse a partir del logro de la independencia política, Ruedas de la Serna reivindica la importante contribución hecha —desde fines del siglo XVIII— por los árcades mexicanos; toda vez que la amplia difusión de sus actividades literarias, a través de la prensa diaria, hizo posible la conformación de una verdadera institución social, apartada de todo influjo autoritario. Para el autor, es precisamente ese carácter democrático, comunitario y, si se quiere, popular, el que propició la verdadera emancipación de las letras patrias, aún antes de que se iniciara la revolución de independencia.

No ya la única, pero sí la mayor novedad del estudio emprendido por Ruedas de la Serna en el campo de la historiografía y la crítica de la literatura mexicana, es la introducción del concepto de *sistema*

literario que, yendo más allá de las consideraciones puramente ideológicas, cala en la raíz del fenómeno literario, al entenderlo en toda su complejidad artística, histórica y social. Así, de conformidad con la noción de sistema literario planteada por el eminente crítico brasileño Antonio Candido, Ruedas de la Serna distingue tres etapas sucesivas de la historia literaria de nuestra nación: la primera, llamada de las *manifestaciones literarias*, va del siglo XVI a la primera mitad del XVIII; la segunda, de *configuración del sistema literario*, se extiende de la mitad del siglo XVIII a la mitad del XIX, y la última, que es la del *sistema literario consolidado*, se manifiesta desde la segunda mitad del XIX y permanece hasta nuestros días.

Un sistema literario, según lo concibe el profesor Candido y lo refrenda Ruedas de la Serna, está necesariamente conformado por a) un grupo de autores y b) un grupo de lectores identificados con los autores por medio de una lengua común; esta última —cabe señalar— se manifiesta a través de conjuntos sucesivos de obras literarias que transmiten ciertas convenciones ideológicas y valores simbólicos, susceptibles de representar los deseos y aspiraciones de una sociedad o, al menos, de una parte significativa de ella. A partir de tales premisas, Ruedas de la Serna observa que en la Nueva España de la edad barroca se constituyó un sistema literario que bien podemos llamar virreinal, caracterizado por su irrecusable dependencia de la autoridad colonial y sujeto a los modelos de la literatura española peninsular; de hecho, no hubo entonces ningún tipo de asociaciones literarias “creadas por iniciativa de la sociedad civil”, por cuanto que la primera de ellas —la Arcadia mexicana— surgió ya al finalizar el siglo XVIII; a ella le ha dedicado el autor otros reveladores estudios.¹

La producción literaria del periodo colonial, por el hecho de haberse visto tenazmente sujeta a los poderes monárquicos y eclesiásticos, no fue capaz de alcanzar, en opinión de Ruedas de la Serna, una verdadera “comunicación colectiva entre creadores y público” o, dicho diversamente, en los tiempos del virreinato los escritores no

1 Cf. Jorge Ruedas de la Serna, *Arcadia. Tradición y mudanza* (México: UNAM, 2006).

tenían aún la clara conciencia de que “aquí, en su propia tierra está el público capaz de entender el sentido inmanente de su obra”. Y, en efecto, la producción literaria de la Colonia no solo se vio estrechamente vinculada con las modas y los modelos de la metrópoli, sino que su público cortesano era también una cabal réplica del peninsular. Recuérdense cómo, con su acostumbrada perspicacia, don Alfonso Reyes pudo definir a esa pequeña sociedad de raíz hispana, agrupada en torno de la corte, los colegios y las iglesias, como actor y público de sí misma. Los indios, mestizos, negros y castas solo participaban como reticente o asombrada comparsa en los frecuentísimos festejos y rituales político-religiosos de la clase dominadora.

Solo al lograrse plenamente la independencia política, asienta Ruedas de la Serna, “pudo surgir, desembarazado de la teocracia dominante”, un nuevo sistema literario, que se convertiría en “una institución social autónoma y libre”. Pero entretanto esto sucedía, especialmente en las postrimerías de la etapa ilustrada, los poetas de la Arcadia mexicana pudieron sentar las primeras bases del que llegaría a ser —en no mucho tiempo— el sistema literario propiamente mexicano. Precisamente en el tomo II de esta obra, que ahora comentamos, el autor rastrea y define los primeros cimientos que subyacen en la inminente *Formación de la literatura nacional*.

Si bien contamos, recuerda Ruedas de la Serna, con valiosas historias literarias y documentados ensayos que se ocupan de los autores más destacados de los diferentes periodos de nuestras letras patrias, y a pesar de que se hallen también en curso importantes trabajos de rescate de las obras de tales autores, para echar más luz sobre los complejos y no siempre nítidos orígenes de la literatura nacional es preciso atender a autores hasta hoy poco comprendidos o incluso menospreciados. Esto debido a que en ellos pueden distinguirse con claridad ciertos rasgos que ponen de relieve el “carácter democrático” —esto es, propiamente cívico y comunitario— de aquellos modestos autores que bien podrían ser considerados, según lo entiende Ruedas de la Serna, como genuinos precursores de un sistema literario propio de la nueva nación independiente.

Para comenzar, fija su atención el autor en una miscelánea poética publicada en 1804, a resultas de la convocatoria lanzada un año antes por el connotado autor de la *Biblioteca hispanoamericana septentrional*, el canónigo José Mariano Beristáin de Souza, a las “Musas mexicanas” para que concurrieran a celebrar la colocación de la estatua ecuestre de Carlos IV —obra insigne de Manuel Tolsá, hoy nuevamente necesitada de reparación y respeto—. Piensa Ruedas de la Serna que, si bien abundaron en aquella justa literaria los versos mostrencos y las rendidas genuflexiones al malhadado monarca español, hay en el intento mismo de su convocatoria un “acentuado carácter democrático”; toda vez que el editor dio cabida a todos los materiales enviados a concurso, como para insinuar que fuese el público quien juzgara en definitiva su valor o calidad. El hecho de que el convocante no fuese una instancia oficial, sino “una persona amante de las bellas letras y de las nobles artes”, a quien Ruedas de la Serna da el calificativo de “simple ciudadano”, pone de manifiesto que el destinatario de la obra no era —como en la etapa virreinal— una autoridad establecida, sino todo el público mexicano, y ello es interpretado por el autor como un claro indicio de que ya se hallaba “en proceso el surgimiento de la literatura como institución civil, en otras palabras, como una voz colectiva”.

Podrían ejemplificarse estos indicios del cambio de función social que van adquiriendo las actividades literarias a partir de algunos autores cuyas composiciones fueron incorporadas al volumen mencionado. Uno de ellos es el teólogo Manuel Gómez Marín, cuya inscripción latina mereció el primer lugar en esa sección del certamen, pero cuya condición sacerdotal no impidió que circulara entonces con su nombre una notable composición satírica intitulada “El currutaco por alambique”, pieza dirigida a censurar con acritud y regocijada agudeza a una ridícula figura que había hecho entonces su aparición en las sociedades española y novohispana: los jóvenes que imitaban las modas francesas en su comportamiento impúdico y extravagante indumentaria. A propósito de esta pieza burlesca, anota Ruedas de la Serna que se trata de una “obvia caricaturización de

los franceses, entonces muy mal quistos por la invasión napoleónica de la Península”, y cuyo propósito no era otro que el de “contribuir al exterminio de una moda, que, sobre ridícula, es escandalosa, ofensiva de la modestia e indigna de la humanidad”, según lo resumía un lector contemporáneo.

