

Recial da su segundo paso.

*En el número inaugural de esta publicación definíamos a **Recial** como un espacio dedicado a la difusión de estudios sobre la lengua, la literatura, los discursos sociales y sus múltiples problemas teóricos-metodológicos. Conforme a lo señalado en el editorial de aquella oportunidad, uno de los objetivos que movilizan este proyecto es favorecer el debate sobre los modos de estudiar los actos de habla y los discursos, incentivar la reflexión sobre herramientas teóricas, su funcionalidad y eficacia.*

*En esta línea de inquietudes, centrales en el proyecto fundador de **Recial**, convocamos para la segunda entrega de la revista, a la presentación de artículos que atendieran de manera especial a cuestiones relativas a aspectos teóricos y/o metodológicos.*

*En respuesta a nuestra convocatoria **Recial** reúne y ofrece hoy al lector, material que pivotea sobre esta temática. La mayoría de los artículos opera a partir de cruces disciplinarios, o bien de relaciones intertextuales e interdiscursivas. Uno promueve un diálogo crítico respecto a modos de lectura de la obra de Macedonio Fernández; otro centra su atención en la relación entre las proposiciones teóricas de Severo Sarduy sobre lo “neobarroco” y algunos postulados de Jacques Rancière; otro propone la categoría teórico-metodológica de “lugar social” del escritor -Guillermo Martínez- como principio de explicación del modo de configurar una novela policial; otro problematiza el concepto de “lo fantástico” desde un cruce de disciplinas; otro plantea la reflexión sobre una noción estética: traza un puente entre el concepto de alegoría de Walter Benjamin y el de lectura como diferencia de Jacques Derrida; otro estudia la construcción de la subjetividad en una obra de Angélica Gorodischer. Y si bien los estudios literarios predominan, también contamos en esta edición con un artículo que problematiza el lugar de la escritura y la lectura en el proceso enseñanza-aprendizaje.*

Podrá también acceder el lector en este número, a una serie de reseñas de libros que, en su mayoría, resultan del trabajo de investigadores miembros del Área de Letras del Centro de Investigaciones.

*Segura y firme en su orientación, **Recial** da su segundo paso; aprovechamos, entonces, la ocasión, para convocar a la comunidad académica, a los estudiosos de la lengua, la literatura, los discursos sociales pertenecientes a instituciones del orden nacional e internacional, a enriquecer este proyecto con su aporte en futuras entregas de la revista.*

EL "TERCERO TRANSPARENCIAL" EN LA ESCRITURA DE MACEDONIO FERNÁNDEZ

Favio G. D. Seimandi*

RESUMEN

Nuestro trabajo, titulado *El "Tercero Transparental" en la escritura de Macedonio Fernández*, está orientado a promover un diálogo crítico respecto de ciertas lecturas filosóficas del autor en cuestión. Creemos que la mirada hermenéutica, que persigue en lo profundo, del otro lado de las palabras, la huella del concepto, deja escapar el nivel, más inmediato y superficial, en el que la *escritura*, con las singularidades que le son propias, se despliega. Tal lectura aniquila lo específico de la *escritura*, que consiste en instalar la mirada del lector en la inmanencia de la escena de lectura-escritura, en su realidad inmediata.

Nuestra crítica propone un abordaje más o menos amplio del corpus de textos macedoniano, retomando varios lugares comunes en el examen de su obra: sus ideas filosóficas, políticas, jurídicas, la oposición al realismo, a la representación, el privilegio de lo afectivo, para señalar la existencia de un espacio estructural, donde la *escritura* es concebida como una serie de posiciones intersubjetivas orientadas a la suscitación de una experiencia posible. En el presente caso, esa experiencia es la de abrir la conciencia al plano de una finitud infinita, a una inmortalidad de la afección que no es trascendental.

PALABRAS CLAVE Escritura-Representación-Afección-Intersubjetividad-Hiperrealismo

SUMMARY

This work, entitled *The "Transparent Third" in the writing of Macedonio Fernández*, is directed to generate a critical dialogue about certain philosophic interpretations of the abovementioned author. We think that the hermeneutic gaze search profoundly, in the other side of the words, the trace of the concept and let escape the most adjoining and superficial level in which the *writing* is deployed in its specificity. This gaze destroys the inherent of the *writing* because it puts the reader in the scene of the writing-reading, in its immediate reality. Our critic proposes quite a wide approach to the texts of Macedonio Fernández and analyses several topics of his work critical studies –his ideas about philosophy, politics, laws, his opposition to realism and representation, the privilege of affection-, to show the existence of an structural space, where *writing* is conceived as a series of intersubjective positions directed to generate a possible experience. In this case, this is the experience of opening the conscience to the infinite finitude, to the affection immortality which is not transcendental.

KEY WORDS

Writing - Representation – Affection - Intersubjectivity - Hyperrealism

*Tesis en equipo de investigación "Constelación de singularidades: experiencia, lenguaje y subjetividades en la poesía argentina contemporánea", Facultad de Filosofía y Humanidades, Córdoba. favio_ba@hotmail.com Recibido 05 / 2011. Aceptado 07/2011

EL "TERCERO TRANSPARENCIAL" EN LA ESCRITURA DE MACEDONIO FERNÁNDEZ

Favio G. D. Seimandi

Tomemos en cuenta que estamos en el siglo de la Tercera Reflexión del Yo (el Yo que piensa en el Yo que pensaba ayer en el Yo).

M. F.

Preliminar

El presente trabajo puede entenderse como un rudimento de respuesta, como el gesto de apertura de un diálogo posible en torno de un libro, a saber: *Apertura y clausura de la metafísica en el pensamiento de Macedonio Fernández* de Dante Aimino. Esta obra postula el derecho a la lectura filosófica del autor en cuestión y, además, la realiza. Se opone, por ejemplo, al clásico estudio en clave psicoanalítica de Germán García: *Macedonio Fernández: La escritura en objeto*, ya que, según Aimino, ahí se niega no sólo la factibilidad de lectura filosófica del corpus macedoniano, sino *toda* la filosofía por la reducción aplastante que se opera bajo el peso del *significante*, que disuelve el espesor del *enunciado* para deslizarse directamente hasta el inconsciente del autor.

A la obra de Aimino, creemos, pueden realizarse tres tipos de objeciones. Estas objeciones no deben entenderse, sin embargo, como una arremetida *corporativista*, en el sentido en que un análisis al estilo Bourdieu podría dirimir estas polémicas: el psicólogo aboga por la primacía de la Psicología; el filósofo, de la Filosofía; nosotros, por la Literatura, etc. Nuestras objeciones no están orientadas a *negar* ni una pizca de la validez y la importancia del trabajo de Aimino. Al contrario, querríamos, en la medida de nuestras posibilidades, enriquecer dicho trabajo con una devolución. Sin más preámbulo, nuestras objeciones son las que siguen: 1º) de orden metodológico; 2º) de orden conceptual y 3º) de orden, vamos a decir, ontológico.

1º). En cuanto a lo metodológico, nos llama la atención que, en un examen que se desenvuelve con tanto rigor en su aspecto analítico, a la hora de la explicitación teórica incurra (guiado al parecer por cierto escepticismo) en la amalgama de autores como Descartes, Gadamer, Foucault y Deleuze. Declara, es cierto, que su perspectiva es ecléctica, pero ¿no nos lleva demasiado lejos con esta asimilación entre hermenéutica, cartesianismo y posestructuralismo? ¿No será este eclecticismo el que lo conduce a afirmar la pertenencia de Macedonio al "paradigma cartesiano"? Porque, nos preguntamos, a la luz de teorías como la de Ernesto Laclau y Chantal Mouffe (Laclau-Mouffe: 2004): ¿es posible pensar la

"inversión" de un paradigma (Aimino afirma que Macedonio invierte el paradigma cartesiano) sin la presencia de un "afuera" de dicho paradigma, que posibilita, aún en el mismo dominio cartesiano y con los conceptos que le son propios, dicha *inversión*? Y si ese "afuera" es constituyente respecto de la posibilidad de tal *inversión*, quien la realiza ¿no está por eso operando *desde afuera*? Ya que, si como afirma Aimino "*Macedonio hace con Descartes lo que Epicuro con Platón*" (Aimino: 2010: 94), ¿quién diría que Epicuro y Platón comparten el mismo *paradigma*?

2º). Respecto de lo conceptual diremos dos cosas. Primero, hay en Aimino un alegato en favor del *a-historicismo* que nos parece –al menos– insostenible. ¿Qué clase de *sesgo* anti-histórico comienza aludiendo a los nombres de Foucault y Deleuze? Si se citan nada más que obras menores de estos autores, es decir que, en realidad, prácticamente no se los tiene en cuenta, ¿por qué se los presenta como referentes de la investigación?

Lo segundo nos produce mayor perplejidad todavía. Aimino afirma que en Macedonio ocurre una "confusión" entre dos conceptos: el de *sujeto* y el de *individuo*; ese es uno de los puntos de llegada de su investigación (196). Pero la "confusión" entre los conceptos de sujeto e individuo no puede ser una *conclusión* sino que debiera ser concebida como el *punto de partida*, la inauguración del pensar de Macedonio. Solo desde el punto de vista apriorístico de una perspectiva que interpreta los conceptos *desde* "la Historia de la Filosofía" convencional puede afirmarse tal confusión. Y en tal caso, no sin paradoja, es esa "Historia" la que determina el a-historicismo desde el que se juzga la confusión. Desde nuestra perspectiva, llegado el caso de confrontar a Macedonio con la tradición filosófica, preferiríamos hablar de un *error* pero en un sentido, si se quiere, hegeliano: es decir, no oponemos el Error a la Verdad sino que una verdad, cualquiera que sea, nace del error, de un error específico que abre la posibilidad de un devenir creativo. O, en términos de Maurice Blanchot: "*Todo artista está ligado a un error con el que mantiene una particular relación de intimidad [...], toda obra es «la puesta en obra» de esa falta de origen*" (Blanchot: 1992: 123). Este error macedoniano, no sólo es *deliberado*, sino que se nos ofrece como una programática. En una carta de 1933, Macedonio declara que, según cree, la Metafísica es dos cosas: o bien es una búsqueda de solución respecto del problema del *Asombro de Ser*, o bien:

la investigación experiencial de la posibilidad, o efectividad mejor dicho, de llenar la fórmula vacía de Kant: el yo que piensa en sí mismo es sujeto y objeto al mismo tiempo, con un contenido psicológico que es este: es cierto que el yo piensa en sí mismo, es decir, es psicológicamente posible que el Deseo aplique el mecanismo atencional con eficacia a un estado de Deseo interior (Fernández: 1976: 137).

Este es el punto exacto en que el pensamiento macedoniano realiza una *elección originaria* para radicarse definitivamente en el dominio de la finitud, haciendo que toda trascendencia se repliegue sobre sí misma y retroceda (ya que acordaremos que la *inmortalidad* postulada no es *trascendental* en Macedonio). Y no es que se crea estar anulando al individuo cuando en realidad se está negando al sujeto (o como fuere), sino que, la preponderancia de la Afección, por una reducción escalonada, hace que uno y otro

resulten desarticulados. Esto no significa que *no existan*, que el individuo no exista: si no existe tampoco se lo podría *disolver*. Se trata de ponernos de acuerdo respecto del significado de la palabra *existir*; cuando Macedonio afirma: "*Lo que muere es el individuo, es decir, lo que nunca existió*" (1974: 121), hay que interpretar que la *existencia* es en este caso un estatuto legal. A *lo que* se le llama *existir* en oposición a *no existir* es lo cuestionado. El *no ser* también *es* y, por tanto, lo que ocurre es una reestructuración del concepto de *existencia*, la determinación de un estatuto de legitimidad para dicha concepción. Esto significa que es el *individuo* en tanto entidad percedera y clausurada en su conciencia lo que no existe (no merece el estatuto de Existencia lo que muere), pero sí hay *individuo* y sí hay *otros*, si los concebimos como entidades susceptibles de des-individuación e inmortalidad.