Quizá es aún mayor novedad respecto de la libre circulación en la Nueva España al finalizar el siglo XVIII de tales sarcasmos críticos (que muy pronto serían retomados por el Pensador Mexicano), el hecho de que en el certamen de las *Musas mexicanas* hayan tomado parte varias poetisas que, en el contexto de la exaltación del monarca español, defendieron su dignidad femenina y exhibieron sus capacidades intelectuales frente al menosprecio de que solían ser objeto por parte de los varones. Ese fue el caso, entre otros, de María Dolores López que —quizá haciéndose eco de las famosas redondillas de Sor Juana Inés de la Cruz contra los “hombres necios”— se preguntaba: “Si la benigna influencia / de las Hermanas nueve / Favorece a los hombres / ¿por qué no a las mujeres? / Y si hay en almas sexos, / a sus influjos tengo más derecho”. El hecho es, señala Ruedas de la Serna, que “ya en ese momento existe un grupo de productores [...] locales, y consecuentemente de receptores/receptoras también locales” por más que “el motivo de estas poesías sea celebrar al monarca español”.

El detenido y perspicaz análisis de estos y otros muchos testimonios de poesía escrita por mujeres permite al autor concluir que ya a fines del siglo XVIII y principios del XIX va surgiendo en la Nueva España “una literatura originada en la sociedad civil, y ese fue, podría decirse, el primer vagido de la poesía nacional, con todas las virtudes, carencias, grandeza y todos los menoscabos que la han caracterizado. Se puede decir también que está en proceso el surgimiento de la literatura como institución civil, en otras palabras, como una voz colectiva”.

Aún más clara y evidente se muestra la vocación socializante de los literatos novohispanos a raíz de la aparición, en octubre de 1805, del *Diario de México*, toda vez que sus editores —Jacobo de Villaurrutia y Carlos María de Bustamante— lo ponían al servicio de los “numerosos

hombres de talento de la Nueva España”, a quienes se invitaba abiertamente a colaborar en sus páginas. Esta “feliz apertura —comenta Ruedas de la Serna— ofreció una oportunidad inédita a los hombres de letras que se habían formado bajo la nueva perspectiva arcádica, convocándolos a agremiarse para fundar una literatura propia, con destinatarios e interlocutores en su propia tierra”. Y son justamente los numerosos escritos de los árcades mexicanos —“sepultados durante dos siglos en las páginas del *Diario*”— los que han reclamado insistentemente una lectura atenta y desprejuiciada por parte de Ruedas de la Serna. De ahí que el último capítulo de este libro haya sido dedicado al “mayoral” de los árcades mexicanos, Manuel Martínez de Navarrete, y a José Manuel Sartorio, a cuya obra poética —generalmente incomprendida— concede el autor la mayor significación en “el proceso formativo de nuestra literatura” nacional, no tanto por su bucolismo ingenuo y sentimental, sino por el hecho de “crear un lenguaje propio dentro de los cánones estéticos de la época, [así] como un modo de reivindicar literaria y humanamente su propia tierra”.

Todos los interesados en el estudio de las letras patrias debemos saludar con gratitud las significativas y novedosas aportaciones hechas por Jorge Ruedas de la Serna a la mejor y más atinada comprensión de nuestra heredad cultural.

José Pascual Buxó

Universidad Nacional Autónoma de México – México, D. F.



Diaconu, Diana. *Fernando Vallejo y la autoficción. Coordenadas de un nuevo género narrativo*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2013. 392 págs.

En este libro Diana Diaconu ofrece una lectura de la obra de Fernando Vallejo en un enfoque que busca exponer todas las facetas de su escritura y la manera como su búsqueda estética, en el sentido

agónico del término, por oposición al modo novelesco de expresión, lo conduce a la hoy llamada *autoficción*. Al proponerse explicar dicho fenómeno literario en relación con las circunstancias históricas, sociales y culturales de su aparición, la autora nos ofrece un riguroso recorrido por la obra del escritor antioqueño, que lleva al lector, primero, a la comprensión del nuevo tipo de *pacto ficcional* configurado en sus obras y, segundo, al discernimiento de la reacción o *toma de posición* que este asume no solo ante la realidad, sino también en el *campo* de la literatura colombiana, el de la novela en particular. Sin descuidar la importancia de *Logoi: una gramática del lenguaje literario*, el análisis de las biografías *El mensajero* (Porfirio Barba Jacob), *Almas en pena*, *Chapolas negras* (José Asunción Silva), del volumen de novelas comprendidas en *El río del tiempo* (*Los días azules*, *El fuego secreto*, *Los caminos a Roma*, *Años de indulgencia* y *Entre fantasmas*), las novelas *La virgen de los sicarios*, *La rambla paralela*, *Mi hermano el alcalde*, *El desbarrancadero* y *El don de la vida* le permiten al lector entender cómo, poco a poco, Vallejo se encamina a una escritura hiperrealista, en la cual, a pesar de la fuerte presencia de elementos autobiográficos, la novela se reinventa y propone la compleja lectura de ficciones, cuya particularidad reside en el hecho de formular “dos pactos antitéticos y simultáneos”: “El resultado es este género que recibió el nombre de *autoficción*” (183-184).

Esclarecer este fenómeno le impone a Diaconu la tarea de explicar los aspectos composicionales, las características axiológicas y las circunstancias de concepción y redacción de las obras de Vallejo. Tal como lo sugiere el título, el punto de vista inicial es el problema del género, la forma de expresión escogida o descubierta por el autor para plantear un sinnúmero de problemáticas de época. No obstante, no se trata de una reflexión sobre la forma en sí, derivada de un ingenuo afán clasificador, sino de su significado cultural en Colombia y Latinoamérica (91-92): la autoficción no aparece como una forma retórica desprovista de sentido, sino como un género que entra, primero, a problematizar y evaluar la crisis de la modernidad

o la problemática entrada de nuestros países en la posmodernidad, y luego, como un fenómeno literario que viene a cuestionar algunos prejuicios y automatismos de la narrativa del llamado *Boom*.

Así, para empezar, en la primera parte (capítulos uno y dos), el estudio ofrece una rica reflexión teórico-conceptual necesaria para explicar las características de la autoficción en general y la particularidad del uso que de ella hace Fernando Vallejo. Lejos de ser un tradicional capítulo teórico en el cual se expone un marco conceptual, se trata de una construcción de las coordenadas del género que le permiten diferenciar la autoficción de otros géneros como la autobiografía, los relatos ficcionales en primera persona del tipo autobiográfico y los de la llamada literatura testimonial o del “Yo”. En este sentido, la autora entra en el debate de una categoría hasta hoy discutida, puesto que se propone explicar un género inacabado, aún en proceso de constitución: al tratar de definir la fisonomía estética y axiológica de la autoficción y la toma de posición que Vallejo expresa a través de ella, en el capítulo primero, Diaconu se permite debatir, dialogar con autoridades como Genette y Dubrovsky, entre otros, que han intentado definir las características de este género narrativo.

Distanciándose de ellos y replanteando algunos aspectos de la narratología tradicional, para exponer las particularidades de la *autoficción*, la autora expresa la necesidad de ir más allá de la identificación sintáctica e instrumental de la primera persona, del aspecto autorreferencial, “superar el aspecto exclusivamente formal de este híbrido visto como producto de laboratorio y apuntar hacia su significado cultural en nuestra época posmoderna”. Diaconu privilegia entonces el enfoque sociocrítico: desde su punto de vista, esta perspectiva analítica permite explicar de manera más acertada el “pacto ambivalente” (autobiográfico y novelesco), “la tensión creada entre los dos pactos antitéticos”, y observar cómo las “autoficciones auténticas” exploran “los límites narrativos de ambos géneros, para cuestionar las convenciones y vivificar aquellos rasgos genéricos que, transformados, están llamados a perdurar”. Para ella, “las creaciones más genuinas” de este

género son aquellas que, aunque introduzcan aspectos de la vida y la personalidad del autor, mantienen dicha tensión dando lugar a “intensidades máximas”: “más que productos de la posmodernidad son obras extremadamente críticas con respecto a nuestra época” (49-50).