3º). En relación a lo que hemos denominado objeción ontológica, se trata de algo bastante sencillo: la escritura *existe*; no está ahí para ser descifrada, sino para producir un efecto real, que trasciende el dominio de lo informativo. Aimino afirma que la metafísica ocupa la posición de una *teoría primera* respecto al conjunto de la obra macedoniana; se trataría de una relación "*explicans-explicandum que no puede, no podría, ser invertida*" (Aimino: 2010: 40). Las objeciones a esta opinión se pueden realizar, al menos, por dos vías: a) los presupuestos de la praxis de escritura son heterogéneos respecto de los de la praxis metafísica y b) existe toda una dimensión, la de la *escritura*, que atraviesa todos los *escritos* metafísicos, de igual manera que la metafísica atraviesa la totalidad de la *escritura macedoniana*. Es tal vez la incredulidad de Aimino respecto de los *medios* y, en cambio, el privilegio de los *finés* lo que pone en fuga el espesor de la escritura, ahora, bajo el peso –no del *significante*– del *concepto*. ¿Valdrá la pena recordar esta aseveración macedoniana: "*el tema de una conversación no es lo importante, sino la cordialidad en la que se hallan las personas que conversan*" (Fernández: 1974: 108)? En tanto proceso y producto, en la *escritura* de Macedonio no importa el *asunto* o *representación*, sino el efecto. La escritura no se *lee* (o se lee mínimamente), se *experimenta* (nos *afecta*).

La *escritura* puede abordarse desde dos aspectos: uno, formal; otro, estructural. El primero acarrearía un análisis de la especificidad de la *sintaxis* respecto del orden conceptual, porque la *escritura* no está para *representar*, para realizar exposiciones expurgadas de una *redacción intrincada y confusa* (Aimino: 2010: 62). Este examen estaría orientado a criticar la posición de Aimino, quien se dispone "*a trabajar en la ilusión de que se está haciendo una traducción más legible que el original*" y a "*presumir de hacer formalmente mejor lo que el autor propone, por principio hermenéutico*" (27). Esta postulación de la transparencia entre fondo y forma, esta *mathesis* que reduce a ornato las contorsiones "formales" es, a nuestro parecer, una muestra de que es Aimino –y no Macedonio– quien se afina (*ex profeso*) en el "paradigma cartesiano". Es cierto, como señala Aimino en algún lugar de su libro, que Macedonio expone *caóticamente* el *caos* del ser y, por tanto, parece haber un principio de representación o copia. Pero afirmar semejante cosa es justamente ignorar que la *escritura* es Real, por tanto su darse caótico no es *representativo* sino *constitutivo* de su ser. Porque no es que el pensamiento se *presente*, en primer lugar, para luego ser *representado* y reordenado mediante una escritura que lo duplicaría –con o sin pérdidas. La *escritura* es el darse del pensamiento: se piensa

escribiendo y se escribe pensando; y su caos no es desorden, es el modo *an-orgánico* de su ser.

El punto de vista *estructural* se articula con el *formal*, y es lo que vamos a desarrollar a continuación.

El Tercero Transparencial en la escritura de Macedonio Fernández

Hemos tomado la expresión *tercero transparencial* (Fernández: 1975: 249-250) de *Museo de la novela de la Eterna*. Nuestra intención es la de sostener el siguiente argumento: *tercero transparencial* es el nombre que podemos otorgarle a un *nódulo de acción intersubjetiva* (Lacan: 2003: 9) presente en la escritura macedoniana. Lo específico del nódulo de acción intersubjetiva es ser una estructura de posiciones de sujetos. La *Tercero-transparencia* es un núcleo enunciativo donde articulamos un conjunto de textos y una estructura intersubjetiva abierta al campo de la enunciación y, por su intermedio, a la historia.

Ahora, que es el momento de iniciar el análisis de los textos de Macedonio Fernández desde este punto de vista, nos asalta una dificultad; y no es otra que la de tener que escoger un lugar por donde empezar. Ya que se trata de demostrar las potencialidades articulatorias de nuestro *nódulo de acción intersubjetiva*, vamos a intentar emplazarnos desde el punto, en apariencia, más distanciado del dominio estético: se trata de la *teoría del Estado*. Si bien en la literatura de Macedonio asoman frecuentemente aludidas sus concepciones políticas, en sus textos de *economía-política* no encontramos, según parece, alusiones estéticas. Por tanto, y ya que hemos tomado la expresión *tercero transparencial* de una de sus novelas, formaremos tal vez el arco analítico de mayor amplitud al partir, digamos, desde las antípodas. En una versión caricaturesca de cierta metodología platónica, comenzamos leyendo en la *grandes letras* de la teoría del Estado para que luego nos resulte, como a los miopes, practicable reconocer las *letras pequeñas* de los objetos más sutiles, porque, como lo afirman Deleuze y Guattari: "*antes que el ser, está la política*" (Deleuze-Guattari: 2000: 207).

La política

El pensamiento político de Macedonio Fernández se nos presenta como un bloque dinámico ya que, siguiendo el hilo de sus textos sobre el Estado (producidos en un intervalo de casi treinta años: 1917-1945), podemos corroborar importantes desplazamientos en sus puntos de vista. Sin embargo, hay que decir, luego de examinar el conjunto de los escritos en los que aborda la problemática del Estado, obtenemos un coeficiente, un saldo. Spencereano recalcitrante, sostiene constantemente su adhesión a *la vieja teoría civil liberal, siempre triunfadora* (Fernández: 1990: 134).