En el capítulo segundo, la búsqueda conceptual para explicar la originalidad de la obra de Vallejo y exponer su valor estético y cultural conduce a Diaconu a elaborar un segundo marco conceptual en el cual sobresalen teóricos y ensayistas europeos, norteamericanos, latinoamericanos y colombianos no siempre reconocidos como autoridades en el ámbito de los estudios literarios. Entre ellos aparecen Bajtín, Kristeva, Mukarovsky, Bourdieu, Sloterdijk, García Canclini, Cruz Kronfly, Álvaro Mutis, Vargas Llosa y González Echevarría, entre otros. Lejos de aparecer como referencias eruditas, gratuitas, el diálogo con estos autores le permite exponer no solo la toma de posición de Vallejo frente a nuestra tradición literaria, sino también registrar el cambio de paradigma que se opera en las categorías hasta ahora utilizadas para explicar la narrativa latinoamericana. Básicamente el paso o la ruptura que se da con respecto al discurso americanista fundamentado en categorías como “América mestiza” y “América mágica o maravillosa”. Según Diaconu, “como todas las tomas de posición válidas del *post-boom*, la de Fernando Vallejo rompe totalmente con la imagen mítica-exótica de América Latina, consagrada por el *boom*”, razón por la cual, la primera reacción del escritor antioqueño se ejerce contra García Márquez y los numerosos epígonos “que prolongaban una inaceptable imagen oficial, comercial, turística de la realidad latinoamericana y, en especial, de la colombiana” (118-120). Este gesto de Vallejo, la lleva a entender la autoficción como un “discurso desmitificador”, un “género en revuelta” que expresa la experiencia de la *abyección* vivida por el autor en Colombia (81-82). Al superar las *ficciones del Archivo*, la solución estética de Vallejo, “este género paradójico”, hace posible, primero, “que el discurso literario se mantenga en contacto directo con la realidad histórica sin que por esto su carácter estético se vea puesto en entredicho”; y, segundo, al mismo tiempo, “logra darle una voz

auténtica al sujeto cuya identidad está definiendo, en buena parte porque ya no lo concibe como un ser colectivo, abstracto, sino estrictamente individual y único” (143-144).

En la segunda parte, capítulos tres y cuatro, estas conclusiones parciales dan lugar a un ejercicio crítico de análisis riguroso en el que sobresalen, primero, el sentido histórico que pone en perspectiva la génesis de la autoficción en relación con la narrativa tradicional, costumbrista y mítica colombiana y latinoamericana; segundo, un sentido sociológico y cultural que demuestra la importancia y el significado de la aparición de un escritor como Fernando Vallejo en el ámbito de las letras y de los problemas culturales latinoamericanos; tercero, un ejercicio analítico comparado a través del cual descubrimos no solo la fisonomía y vericuetos de un género anticanónico, crítico y autocrítico, sino también la existencia de una serie o familia literaria en la cual se inscribe Vallejo. Con respecto a estos últimos aspectos, llama la atención el tipo de comparaciones y paralelos establecidos por Diaconu. Y, cuarto, un agudo sentido crítico que evalúa el estado de la crítica especializada con respecto a la obra de Vallejo.

Así, dichas comparaciones desbordan el ámbito colombiano y latinoamericano y ponen a dialogar las afinidades estéticas y axiológicas de Vallejo y su obra con autores y filósofos de culturas distintas a la nuestra. Las comparaciones con Juan Goytisolo, Michel Onfray, Sloterdijk, Cioran, Piglia y los llamados filósofos cínicos de la antigüedad clásica le permiten a Diaconu iluminar el caso de Vallejo, exponer su originalidad. Así como se expone la particularidad de su obra, se explica cómo, en términos de Sainte-Beuve, una “familia espiritual”, a lo largo de la historia de Occidente, se ha expresado contra el idealismo oficial, contra las visiones míticas y religiosas del mundo y, sobre todo, contra la *doxa* propia de los discursos de poder. Diaconu revela una familia literaria-filosófica que desde la antigüedad clásica ha denunciado el carácter reaccionario del pensamiento idealista que somete el pensamiento a los intereses del poder. Al explicar este tipo de reacciones, de voces minoritarias cuyas vidas se han desarrollado al margen del poder y de la *doxa*, expresadas en

términos de *revuelta* y de provocación *neoquímica*, y asumiendo que para estos escritores la escritura es un “campo de batalla” (73) y “la provocación [...] es la seña de identidad que particulariza la toma de posición de Fernando Vallejo dentro de la más vasta ‘literatura del yo’” (126), Diaconu argumenta que “irreductible al nivel de la expresión o del contenido considerado en su aspecto pre-estético, el efecto provocador de la obra de Fernando Vallejo es resultado de una actitud vital, de un modo personal y único de pensar, de valorar la realidad colombiana contemporánea” (151).

No sin antes advertir que “los falsos moralistas, tanto de nuestra época, como los de la Antigüedad, no perciben la dimensión provocadora y crítica de ciertos gestos de los cínicos de antes, ni las afirmaciones de Fernando Vallejo hoy en día” (168-169), al entrar en los detalles de las autoficciones de Vallejo, el gesto crítico de Diaconu se vuelca sobre los tics y prejuicios de la crítica literaria colombiana y latinoamericana con respecto a la obra de Vallejo. Según la autora, por el hecho de ignorar el *nivel estético* de las autoficciones vajellianas, la crítica ha caído en una interpretación literal. Por falta de sentido del humor y de categorías explicativas más adecuadas, se desconoce el alcance provocador, crítico, simbólico y figurado de su escritura. La reivindicación del nivel estético, y por ende de la esencia de los estudios literarios, le permite a Diaconu marcar los deslindes de su estudio de los de los estudios culturales y poscoloniales. Para ella, indagar en los problemas culturales a través de la literatura precisa, inicialmente, reconocer la intención artística, la función estética de los textos:

El error de recepción que supone estimar el discurso *novelesco* de Fernando Vallejo como convencional y hegemónico es inducido esta vez por la absolutización de las tesis de los estudios culturales o poscoloniales; en última instancia, por la tendencia de tales estudios a ignorar el nivel estético, las posibilidades peculiares de expresión que tiene la literatura y su facultad de plasmar verdades múltiples y matizadas, evaluaciones diferentes de la realidad, a través de la *forma*. (257)

De este modo, al mismo tiempo que expone su lectura, Diaconu cuestiona una serie de categorías explicativas “inadecuadas” e “inooperantes” (247), que desafortunadamente distorsionan la valoración estética y hacen que los críticos permanezcan atrapados en el criterio anecdótico, temático, referencial, documental y extraestético. Para exponer este problema de recepción y demostrar que gran parte de las valoraciones hechas hasta ahora minan el nivel estético de la obra de Vallejo, la autora revisa y pone en tela de juicio lecturas “en clave costumbrista” y categorías explicativas como “*novela sicaresca*”, categorías vagas y generalizantes como “literatura de la violencia” (239), “literatura del *post-boom*”, “literatura desviacionista” (241), “literatura testimonial” (243), “romántica” (251), “novela de la violencia” (258), así como “literatura homoerótica”, “literatura gay” o “literatura queer” (220), incluso, “novela urbana” o “literatura de la ciudad” (estas últimas sugeridas entre líneas). Por esta razón, afirma que “la definición de un género jamás se puede reducir a un aspecto temático (o a varios)” (240), pues “esta actitud conduce a la sobrevaloración del documento y la incompreensión de la obra literaria en su dimensión específica” (257). Aquello que hasta ahora había sido leído de manera tópica o incluso como cinismo vulgar aparece en la propuesta de Diaconu dotado de un sentido literario, histórico, cultural y existencial.

En el capítulo cuarto, después de explicar la máxima expresión del “hiperrealismo” en *El desbarrancadero*, la autora explora la última faceta del recorrido literario de Fernando Vallejo. Indagando en el significado del hecho de que el autor renuncie a escribir más autoficciones, Diaconu analiza los “libros de ciencia”: *La tautología darwinista*, *Manualito de imposturología física* y el ensayo histórico *La puta de Babilonia*. El análisis abarca no solo la “crisis de fe” de Vallejo en la literatura, sino también otros autores del campo afectados por lo que ella denomina “el síndrome de Bartleby”, es decir, una literatura del no a la ficción y a la imaginación, y más bien una opción por decir “la verdad a todo precio, desenmascarando las falsas ideologías vehiculadas por el discurso hegemónico” (311). De acuerdo con Diaconu,

estos libros exhiben también una intención literaria, por supuesto mal interpretada, que inscrita en la línea irónica de sus autoficciones, busca desmontar las pretensiones de la ciencias, “máxima conquista y sumo orgullo del espíritu moderno”, al tratar de explicar algo tan imprevisible como la vida y los seres humanos (322). Al igual que las autoficciones, los remedos de exactitud científica de Vallejo tan solo buscan mostrar cómo la ciencia, en vez de producir un conocimiento profundo, tan solo realiza alegres mitificaciones (337).

Además de la conclusión y una rica bibliografía, el libro de Diaconu se cierra con un anexo en el cual se presenta una entrevista realizada por ella a Vallejo durante el Carnaval Internacional de las Artes de Barranquilla (18 de enero de 2008) (349-356). Para cerrar, no queda más que invitar al lector profesional y no profesional a recorrer las páginas de este libro que por su rigor académico, su sentido crítico, histórico y sociocultural, por la originalidad del asunto que trata, está llamado a convertirse en un libro de referencia en lo que respecta a los problemas de definición genérica de la autoficción, así como en todo lo relacionado con la obra del autor de *La virgen de los sicarios*. Toda nueva investigación alrededor de estos problemas deberá consultar el detallado estudio de Diaconu.

Iván Vicente Padilla Chasing

Departamento de Literatura

Universidad Nacional de Colombia – Bogotá



Jaramillo Morales, Alejandra. *Disidencias. Trece ensayos para una arqueología del conocimiento en la literatura latinoamericana del siglo xx*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2013. 324 págs.

En la parte introductoria de su libro, Alejandra Jaramillo presenta los dos lugares en los que quiere ubicarse, de manera simultánea, en el trabajo que desarrolla: los afectos, que determinan la

perspectiva del libro y, como consecuencia de estos, la investigación, como una manera de explicar el conocimiento emitido de y desde Latinoamérica a partir de la literatura.

Al abrir el libro, en los agradecimientos, la autora relata una historia de amores con la literatura latinoamericana, y se refiere a muchos lectores que han acompañado el proceso. La investigación se mantiene, en este principio, como el relato de lecturas puestas una y otra vez en situación para encontrar caminos y diálogos. ¿Hasta dónde se transforman autores y lectores en el proceso de investigación? En el recorrido se encuentran nuevas tendencias y nuevas preguntas. La literatura permite ingresar a múltiples cruces culturales que particularizan el continente latinoamericano: los escritores del siglo xx disienten del conocimiento hegemónico, se dirigen hacia el camino de cómo se hace un lector y de esta manera abren una perspectiva crítica que es presentada por Jaramillo en el estudio de escritores y escritoras de la región.

Al respecto, volver sobre las palabras de Ricardo Piglia referidas por la autora, revela una primera intención del libro: “El crítico es aquel que reconstruye su vida en el interior de los textos que lee. La crítica es la forma posfreudiana de la autobiografía [...] y digo autobiografía porque toda crítica se escribe desde un lugar preciso y desde una posición concreta” (291).

Cómo ubicarse en el presente es quizá una de las preocupaciones del discurso académico. Es necesario ser actuales para actuar, para lograr una voz que cuestione el presente, en concordancia con las necesidades en la búsqueda del conocimiento y en las formas de confrontar la realidad y sus variados retos. La *disidencia* parece ser una vía de acción en la cual se cuestionan los proyectos del pasado y del presente, marcando el desacuerdo con los criterios con los que se han interpretado las diversas temporalidades y literaturas. Así, se consolida como una tradición historiográfica en la que el discurso de la historia está en permanente tensión parcial o total, individual o colectiva, con las formas de conocimiento emitidas sobre y para Latinoamérica.

La autora ingresa a un juego dual, sin bisagras, con fronteras difusas, en el que el conocimiento sobre los escritores latinoamericanos del siglo xx está marcado por el propio conocimiento que ellos permiten. Son disidentes aquellos que ingresan al mundo desde la complejidad, sin duplas, ni dicotomías (autóctono vs. universal o local vs. universal), ni linealidad, ni causalidad, ni determinismos. Plantear el conocimiento, los conocimientos, como *disidencia* permite proponer que la literatura aborda otras maneras de conocer, a la vez que desborda la intención racionalista de la modernidad y exige entrar a lo desconocido, asumir otras tradiciones como la sabiduría mhuisga en la que “la razón no se usa para modelar una idea que pueda contener la totalidad del universo” (14).

Así, se nota una permanente crisis-tensión de la autora por despojarse de su propia tradición en el uso del “nosotros racional” que, a medida que transcurren sus palabras, se va aligerando y adquiriendo una diferente connotación al encontrar la vía para abordar a los autores y sus obras.

De este modo, la autora se enfrenta a novelas y ensayos para resolver interrogantes de la academia, la crítica y el canon, con el fin de elaborar una teoría donde el lugar de enunciación sea Latinoamérica, y de esta manera suprimir, o al menos cuestionar, lecturas binarias y universalizantes. La investigación propone la “estética de la disidencia” en las obras de Jorge Luis Borges, Gabriel García Márquez, José María Arguedas, Ernesto Sábato y Julio Cortázar; autores que se niegan a la representación y a la búsqueda de la racionalidad y, por el contrario, emprenden la escritura desde la fragmentación, lo desconocido, el campo de la expresión política, lo novedoso y perturbador. En su literatura, cuestionan las representaciones hegemónicas de América Latina y su relación con el Occidente dominante.

El diálogo entre la literatura y la investigación se abre así a pensadores que buscan conceptualizar lugares de enunciación para hablar desde esta región, que a la vez se va configurando en su forma de conocer particular: Walter Mignolo, Alberto Moreiras, Mabel Moraña, Beatriz Sarlo, Néstor García Canclini, Antonio Cornejo Polar, entre

otros, permiten generar andamiajes teóricos *disgregadores* de las normativas hegemónicas del conocimiento. Al deliberar con ellos, la autora pone en duda los discursos sobre el progreso, los medios de comunicación, la simulación y el consumo, lo que permite a la vez evidenciar las formas de conocimiento propuestas por la literatura de Macedonio Fernández, Eduardo Mallea, Clarice Lispector, Juan Rulfo, Ricardo Piglia, Silvia Molloy y María Luisa Bombal.

De esta manera, realizar un análisis sobre el conocimiento en la literatura del siglo xx en América Latina reclama admitir la diversidad, lo híbrido, lo transcultural o lo heterogéneo como las miradas que permiten romper con los mapas que, asumidos en los centros hegemónicos, se piensan desde la modernidad, no solo la de Occidente, sino también la de la periferia. Romper con el mapa de Occidente sobrepuesto sobre América Latina oculta posibles paradigmas. Esta acción permite asumir una relación simultánea entre mapa y territorio, en la que es posible ver lo oculto por las tradiciones con las que se marcan los desacuerdos. El cuento “El rigor de la ciencia”, de Borges, representa la propuesta de habitar varios mundos posibles de manera simultánea e inestable desde el territorio de la cultura. Los trece ensayos que componen el libro son reflexiones sobre el conocimiento, pensado en sus entronques con la identidad, la representación y la construcción del sujeto.

Un homenaje a Ernesto Sábato preside el libro: “¿Qué podemos esperar para los problemas que se refieren al hombre y sus pasiones? Y a menos que neguemos realidad a un amor o a una locura, debemos concluir que el conocimiento de vastos territorios de la realidad está reservado al arte y solamente a él” (15).