Habría que comenzar destacando lo siguiente: en una carta a Fernández Latour, escrita en 1928, Macedonio declara: "*Mi pensamiento para este año es uno sólo en asuntos literario-políticos: la realización de su lindísima idea del acto teatral*" [...]; "*mi plan partiendo de su iniciativa es hacer ejecutar en las calles de Buenos Aires, casas y bares, etc., la novela*" (1976: 38). Esta tentativa de intervención estético-política es, si se quiere, ya un lugar común entre las anécdotas referidas a Macedonio Fernández. Adolfo de Obieta intercala, entre los escritos sobre el Estado, una *Advertencia* a un texto llamado *Política*; ahí podemos leer:

En este capítulo se agrupan páginas sueltas que parecen referirse a una (ya aludida) posible acción de tipo político, a la que, acaso, al menos como consejero o teórico, no sería totalmente ajeno el propio autor. Este designio abarcaría dos fases, acaso simultáneas o acaso la segunda resultado de la transformación de la primera: acción pública discreta pero concreta para influir sobre la opinión; y acción novelesca, o sea expresión literaria de un propósito político, transfiriéndose quizá a la literatura la eficacia de la acción (1990: 153).

Es en este marco en el que debemos integrar las disquisiciones sobre economía-política de Macedonio y no en el de una pura especulación. El Liberalismo, que, junto al Positivismo, había sido el sustento ideológico de las clases dirigentes anteriores, se encontraba en un profundo estado de zozobra. Podríamos decir, incluso, que la opinión dominante entre el conjunto de los intelectuales argentinos de las primeras décadas del siglo XX, redundaba en una lectura exactamente opuesta a la de Macedonio Fernández: el malestar en la cultura respondía al "exceso de liberalismo" de las generaciones precedentes. Es más, según Oscar Terán: "*Bolchevismo y fascismo marcaron los límites extremos del espectro político de la época a escala internacional. Ambos florecieron sobre el fondo de la crisis liberal*" (Terán: 2010: 214). En Argentina, estas posiciones estuvieron encarnadas –continúa Terán–, de manera preeminente, por José Ingenieros y Leopoldo Lugones. La posición política de Macedonio, si bien no llega a superponerse, puede vincularse con la de Joaquín V. González, en el sentido de que la problemática de este último es la de *cómo articular liberalismo con democracia* (185).

Podemos afirmar que el antiestatismo combate dos frentes: uno externo y otro interno. Por el lado de afuera, se opone a los Estados Imperialistas que han devenido, según Terán, *sujeto de la historia*; mientras que por la cara interna, según se observa, se enfrenta al despotismo mayoritario del *homo sufragante*. Es sabido que uno de los más importantes "efectos no queridos" del *aluvión inmigratorio* en Argentina fue la *crisis del yo liberal* por la emergencia de un nuevo actor social y político: *las masas, las muchedumbres, la ralea mayoritaria*. La sociedad ya no se compone de *individuos racionales*, que piensan mediante *conceptos*, sino que –nos previene Ramos Mejía– piensan a través de *imágenes*, arrasados por sus instintos y sentimientos (132). Es fácil determinar el acontecimiento histórico que marca el punto de inflexión en nuestro país:

"En la Argentina, el ascenso del yrigoyenismo al gobierno en 1916 significó el fin de una etapa política, y marcó la retirada de la clase dirigente

que hasta entonces había conducido el Estado, señalando el consiguiente ascenso de otro sector que tenía no sólo otra representatividad social, sino también un tipo de relación gobernantes-gobernados y un estilo político claramente distinto del anterior" (192).

Mientras intelectuales como Ramos Mejía, Ricardo Rojas, José Ingenieros y Leopoldo Lugones, entre otros, dedican sus energías a resolver el problema de cómo recuperar el timón del Estado argentino para las clases favorecidas, en Macedonio Fernández la cuestión es otra: se trata, a todo momento, de revertir la *inflación estatal* (Fernández: 1990: 124). El enemigo es el *Estado usurpador* (125), el *Estado providencia* (127). Este Estado inflacionario produce el empobrecimiento del individuo al punto, dice Macedonio, que la situación no es la de una *convivencia*, sino la de una *coercio-vivencia* (146). Y la vía, a diferencia de Lugones, no será el Estado de *facto*, sino apelar a la "persuasión" en el dominio de los mecanismos democráticos. Se trata, como lo afirma en una carta a Gabriel del Mazo de 1942: "*de la sustitución, que algún día será completa, de la coerción por la persuasión*" (1976: 159).

Existe para Macedonio una ciencia destinada a resolver esta problemática: "*La ciencia de la utilidad y nocividad para los más del ejercicio de la fuerza por los más sobre el individuo, es la ciencia natural utilitaria del Derecho, la única esperanza del individuo. Es, pues, la ciencia de la Libertad*" (1990: 139).

Se mantiene, como se ve, equidistante de los *límites extremos del espectro político internacional* –no por plantarse en el justo medio– porque para él, una y otra posición son la misma: derecha e izquierda son *un* maximalismo, esto es, una formación estatal inflacionaria en menoscabo del Individuo y de la *absoluta no-coerción* (149), que es *una perfección teórica imposible, pero influyente y orientadora* (150). Así, observa Macedonio que:

"La "Liga Patriótica"

1

no es anti-maximalista porque defiende incondicionalmente, sin examen, sin análisis, al actual tipo de gobierno o de Estado, universal y en la Argentina, y ese tipo actual de gobierno es desde hace un siglo un maximalismo, porque usurpando funciones e iniciativas que competen al Individuo, que sólo el Individuo puede desempeñar con ventaja para todos, constituye un máximum usurpante de Gobierno" (159).

Por tanto, desde la óptica macedoniana, no es la crisis del Liberalismo, ni la amenaza del maximalismo lo que ha conducido al estado de cosas de su época sino, al contrario, es a causa de la tendencia estatal inflacionaria. Es por estar "*tan superlegislados que si el maximalismo llegara a regir, acreditaría bella y juvenil inventiva si lograra tejernos un total de restricciones más vario e intensivo que el actual*" (145). Ya que: "*Si el Gobierno ha de legislarnos el fumar, el beber, el jugar, ¿por qué no entregarle las tierras, casas y*

herramientas para que sólo él disponga lo que se ha de hacer con ellas?" (126). Esto tampoco constituye un voto por el maximalismo (al que sólo se lo tolera en el ámbito de lo estrictamente económico), porque, en definitiva, el maximalismo y el anti-maximalismo son males equivalentes: ambos implican, para Macedonio, el empobrecimiento del Individuo.