La investigación se sostiene en los argumentos de una arqueología como el arte de la *disidencia*. Ella permite abordar dos momentos equivalentes: el estudio de lo desaparecido, para reconocer lo que en él pueda aparecer, lo que aún está vivo, las “ruinas vivientes” presentes en lo presente. En palabras de la autora, se quiere “demostrar que esos restos culturales son parte del alimento cotidiano de

nuestro existir, pensar, conocer, habitar y simbolizar”. En últimas, esto exige preguntarles a las literaturas latinoamericanas sobre sus propios paradigmas.

Varios son los lectores para este libro. La publicación académica entrega este trabajo a estudiantes, docentes e investigadores partícipes de las dudas y los caminos a los que permite proyectarse la investigación sobre el conocimiento latinoamericano. Quedan abiertos así nuevos espacios para ellos en el diálogo, en la conversación, en los que se interesan por las disidencias, divergencias, disgregaciones, discrepancias, disentimientos y desacuerdos.

Así, el intelectual y el académico se ubican en diversas relaciones, concepciones, proyectos y espacios sociales a los que apela el libro de la profesora Jaramillo. Desde este lugar, leer *Disidencias* permite preguntas pertinentes para la búsqueda de espacios propios de enunciación: ¿Cómo se hace un lector desde la crítica? ¿Cómo se piensa la historia de la literatura desde la simultaneidad? ¿Qué significa pensar América Latina como lugar de conocimiento desde la política?

Carmen Elisa Acosta Peñaloza

Departamento de Literatura

Universidad Nacional de Colombia – Bogotá

ÍNDICE DE AUTORES

Robinson Francisco Alvarado Vargas

Licenciado en Idiomas - Inglés de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas y Profesional en Estudios Literarios de la Universidad Nacional de Colombia. Fue becario asistente docente en esta última universidad durante sus estudios de la Maestría en Estudios Literarios, entre 2012-2 y 2014-1. Allí impartió las asignaturas de Introducción a la Literatura y Literatura Brasileña Contemporánea. Actualmente trabaja en la Universidad Pedagógica Nacional y adelanta su tesis de maestría sobre literatura colombiana y brasileña contemporánea. Ha publicado ensayos sobre la relación entre sociedad y cultura en el siglo XIX en Colombia en la obra de Manuel del Socorro Rodríguez.

Contacto: rfalvaradov@unal.edu.co

Santiago Gallego Franco

Comunicador Social - Periodista (2004) y Licenciado en Filosofía y Letras (2008) de la Universidad Pontificia Bolivariana, Medellín. Magíster en Literatura Comparada y Traducción Literaria de la Universidad Pompeu Fabra, Barcelona (2012). Actualmente se desempeña como profesor de la Universidad Pontificia Bolivariana, Medellín, impartiendo asignaturas de literatura y humanidades en el Departamento de Humanidades de la misma universidad. También trabaja de manera independiente como corrector de textos.

Contacto: gallegoyfranco@gmail.com

Simón Henao-Jaramillo

Estudió Literatura en la Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá. Realizó estudios de Maestría en Literatura Española y Latinoamericana en la Universidad de Buenos Aires. Actualmente

tiene una beca otorgada por el Conicet para avanzar en su investigación de doctorado, en el Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de La Plata. Su investigación trata sobre figuraciones de la comunidad en la literatura colombiana de fin de siglo xx, y en ella estudia las obras de R. H. Moreno-Durán, Fernando Cruz Kronfly, Ricardo Cano Gaviria, Luis Fayad, Evelio Rosero y Tomás González. Algunos artículos suyos han sido publicados en revistas académicas de Colombia, México, España y Argentina.

Contacto: simon.henao@gmail.com

Hernán Martínez Millán

Licenciado en Filosofía y Letras por la Universidad Santo Tomás de Bogotá. Master of Arts, Duquesne University (Estados Unidos). Tiene un DEA por la Universidad de Valladolid (España) y actualmente es graduate student (PhD) en la University of Pittsburgh (Estados Unidos). Ha sido profesor de Filosofía Antigua en la Universidad Santo Tomás de Bogotá, Colegio Mayor Universidad del Rosario, Universidad San Buenaventura de Bogotá y el Studium Generale O.P. de Bogotá. También ha sido profesor de humanidades en la Universidad Autónoma de Bucaramanga y Universidad Santo Tomás de la misma ciudad.

Contacto: hem50@pitt.edu

Consuelo Pardo Cortés

Estudiante del pregrado en Literatura de la Pontificia Universidad Javeriana. Actualmente se encuentra haciendo su trabajo de grado sobre la relación entre experiencia, memoria y lenguaje en la obra del escritor Fernando Molano Vargas. Sus áreas de interés son la literatura colombiana, la literatura del siglo xx y la poesía hispanoamericana.

Contacto: consuelo.pardo@javeriana.edu.co

Daniela Renjel Encinas

Candidata a doctora en la Pontificia Universidad Católica de Chile. Magíster en Filología Hispánica (CSIC, España) y en Literatura Latinoamericana (UMSA, Bolivia). Sus líneas de investigación son: enfermedad y literatura y narcotelenovelas: épicas, éticas y estéticas. Ha publicado artículos como “*Periférica Blvd.* o una (neo)barroca pesquisa en La Paz” (2013), “Enamorado, melancólico, adorador: tres figuras de lo neutro” (2013), “*Salón de belleza* u otras formas de morir” (2012), “Al amigo que no me salvó la vida: la escritura ficcional de un yo” (2010), entre otros.

Contacto: drenjel@uc.cl

**Índice acumulativo de artículos científicos publicados en
Literatura: teoría, historia, crítica, volumen 16 - 2014**

| Número | Páginas | Autor y título |
|--------|---------|---|
| | | Robinson Francisco Alvarado Vargas |
| | | De la modernidad machadiana a las bases del modernismo brasileño: lectura de la crítica de Joaquim Maria Machado de Assis |
| 2 | 89-121 | <i>Da modernidade machadiana às bases do modernismo brasileiro: leitura da crítica de Joaquim</i> |
| | | From Machadian Modernity to the Bases of Brazilian Modernism: a Reading of the Critique of Joaquim Maria Machado de Assis |
| | | Luis Alberto Alves |
| | | Rubem Fonseca y el golpe del 64 |
| 1 | 15-40 | <i>Rubem Fonseca e o golpe de 64</i> |
| | | Rubem Fonseca and the Military Coup of 1964 |
| | | Julian Boal |
| | | Por una historia política del teatro del oprimido |
| 1 | 41-79 | <i>Por uma história política do teatro do oprimido</i> |
| | | Toward a Political History of the Theater of the Oppressed |

Danielle Corpas

- 1 107-130 Armas y letras (notas sobre Menudencia [Tutaméia])
Armas e letras (Anotações sobre Tutaméia)
Arms and Letters (Notes on Trifle [Tutaméia])

Santiago Gallego Franco

- 2 59-88 Una poética jovial: aproximación oblicua a la obra de Luis Tejada
Uma poética jovial: aproximação oblíqua à obra de Luis Tejada
A Jovial Poetic: an Oblique Approach to the Work of Luis Tejada

Simón Henao-Jaramillo

- 2 13-35 R. H. Moreno-Durán, ensayista: *De la barbarie a la imaginación*
R. H. Moreno-Durán, ensaísta: De la barbarie a la imaginación
R. H. Moreno-Durán, Essayist: *De la Barbarie a la imaginación*

Hernán Martínez Millán

- 2 123-143 “La noche de los dones” o sobre una teoría narrativa del proceso gnoseológico
“La noche de los dones” ou sobre uma teoria narrativa do processo gnosiológico
“La Noche de los Dones” or About a Narrative Theory of the Epistemological Process

Eduardo Andrés Mejía Toro

Ángel Rama y Antonio Candido: la integración del Brasil
en el sistema literario latinoamericano

- 1 165-192 *Ángel Rama e Antonio Candido: a inclusão do Brasil no
sistema literário latino-americano*

Ángel Rama and Antonio Candido: The Inclusion of Brazil in the
Latin American Literary System

Marcos P. Natali

Una segunda Esméria: del amor a la literatura (y al esclavo)