Macedonio no impugna la historicidad, como es evidente, ya que las reflexiones políticas forman parte de sus preocupaciones a lo largo de toda su vida. Inclusive, encontramos en una nota al pie del libro de Aimino la cita que sigue:

En una humanidad toda lucha, quisiéramos impulsar hacia una desvalorización de todos los motivos de lucha, gestionar el entusiasmo. Y para salir de luchas, nos parece que hay tres caminos: la metafísica inmortalista como religiosidad; el contacto y residencia preferente en medio de la naturaleza; o bien un gigantesco programa de Abundancia: excitar hacia una locura de producción, y locura de odio a todas las formas de la improducción y del engaño y destrucción (Aimino: 2010: 158).

Así, es el propio Macedonio quien inscribe su pensamiento dentro de un marco que, desde la perspectiva de Ernesto Laclau y Chantal Mouffe, debemos llamar *ideológico* en tanto y en cuanto se nos presenta como un intento de *sutura* de los antagonismos sociales. Reviste ahora cierta importancia la jocosa alusión que hicimos a la *República* de Platón, ya que ésta se presenta, antes que nada, como la exposición de un modelo de gobierno perfecto (léase también *ideológico*), un sistema cerrado, destinado a la abolición de todo antagonismo por la perpetuación de un conjunto de mecanismos de dominación que funcionarían sin fisuras. Recordemos que el problema de Platón era sin duda el de la Democracia concebida como una devaluación del gobierno Aristocrático (que gobierne el Demos en vez de los Mejores). La mayor diferencia (la que nos interesa ahora) estriba en que Platón supeditaba todo al Bien, mientras que para Macedonio el único bien es la Libertad. Aunque, como es de suponer, esta Libertad no puede ser absoluta, ni ser *cualquier* libertad; como el de Platón no era *cualquier* bien.

Las disquisiciones políticas llevaron a Macedonio, como a Platón, a la postulación de un programa radical de redistribución y reestructuración social, a la vez, territorial, política, económica y moral: se trata, no de la República, sino de la Ciudad-Campo:

Hay que desistir en gran parte del urbanismo y de la división del trabajo, dos fetichismos de la civilización álgida, y tomar por base estas reglas de convivencia:

1) La mayor prosperidad y comodidad moral en la sociedad humana es proporcional al mayor número de horas promedio cotidiano de estar los padres con los hijos: mínimo de Calle, máximo de Casa.

2) Y para obtener eso, el único camino es que no exista ninguna persona que sólo viva para el jornal, es decir para vender trabajo por dinero

y comprar mercaderías con el dinero. El 50% de todo el consumo de un obrero y su familia debe ser de producción directa y para esto cada hogar debe tener un área de terreno cultivable. (183-184).

Así, desaparecen, según Macedonio, las figuras correlativas del patrón, el obrero y el asalariado, y emerge *El patrón-obrero-asalariado*, que *sería el ideal* (162). El "liberalismo" de Macedonio lo lleva, como se ve, tan lejos del *Laissez faire* que, en un artículo aparecido en 1945 (cuando tenía ya 71 años), en "Papeles de Buenos Aires", publica un escrito titulado *Un buen déspota*, donde, hacia el final, declara: "*Toda mi vida quise ser ese Déspota*" (191).

En definitiva, sobre el fondo de la crisis mundial del liberalismo, que concebía al Individuo como la unidad básica de la sociedad, vemos que se perfila el Estado Imperialista como sujeto de la historia; mientras que por la emergencia, puertas adentro, de un nuevo sujeto social: la masa, el Yo liberal se ve igualmente amenazado ante el Estado democrático. Tenemos así el lineamiento histórico que nos coloca en el umbral del pensamiento macedoniano: frente al Estado Imperialista o Totalitario está el Individuo; mientras que ante el *homo sufragante* del Estado Democrático se nos presenta el Yo pensante que apuesta, como el Sócrates de Platón, a la persuasión (no oponemos *persuasión* a *convicción*, sino a *coerción*).

Antes de abandonar, sin embargo, la teoría del Estado de Macedonio, convendría realizar un último aserto al respecto: frente a la relación intersubjetiva, comercio civil entre individuos, es decir, ante la relación del Individuo con *segundos* (individuos), el Estado se posiciona como un *tercero*: prestador de fuerza, regulador, árbitro, delegado. Y es, justamente, esa posición de *tercero* la que se polemiza en los textos, ya que:

"El Estado debe ser meramente el mínimo renunciado de libertad, porque el mayor bien económico y psicológico es la libertad, o porque el bien por coerción casi nunca compensa la degradación psicológica que la coerción inflige a la persona coercida y a la coerciente, la que se traduce en degradación de la persona económica de ambos, del hombre como creador de valores" (1990: 138).

De las personas

Si hacemos memoria, recordaremos que *la única esperanza del individuo*, para que éste conserve su libertad, es, para nuestro autor, *la ciencia natural utilitaria del derecho*. Pero si bien con respecto a la política, hemos visto, la sujeción del individuo al Estado debía ser la mínima posible: ¿de qué manera se articula el Individuo en relación al orden jurídico? El punto jurídico de sujeción del individuo se efectuará a partir de un concepto específico: el de *Persona*.

De las personas es el título de la tesis con la que Macedonio Fernández se doctoró en leyes en 1897. El acceso a este texto está mediado por un artículo de Marisa Alejandra Muñoz, al que se puede acceder a través de Internet².