- 1 193-216 *Uma segunda Esméria: do amor à literatura (e ao escravo)*

A Second Esméria: Of the Love of Literature (and of the Slave)

Consuelo Pardo Cortés

Juan Manuel Roca: picapedrero y lector de piedras. El oficio
poético y la crítica de la realidad

- 2 37-58 *Juan Manuel Roca: quebrador de pedra e leitor de pedras. O
ofício poético e a crítica da realidade*

Juan Manuel Roca: Stone Mason and Reader of Stones. The Poetic
Craft and Criticism of Reality

Daniela Renjel Encinas

Efecto invernadero o el acto de poseer un cuerpo

- 2 145-169 *Efecto invernadero ou o ato de possuir um corpo*

Efecto invernadero or the Act of Possessing a Body

Carlos Eduardo Schmidt Capela

Derivas integrais

1 81-105 *Derivadas integrales*

Integral Derivatives

Bairon Oswaldo Vélez Escallón

“Meu tio o Yavaratê” — *à margem da estória*

1 131-164 “*Meu tio o Yavaratê*”—al margen de la historia

“Meu tio o Yavaratê” —*At the Margins of History*



Convocatoria *Literatura: teoría, historia, crítica* vol. 18, n.º 1 (2016)

**Revista del Departamento de Literatura
de la Universidad Nacional de Colombia**

Número misceláneo

Fecha límite para envío de artículos:

20 de julio de 2015

Lanzamiento de la publicación:

20 de enero de 2016

Literatura: teoría, historia, crítica es una publicación semestral del Departamento de Literatura de la Universidad Nacional de Colombia que se propone, principalmente, impulsar y presentar trabajos de investigación sobre literatura. Son bienvenidas todas las colaboraciones de rigor académico que debatan cuestiones relativas a la teoría, la crítica y a la historia de la literatura. En el pasado hemos publicado ensayos de académicos y críticos como Roberto González Echevarría, Eduardo Camacho Guizado y Vladimir Just, y artículos y entrevistas de escritores como Nuno Júdice, Eduardo Chirinos, Ricardo Cano Gaviria y Roberto Burgos Cantor.

Se recibirán únicamente artículos inéditos y originales, así como traducciones de trabajos destacados en el campo de los estudios literarios. Los trabajos pueden ser producto de proyectos de investigación, reflexión personal o artículos académicos en el área, a partir de una problemática determinada. El comité de redacción de la revista nombrará dos pares académicos nacionales o extranjeros que darán un concepto sobre los artículos y recomendarán o no su publicación. La revista utiliza el sistema de citación de la Modern Language Association (MLA). Se aceptan artículos en español, inglés, francés y portugués. Los textos deben ser enviados en formato de texto (archivos .rft, .doc, .docx, .odt etc.) al correo electrónico revliter_fchbog@unal.edu.co.



Edital *Literatura: teoría, historia, crítica* vol. 18, n.º 1 (2016)

**Revista do Departamento de Literatura
da Universidad Nacional de Colombia**

Número variado

Data limite para envio de artigos:

20 de julho de 2015

Lançamento da publicação:

20 de janeiro de 2016

Literatura: teoría, historia, crítica é uma publicação semestral do Departamento de Literatura da Universidad Nacional de Colombia que se propõe, principalmente, impulsionar e apresentar trabalhos de pesquisa sobre literatura. São bem-vindas todas as colaborações de rigor acadêmico que debatam questões relativas à teoria, à crítica e à história da literatura. Já publicamos ensaios de acadêmicos e críticos como Roberto González Echevarría, Eduardo Camacho Guizado e Vladimir Just, bem como artigos e entrevistas de escritores como Nuno Júdice, Eduardo Chirinos, Ricardo Cano Gaviria e Roberto Burgos Cantor.

Serão recebidos unicamente artigos inéditos e originais, bem como traduções de trabalhos destacados no campo dos estudos literários. Os trabalhos podem ser produto de projetos de pesquisa, reflexão pessoal ou artigos acadêmicos na área, a partir de uma problemática determinada. O comitê editorial da revista nomeará dois pares acadêmicos nacionais ou estrangeiros que darão o conceito sobre os artigos e recomendarão ou não sua publicação. A revista utiliza o sistema de citação da Modern Language Association (MLA). Aceitam-se artigos em espanhol, inglês, francês e português. Os textos devem ser enviados em formato de texto (arquivos .rft, .doc, .docx, .odt etc.) ao e-mail revliter_fchbog@unal.edu.co.



Call for Papers *Literatura: teoría, historia, crítica* vol. 18, n.º 1 (2016)

**Journal of the Literature Department
of the Universidad Nacional de Colombia**

Miscellaneous Edition

Deadline for submission:

July 20, 2015

Publication:

January 20, 2016

Literatura: teoría, historia, crítica is a bi-annual publication of the Literature Department of the Universidad Nacional de Colombia which aims to promote and present research on literature. All academic contributions debating issues relating to theory, criticism and history of literature are welcome. In the past we have published essays by academics and critics such as Roberto González Echevarría, Eduardo Camacho Guizado and Vladimir Just and articles and interviews from writers such as Nuno Júdice, Eduardo Chirinos, Ricardo Cano Gaviria and Roberto Burgos Cantor.

Only unpublished and original articles as well as translations of works in the field of literary studies will be accepted. The work can be the product of research projects, personal reflection or academic articles in the area, from a specific problem items. The journal's editorial committee shall appoint two Colombian or foreign academic peers who will issue an opinion on the articles and recommend their publication or not. The journal uses the Modern Language Association (MLA) citation system. Articles in Spanish, English, French and Portuguese are accepted. Texts must be submitted in text format (.rft, .doc, .docx, .odt etc. files) to the email address revliter_fchbog@unal.edu.co.

Literatura: teoría, historia, crítica

<http://www.revistas.unal.edu.co/index.php/lthc>
revliter_fchbog@unal.edu.co

Normas de presentación de manuscritos

Literatura: teoría, historia, crítica es una publicación semestral del Departamento de Literatura de la Universidad Nacional de Colombia. La revista, publicada desde 1997, se propone como objetivo principal dar expresión a los avances y resultados de proyectos de investigación en literatura llevados a cabo por los miembros del Departamento y por colaboradores externos, pero, así mismo, dar cabida a ensayos diversos. Se reciben únicamente trabajos originales e inéditos, así como traducciones de trabajos destacados en el campo de los estudios literarios.

Proceso de envío, arbitraje y aceptación del artículo

Los artículos que se sometan a revisión para su publicación deben enviarse a la revista *Literatura: teoría, historia, crítica* en medio electromagnético, en archivos de formato .doc, .docx, .odt o .rft, al correo electrónico: revliter_fchbog@unal.edu.co. Los manuscritos también pueden ser remitidos en forma impresa. Los artículos enviados deben ser inéditos y no pueden ser evaluados simultáneamente por otras revistas.

El comité editorial nombrará dos pares académicos expertos en el área, quienes darán un concepto sobre los artículos para recomendar o no su publicación. Los autores recibirán un concepto general que integre las evaluaciones de los árbitros, dé cuenta de las fortalezas del artículo y los aspectos que se deben modificar en caso de ser aceptado.

Cuando un artículo es aceptado, los derechos de publicación y reproducción en medios impresos y digitales que permitan el acceso público son de la revista *Literatura: teoría, historia, crítica*, bajo licencia de Creative Commons. Sin embargo, se considerará

cualquier petición por parte del autor para obtener el permiso de su reproducción.

Una vez publicado el artículo, se enviará en formato .pdf a los autores. Para retirar un artículo antes de su publicación, el autor deberá dirigir una solicitud por escrito al editor. Esta se hará efectiva únicamente con la respuesta del editor.