En lo inmediato, hay que decir que la tesis de Macedonio es, básicamente, una crítica al Código Civil redactado por Dalmacio Vélez Sarsfield. La discrepancia estriba, como puede adivinarse, alrededor del concepto de *Persona Jurídica*. Lo primero que debemos notar es que se le reprocha a Vélez Sarsfield, por un lado, haber seguido *demasiado* al pie de la letra el Código redactado por el brasilero Augusto Teixeira de Freitas, excepto, aclara Macedonio, en el único punto en el que no tenía que divergir, esto es: en la clasificación *de las Personas* realizada por el jurisconsulto de Brasil. En segundo lugar, resulta bastante pintoresca, en el marco de referencia, la adhesión que profesa, explícitamente, a la, digamos, "causa del proletariado" y al "movimiento feminista". En efecto, sostiene que, vehiculizada por la ignorancia, la ley vigente y todas las legislaciones conocidas han mantenido a la mujer sujeta a una vergonzante minorización, so pretexto de una supuesta – y absurda– "superioridad intelectual" masculina, por lo demás, nunca comprobada, según Macedonio. Y a continuación esgrime el siguiente contraargumento:

"Los más elementales principios de la psicología brindaban llanamente la solución a los que los buscaron por la vía deductiva, la capacidad intelectual es un resultado casi totalmente ontogenético de la acción; de la atención, y la atención como lo ha demostrado irreparablemente [sic] Ribot (*Psychologie de l'attention*), con Lange, con William James, con Sergi y toda la escuela psico-fisiológica que vino a sostener hace pocos años el rol preponderante de la vida emocional sobre la intelectual, viene de los sentimientos. ¿Ahora, quién pretendería que la mujer es inferior al hombre en sentimientos? Y en cuanto a aquellas que se buscaran en la observación directa ¿no manifiesta la mujer de mil modos su actividad intelectual en las cosas a que se dedica por habérselas abandonado el hombre?" (Muñoz: 2010).

No sólo que la mujer posee un desempeño tan valorable como el de los hombres, cada vez que se le otorga un espacio, sino que además es superior al hombre en materia sentimental, siendo los sentimientos preponderantes respecto del orden de lo intelectual. Y esto reaparecerá más adelante, en *Adriana Buenos Aires* (Fernández: 1974: 201), cuando se contraponga la figura de la mujer a la del hombre: niño que siempre está jugando con sus juguetes banales (la técnica, el dominio, la riqueza).

Por eso tendremos que discrepar con Muñoz, quien sostiene que no es posible vislumbrar en *De las personas* un *anticipo* de lo será más tarde el objeto teórico de las disquisiciones macedonianas. Y no nos oponemos por creer que sí existe un *anticipo*, signo profético, ya que, en esas páginas –estamos de acuerdo–, ninguna cosa anticipa nada. Solamente queremos destacar que algunas cuestiones de las que se plantean en *De las personas* serán retomadas y rearticuladas posteriormente, y formarán parte, ni más ni menos, de lo que podríamos entender como uno de los más importantes núcleos teórico-conceptuales de Macedonio Fernández. Acabamos de toparnos, de lleno, con un principio rector del pensamiento de nuestro autor: se trata, sin duda, de la preponderancia del

Sentimiento. Así, encontramos en *Adriana Buenos Aires* la siguiente aserción: "*Inventamos lo que conviene a nuestro sentimiento*" (109). Lo mismo afirmará en sus teorías acerca de la salud: *no sabe el hombre si hace una cosa por la razón que en ese momento se ofrece a su acto en su psiquis, o si lo que desea hacer crea esa razón* (1990: 211). También se privilegiará, en "*Para una teoría de la humorística*", lo emocional, ya que Macedonio no se va a preguntar ¿qué es la humorística?, sino que indagará acerca de la causa del placer que ésta procura; y esa causa es un "*signo afectivo*" (261). La condición específica de lo cómico radica en "*que el suceso sea feliz o de algún modo aluda a la felicidad*" (262). Y lo mismo, nuevamente, en su *Teoría del arte*: "*El Arte es emoción, estado de ánimo*" [...] "*Belartes llamo, únicamente, a las técnicas indirectas (no directas: copia o imitación) de suscitación de estados psicológicos en otras personas, que no sean ni los que siente el autor ni los que aparentan sentir los personajes a cada momento*" (236). Y en cuanto a "*La Metáfora o Poesía es el logro de una autenticación del sentir del autor*" (217).

Aún así, Muñoz se refería concretamente a las disquisiciones metafísicas, y afirmaba en este plano en particular la discontinuidad entre la tesis *De las personas* y la obra por venir. ¿Será posible seguir este hilo en los dominios de la metafísica macedoniana? Bastará, nos parece, con aludir a un pasaje de "*Museo de la novela de la Eterna*":

"La respuesta es: dentro del misterio hay una claridad plena, la Certeza y solo una: la Pasión, conciencia de plenitud y eternidad a nada supeditada. He escrito la novela para alegrar a la Eterna que la quiere concluida y cree que la hallará apasionante. Seré así el autor de una metafísica fantaseada y de una novela metafísica" (1975: 213).

Pasión, afecto, deseo, emoción, sentimiento no son, estrictamente, sinónimos. Sin embargo, tienen en la obra de Macedonio una *posición homóloga*. Es decir, son términos que provienen de distintos sectores del pensamiento de Macedonio y, por tanto, cada cual se ubica en relación a una constelación específica de conceptos. Y, no obstante, afirmamos que están homologados por la *posición* que ocupan, cada vez, en su grupo conceptual. Pasión, afecto, deseo, emoción y sentimiento son términos que, en bloque, oponen el componente "afectivo-irrepresentable" al dominio de lo "inteligible-sensorial-representable". Lo sensorial y la inteligencia son periféricos porque se originan a partir del mundo exterior y de la *acción*; por eso el enunciador de *Adriana Buenos Aires* se contrasta: "*la inteligencia es mi fuerte y la inteligencia es lo menos del alma. En rigor no es nada del alma*" (1974: 228).

Pero todavía queremos destacar algo más respecto a *De las personas*: es, justamente, la clasificación *de las personas* que nos ofrece Macedonio Fernández. Existen, según dice, dos tipos de personas: las *reales* y las *ideales*. Las primeras, no son más que los individuos fisiológicos; las segundas son entidades convencionales que pueden revestir dos modalidades: "personas ideales por fusión" y "personas ideales por representación".

La persona real se asienta sobre la personalidad psicológica, ya que si el sujeto no tiene conciencia de sí, tampoco puede asumir personería jurídica. Las personas ideales, dijimos, son de dos tipos: por fusión y por representación. Entre las primeras encontramos tres

opciones: la sociedad, la comunidad, la indivisión. La sociedad, por ejemplo, es una persona civil que trabaja para acrecentar el haber común moral o material, y puede, por ello, estar constituida por la fusión personas físicas (reales), o por la fusión de personas reales y capitales, o sólo de capitales. No ha de sorprendernos, agrega Macedonio, *que las cosas se personifiquen*.

Ahora bien, es el caso de las *personas por representación* el que nos suscita mayor interés. Esto es lo que Macedonio Fernández afirma: "*Cuando una persona real obra en representación de otra persona real, aquella pierde su realidad en el derecho y se torna ideal; lo que lo prueba es el hecho de que el derecho romano se resistió siempre a esta idealización, porque no cabía dentro de su lógica formalista*". El juicio de Macedonio es, insistamos, el siguiente: en materia leguleya, y como más tarde lo pretenderá también para el dominio artístico-metafísico, la *persona real* puede *perder su realidad*. Y más adelante Macedonio continúa: "*Las legislaciones modernas, menos lógicas [que la romana] y más utilitarias, consienten que el representante se borre, una vez ejecutado el acto de representación: lo que se ha expresado admirablemente diciendo que el mandatario es transparente*". De esta afirmación, sale una nota al pie del propio autor que agrega: "*Adviértase que no entendemos el concepto de representación ni al mandato romano, ni a la comisión de nuestro código de comercio. En ambos casos falta la transparencia*". Recalca, como se ve, la cuestión de la *transparencia*³.

El concepto de Persona será más tarde retomado por Macedonio. Será articulado desde la perspectiva metafísica en *No toda es vigilia la de los ojos abiertos*, según lo ha indicado Aimino, y será una noción vinculada siempre a una *individualidad afectiva* (Aimino: 2010: 139).

Ha llegado el momento, entonces, de recoger provisionalmente lo que hemos dispersado en el análisis. Partimos de la teoría del Estado, en donde se polemiza la relación del Individuo con el Estado. Ahora sabemos que, a diferencia del individuo, el Estado es, en los términos jurídicos que el propio Macedonio utilizó, una *persona ideal*; siendo que el Individuo es una *persona real*, psicológica. La *persona por representación* es *menos lógica* que la romana porque el representante *se borra*, el mandatario se torna *transparente*: no actúa en nombre propio, sino invocando los derechos de una *persona ideal* o Sociedad Civil. Está *ilógica* que Macedonio percibió en las legislaciones modernas, nos muestra el mecanismo que, más tarde, será explotado en el ámbito del Arte.

Tenemos, de un lado, las relaciones intersubjetivas, donde los Individuos se conducen —o deberían, para nuestro autor— por su *sensación-guía*; del otro, está el mandatario: persona real devenida, en virtud de un juego político-jurídico, persona ideal por representación. Esta persona ideal, el mandatario, pierde su realidad, se vuelve *transparente* o, lo que es decir lo mismo, irreal. Esto significa que, por un lado, individuos reales se relacionan en el seno de una Sociedad Civil y, por otro, esos individuos reales entran en relación con una persona ideal: el Estado o *mandatario transparente*, irreal en tanto persona. Si tomamos como eje la oposición realidad/no realidad, podemos decir que el Estado es una *persona impersonal* o *no-persona*. De esta manera, el Individuo (o persona real) se vincula, por una parte, con *segundos* individuos y, por otra, se relaciona con una no-persona, que es siempre un *tercero*

transparente (impersonal) respecto de la relación de *dos*, intersubjetiva. ¿Cómo desatender ahora que, en la trayectoria que nos hizo partir de la teoría del Estado para recalar en la definición jurídica de la persona, nos hemos topado, como Emile Benveniste, con una *tercera persona impersonal* o *no persona*? En "*Estructura de las relaciones de persona en el verbo*", el lingüista afirmó que las personas "yo"/"tú" están en una *correlación de subjetividad*: el "yo" tiene la particularidad de poseer dos rasgos ajenos al "tú": son la *interioridad* y la *trascendencia*; por ello, el "tú" (o *no-yo*) es la persona no-subjetiva. Pero, al mismo tiempo, "yo"/"tu", que se diferencian según la categoría subjetivo/no-subjetivo, entran en oposición conjunta frente a la tercera persona "el", provocando una *contradictio in terminis* al oponerse según el parámetro de la personalidad. Así, la *tercera persona* deviene *no-persona*, *persona impersonal* (Benveniste: 1973: 168).

La Estética

Aunque el tema se presta para un abordaje de mayor amplitud, tendremos que conformarnos con restringir el análisis a su proyecto de doble novela: *Adriana Buenos Aires* y *Museo de la novela de la Eterna*. Guiado por una suerte de maniqueísmo, Macedonio subtitula a la primera *última novela mala* y al *Museo* le llama *primera buena*. ¿En qué radica esta clausura de la serie de novelas malas? Se dirá, ya que es fácil de advertir, que todo estriba en la crítica del par realismo-representación. Pero en verdad, cuando se mira bien de cerca las obras, todo parece complejizarse. Ciertas recurrencias y simetrías hacen que las *novelas*, la buena y la mala, se aproximen demasiado. Esta proximidad es evidente, pretendemos demostrarlo, desde el punto de vista estructural pero, a final de cuentas, veremos que la diferencia entre la *buena* y la *mala* novela se dirime en el plano ontológico, es decir, en que la Novela buena no es representación (o se pretende un mínimo de realismo-información), sino que accede o, al menos, así lo desearía, al plano Real de la escritura. Y este plano desbarata toda postura *hermenéutica*. Si en el dominio metafísico Aimino afirma que el "*ensueño es el hermeneuta del ser, porque es su agente comunicador*" (Aimino: 2010: 135), esto o bien es incorrecto o bien es otra muestra de la irreductibilidad de la *escritura* respecto de la especulación metafísica. En tal sentido, Macedonio parece aproximarse bastante al Psicoanálisis cuando realiza la siguiente comparación: "*Probablemente ocurría en Adolfo una motivación inventada para un estado emocional mórbido real: era un melancólico que había buscado y hallado un motivo imaginario de estar triste: el abandono de la amada*" (Fernández: 1974: 108) y, más adelante, añade: "*Es lo que ocurre con los ensueños según la Psicología moderna y quizá un día la Metafísica dirá que el mundo exterior, su luz y sus rumores, no son sino una alucinación de motivos de sentir, una motivación ficticia, inventada y quizá innecesaria del contenido alámico, única realidad*" (108-109). Por tanto el ensueño no sería el *hermeneuta* sino el *inventor* del ser.