Características formales y presentación de artículos

La revista utiliza el estilo de citación entre paréntesis por autor y páginas: (Autor páginas). Las notas al pie de página se utilizan únicamente para explicar, comentar o complementar el texto del artículo. Para la elaboración de la lista de obras citadas y otros detalles de citación, sugerimos a los autores consultar las normas internacionales de la Modern Language Association (MLA). Estos son algunos ejemplos de casos bibliográficos básicos:

- **Libro**
Arango, José Manuel. *Poesía completa*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 2003. Impreso.
- **Capítulo de libro**
Scholem, Gershom. “Cábala y mito”. *La cábala y su simbolismo*. México: Siglo XXI, 2005. 95-129. Impreso.
- **Artículo de una revista**
Castro Ramírez, Bibiana. “José Lezama Lima y su propuesta de crítica literaria para América Latina”. *Literatura: teoría, historia, crítica* 9 (2007): 79-122. Impreso.
- **Artículo electrónico**
Ramey, James. “Bajtín y el giro espacial: intertextualidad, vanguardismo, parasitismo”. *Literatura: teoría, historia, crítica* 15.2 (2013): 69-95. Web. 3 de marzo de 2014 <<http://www.revistas.unal.edu.co/index.php/lthc/article/view/41300/42860>>.

El trabajo debe constar de las siguientes secciones:

- Título, nombre del autor (o autores).
- Resumen en español, inglés y portugués (de máximo 100 palabras).
- Palabras clave (entre tres y seis).
- Texto del artículo (máximo ocho mil palabras de extensión, incluyendo lista de obras citadas).
- Agradecimientos (si los hay).
- Obras citadas.
- Bibliografía (si la hay).
- Tablas con sus textos (si las hay).
- Figuras u otras ilustraciones con sus textos (si las hay). Las imágenes deben tener una resolución igual o mayor a 300 dpi.
- Una breve reseña biográfica (máximo 100 palabras) del autor (o autores) que incluya sus títulos, cargos, filiación institucional y publicaciones, así como su dirección postal y electrónica, y números de teléfono y fax.
- En caso de que el artículo sea producto de un proyecto de investigación, deben ser enviados el nombre y número de la investigación o proyecto, y el nombre de la entidad que lo financió.

Literatura: teoría, historia, crítica

<http://www.revistas.unal.edu.co/index.php/lthc>
revliter_fchbog@unal.edu.co

Normas de apresentação de textos

Literatura: teoría, historia, crítica é uma publicação semestral do Departamento de Literatura da Universidade Nacional da Colômbia. A Revista, publicada desde 1997, propõe-se como objetivo principal dar expressão aos avanços e resultados de projetos de pesquisa em literatura realizados pelos membros do Departamento e por colaboradores externos, além de dar espaço a ensaios diversos. Recebem-se unicamente trabalhos originais e inéditos, bem como traduções de trabalhos destacados no campo dos estudos literários.

Processo de envio, arbitragem e aceitação do artigo

Os artigos que são submetidos ao processo de arbitragem devem ser enviados à Revista *Literatura: teoría, historia, crítica*, nos formatos .doc, .docx, .odt ou .rft, ao e-mail revliter_fchbog@unal.edu.co. Os textos também podem ser remetidos em forma impressa. Os artigos devem ser inéditos e não podem ser avaliados simultaneamente por outras publicações.

O Comitê Editorial designará dois pares acadêmicos especializados na área, os quais darão um conceito sobre os artigos para recomendar ou não sua publicação. Os autores receberão um conceito geral que integre as avaliações dos árbitros, dê conta das fortalezas do artigo e dos aspectos que se devem modificar caso seja aceito.

Quando um artigo é aceito, os direitos de publicação e reprodução em meios impressos e digitais que permitam o acesso público são da Revista *Literatura: teoría, historia, crítica*, sob licença de Creative Commons. Contudo, qualquer petição por parte do autor para obter a permissão de sua reprodução será considerada.

Assim que o artigo for publicado, será enviado ao autor no formato .pdf.

Para retirar um artigo antes de sua publicação, o autor deverá fazer uma solicitação por escrito ao editor. A retirada do artigo somente se tornará efetiva com a resposta do editor.

Características formais e apresentação de artigos

A Revista utiliza o estilo de citação entre parênteses autor-página (Autor página). As notas de rodapé são utilizadas unicamente para explicar, comentar ou complementar o texto do artigo. Para a elaboração da lista de obras citadas e outros detalhes de citação, sugerimos ao autor consultar as normas internacionais do Modern Language Association (MLA). Estes são alguns exemplos de casos bibliográficos mais frequentes:

- **Livro**
Arango, José Manuel. *Poesía completa*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 2003. Impresso.
- **Capítulo de livro**
Scholem, Gershom. “Cábala y mito”. *La cábala y su simbolismo*. México: Siglo XXI, 2005. 95-129. Impresso.
- **Artigo de uma revista**
Castro Ramírez, Bibiana. “José Lezama Lima y su propuesta de crítica literaria para América Latina”. *Literatura: teoría, historia, crítica* 9 (2007): 79-122. Impresso.
- **Artigo eletrônico**
Ramey, James. “Bajtín y el giro espacial: intertextualidad, vanguardismo, parasitismo”. *Literatura: teoría, historia, crítica* 15.2 (2013): 69-95. Web. 3 de março de 2014 <<http://www.revistas.unal.edu.co/index.php/lthc/article/view/41300/42860>>.

O trabalho deve constar das seguintes seções:

- Título, nome do autor (ou autores).
- Resumo em português, espanhol e inglês (máximo 100 palavras).
- Palavras-chave (entre três e seis).
- Texto do artigo (máximo oito mil palavras de extensão, o que inclui a lista de obras citadas).
- Agradecimentos (se houver).
- Obras citadas.
- Bibliografia (se houver).
- Tabelas com seus textos (se houver).
- Figuras ou outras ilustrações com seus textos (se houver). As imagens devem ter uma resolução igual ou maior a 300 DPI.
- Uma breve resenha biográfica (máximo 100 palavras) do autor (ou autores) que inclua seus títulos, cargos, afiliação institucional e publicações, bem como seu endereço postal e eletrônico, além de números de telefone e fax.
- Caso o artigo seja produto de um projeto de pesquisa, devem ser enviados o nome e o número da pesquisa ou projeto, bem como o nome da entidade que o financiou.

Literatura: teoría, historia, crítica

<http://www.revistas.unal.edu.co/index.php/lthc>
revliter_fchbog@unal.edu.co

Guidelines for Authors

Literatura: teoría, historia, crítica is a biannual publication of the Department of Literature of the Universidad Nacional de Colombia. It publishes advances and results of research projects by the members of the department and external collaborators, as well as essays on literature and criticism. The journal accepts only original, unpublished articles, as well as translations of outstanding articles in the field of literary studies.

Submission, Peer Review, and Acceptance Process

All submitted articles must be addressed and sent to: *Literatura: teoría, historia, crítica* by e-mail to revliter_fchbog@unal.edu.co in .doc, .docx, .odt or .rft format. The articles must be unpublished and must not be submitted concurrently for evaluation by other journals.

The editorial committee will appoint two academic peers, who are experts in the field to which the article relates. They will then provide an academic opinion which will either recommend publication of the article or reject it. Authors will receive a general report that combines the evaluations of the peer reviewers, specifying the strengths of the article and the aspects that must be modified in case the article is accepted.

Whenever an article is accepted, the rights to publish and reproduce it in printed or digital media that allow for public access belong to *Literatura: teoría, historia, crítica* under a Creative Commons license. However, if the author requests permission for reproduction, the journal shall consider the request.

Published articles will be sent to the authors in .pdf format. To withdraw an article before its publication, the author must send a

written request to the editor, and the withdrawal shall be effective only upon response from the editor.

Formal Features and Presentation of Articles

Literatura: teoría, historia, crítica employs an author-page citation system. The list of works cited should be made according to the same standards. Footnotes should only be included to explain, comment, or complement the text of the article. We suggest that authors follow the international guidelines of the Modern Language Association (MLA). These are some examples of basic bibliographical references:

- **Book**
Arango, José Manuel. *Poesía completa*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 2003. Print.
- **Chapter of a book**
Scholem, Gershom. “Cábala y mito”. *La cábala y su simbolismo*. México: Siglo XXI, 2005. 95-129. Print.
- **Journal article**
Castro Ramírez, Bibiana. “José Lezama Lima y su propuesta de crítica literaria para América Latina”. *Literatura: teoría, historia, crítica* 9 (2007): 79-122. Print.
- **Article published electronically:**
Ramey, James. “Bajtín y el giro espacial: intertextualidad, vanguardismo, parasitismo”. *Literatura: teoría, historia, crítica* 15.2 (2013): 69-95. Web. 3 Mar. 2014 <<http://www.revistas.unal.edu.co/index.php/lthc/article/view/41300/42860>>.

The article should have the following sections:

- Title, name of the author or authors.
- Abstract in Spanish, English, and Portuguese (100 words).
- Keywords (between 3 and 6).
- Text of the article (Articles should not exceed 8000 words including the list of works cited).

- Acknowledgements (if any).
- Works cited.
- Bibliography (if there is any additional bibliography).
- Tables and footnotes (if any).
- Figures or other illustrations and footnotes (if any). The images must have a resolution of at least 300 dpi.
- A brief biographical note on the author. It should include his/her titles, current academic affiliation, and published works, as well as his/her postal address, e-mail, and fax and phone numbers.
- If the article is the result of a research project, the name and number of the project and the name of the entity that funded it should be included.

Revista Chilena de Literatura

Una publicación de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile

Fundada en 1970, *Revista Chilena de Literatura* es una publicación semestral dedicada al amplio campo de la investigación literaria, al estudio de obras literarias y afines, tanto de Chile como del extranjero, y de todas las épocas.

* Incluida en:

ISI, ERIH, JSTOR, SCIELO, MLA, entre otros.

* Contiene secciones de:

Estudios, Notas, Documentos, Reseñas.

Para suscripción y envío de contribuciones:

Revista Chilena de Literatura
Av. Ignacio Carrera Pinto 1025
Ñuñoa - Santiago
CHILE

Visite también nuestra página web:

www.revistaliteratura.uchile.cl
Contacto: rechilite@gmail.com

Phoenix: literatura, arte y cultura
literaturaphoenix@gmail.com
<http://phoenixliteraturaarteycultura.blogspot.com>

Convocatoria de textos e imágenes

La revista *Phoenix* invita a las personas interesadas a que envíen textos e imágenes que exploren vínculos y establezcan conexiones entre la literatura, el arte y la cultura.

Phoenix es una revista estudiantil que publica textos de divulgación académica y cultural como ensayos, crónicas, reseñas y traducciones; textos literarios como cuentos y poemas, y piezas gráficas como ilustraciones, dibujos y fotografías.

Para mayores detalles y condiciones de la convocatoria, visite el blog de la revista.

Contacto

Correo electrónico: literaturaphoenix@gmail.com

Blog: <http://phoenixliteraturaarteycultura.blogspot.com>

Twitter: @PhoenixLitArtCu

Facebook: Phoenix Literatura Arte Cultura

Phoenix: literatura, arte y cultura es un grupo estudiantil de la Universidad Nacional de Colombia dedicado a la divulgación académica y cultural sobre las relaciones entre literatura, arte y cultura. El grupo tiene apoyo de la Dirección de Bienestar universitario y las Facultades de Artes y Ciencias Humanas. *Phoenix* edita anualmente una revista de distribución gratuita.

Lea la revista y consulte publicaciones de interés en el perfil de *Phoenix* en su issuu <http://issuu.com/revistaphoenix>

http://www.networkedblogs.com/blog/revista_phoenix

**REVISTAS DE LA FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS
UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA / SEDE BOGOTÁ**

**Portal de Revistas UN:
www.revistas.unal.edu.co**



**REVISTA
COLOMBIANA
DE SOCIOLOGÍA**

VOL. 37, N.º 1
ENE-JUN / 2014
Departamento
de Sociología
www.revistacolombiana
sociologia.unal.edu.co
recs@unal.edu.co



**CUADERNOS
DE GEOGRAFÍA**

VOL. 23, N.º 2
JUL-DIC / 2014
Departamento
de Geografía
www.cuadernosdegeografia.
unal.edu.co
rcgeogra_fchbog@unal.edu.co



PROFILE

ISSUES IN TEACHERS'
PROFESSIONAL
DEVELOPMENT
VOL. 16, N.º 2 /
OCTUBRE 2014
Departamento
de Lenguas Extranjeras
www.profile.unal.edu.co
rprofile_fchbog@unal.edu.co



**REVISTA
COLOMBIANA
DE PSICOLOGÍA**

VOL. 23, N.º 1
ENE-JUL / 2014
Departamento
de Psicología
www.revistacolombiana
psicologia.unal.edu.co
revpsico_fchbog@unal.edu.co



**TRABAJO
SOCIAL**

N.º 16
ENE-DIC / 2014
Departamento
de Trabajo Social
www.revtrabajosocial.
unal.edu.co
revtrasoc_bog@unal.edu.co



**REVISTA
MAGUARÉ**

VOL. 27, N.º 1
ENE-JUN / 2013
Departamento
de Antropología
www.revistamaguaré.unal.edu.co
revmag_fchbog@unal.edu.co



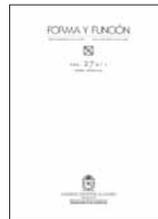
**LITERATURA:
TEORÍA, HISTORIA,
CRÍTICA**

VOL. 16, N.º 1
ENE-JUN / 2014
Departamento
de Literatura
www.literaturathc.unal.edu.co
revlitter_fchbog@unal.edu.co



**IDEAS
Y VALORES**

VOL. LXII, N.º 155
AGOSTO / 2014
Departamento
de Filosofía
www.ideasyvalores.unal.
edu.co
revideva_fchbog@unal.
edu.co



**FORMA
Y FUNCIÓN**

VOL. 27, N.º 1
ENE-JUN / 2014
Departamento
de Lingüística
www.formayfuncion.unal.
edu.co
revff_fchbog@unal.edu.co



**ANUARIO
COLOMBIANO DE
HISTORIA SOCIAL
Y DE LA CULTURA**

VOL. 41, N.º 1
ENE-JUN 2014
Departamento de Historia
www.anuariodehistoria.unal.edu.co
anuhisto_fchbog@unal.edu.co



**DESDE EL JARDÍN
DE FREUD**

«Conflicto, segregación, exclusión»
N.º 13 / ENE-DIC / 2013
Revista de Psicoanálisis
www.jardindefreud.unal.edu.co
rpsifreud_bog@unal.edu.co

PUNTOS DE VENTA

UN LA LIBRERÍA, BOGOTÁ

Plazoleta de Las Nieves
Calle 20 n.º 7-15
Tel. 3165000 ext. 29490
Ciudad Universitaria

Auditorio León de Greiff, piso 1
Tel.: 316 5000, ext. 20040
www.unalibreria.unal.edu.co
libreriaun_bog@unal.edu.co

Edificio Orlando Fals Borda (205)
Edificio de Posgrados de Ciencias
Humanas Rogelio Salmons (225)

DISTRIBUCIÓN Y SUSCRIPCIÓN

SIGLO DEL HOMBRE EDITORES

Cra. 31A # 25B-50 / Bogotá, Colombia
Pbx: 3377700
www.siglodelhombre.com



CENTRO EDITORIAL
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS
Ciudad Universitaria., ed. 205, of. 222
Tel: 316 5000 ext. 16208, 16212
editorial_fch@unal.edu.co
www.humanas.unal.edu.co
Bogotá, D.C.

Literatura: teoría, historia, crítica vol. 16, n.º 2 / 2014



EL TEXTO FUE COMPUESTO

EN CARACTERES MINION.

SE IMPRIMIÓ EN BOGOTÁ EN XPRESS ESTUDIO

GRÁFICO DIGITAL.