La *escritura* es en Macedonio *invención* y no desciframiento hermenéutico. Pero de todas formas Aimino no desacierta del todo, ya que la novela mala, *Adriana Buenos Aires*, es mala en la medida en que se aproxima a la hermenéutica. Existe todo un *fisiologismo*

hermenéutico en la "novela mala", donde el *cuerpo* es la expresión del alma, es una frase: "Quizá nunca conocería esta frase del alma de Adriana: su cuerpo" (193); por eso el enunciador de *Adriana Buenos Aires* puede estar "leyendo rostros" (172). Y "es la boca el órgano donde se ostenta o se delata irresistiblemente toda la cortesía o la grosería del yo" (139). Una mano deforme, la delgadez del cuello, cualquier "desequilibrio anatómico" (225) resulta moralmente significativo, es una "falla moral" (226).

Es sólo en relación a *Museo de la novela de la Eterna* que tenemos que poner coto definitivo a la representación, hermenéutica o no, para acceder al estatuto ontológico de la *escritura*. En la "novela buena" hay una parodia de esta concepción *fisio-hermenéutica* cuando el personaje Quizagenio se propone seducir a Petrona desarreglando su corbata para que ella, que es una *casquivana*, "vea siempre cada día en mi persona moral algo que arreglar, poner orden" (1975: 166).

Para lograr la reducción estructural a la que aspiramos, debemos recoger el fragmento de *Museo de la novela de la Eterna* donde uno de los personajes explicita la estructura del *tercero transparental*. Quizagenio, le cuenta a Dulce-Persona sobre unos argumentos de novela que ha inventado: "Mi primera invención es meramente un esquema novelístico. Se llama: "El perfecto tercero o el amigo del amor, o el tercero de amistad en un amor". Para mí dos de las más delicadas actitudes humanas son: la colectiva de saber ser noblemente público de la Pasión y la de tercero de amistad hacia el amor de otros, o hacia la pasión del amigo muerto. Mi novela se llamaría "Transparencia de Tercero en amistad de un amor", o "Tercero Transparental", o "Novela de la Tercero-transparente de amor" (249-250). ¿Por qué, tenemos que preguntarnos, el *tercero* es transparente respecto de la relación afectiva de los otros dos? La respuesta es simple: quien está al margen de la Pasión no existe, es irreal quien no siente y todo lo no-sentido.

Ahora despejaremos, empezando por *Adriana Buenos Aires*, la estructura común que hermana las novelas maniqueas. Convendría remarcar desde el principio que esta novela será catalogada desfavorablemente ya que confía demasiado en un *asunto* o temática: la "Idilio-tragedia". Macedonio asegura haber hallado los "*supremos asuntos de arte y la nulidad estética del hallazgo*" (1990: 244). *Adriana Buenos Aires* es la novela que pertenece a esa primera etapa porque es la *representación* de lo que es, para Macedonio, el "supremo asunto" del Arte. *Museo de la novela de la Eterna* corresponde, en cambio, al momento en que el autor declara la nulidad estética de todo *asunto* en el Arte. Así, la "novela buena" intentará abolir el espacio diegético o de representación, instalando al lector en el instante mismo de la escena de lectura. Es decir, *la última novela mala* es la que representa el mejor asunto: *la Idilio-Tragedia*; la primera buena abre en cambio *otra Literatura*, la literatura no representativa o de *Invención Absoluta* (1976: 47).

La Idilio-Tragedia es el argumento que intenta explotar las virtudes estéticas de la Muerte y, al mismo tiempo, pretende realizar su *crítica* (1966: 284): "*La Muerte sólo es estética, no metafísica: es la fuente de nuestro más grande sentimiento, pero no toca a nuestro ser*" (1974: 233). Ese más grande sentimiento es la Tragedia o "*violación del amor*

por la muerte" (1966: 284). Y dicha Tragedia redonda en el temor de la muerte del *Otro*: "En la Pasión no hay más muerte que la del "Otro"; ésta es la que se teme, no la propia" (286). Pero también existe otra forma más sutil de muerte: se trata del "Pasado no amado de la que luego amamos: la infancia que no conocimos" (1976: 113). La primera forma de la Tragedia es una amenaza que le llega al Idilio amoroso "desde el futuro": *la certeza de muerte* (1966: 285); la segunda, *que olvidan los estetas*, es la Tragedia que amenaza "desde el pasado", por el desconocimiento mutuo de la infancia en los amantes. Hacia el final de *Adriana Buenos Aires*, entre las tantas remodelaciones que Macedonio le añade en 1938, ocurre un desplazamiento: ya no es la Muerte el asunto de la Estética, sino el *Olvido*, que: "por sí solo es imposible de producirse si alguna vez existió el amor, como la muerte no puede producirse si alguna vez hubo existencia" [...] pero que "puede ocasionarse por una circunstancia ajena a ese amor" (1974: 234). De todos modos, podemos decir que la "novela mala" es la representación de estas formas de la Tragedia, ante las que se desea defender el amor y la existencia de la amada. Aunque esta novela pretende influir en el Lector, lo realiza de manera "directa", a través de la *representación, asunto o ilusión de realidad* (son todos sinónimos). El Autor, interpelando al Lector, llega a preguntarse: "¿Por qué escribo acerca de ella si no me interesa la gloria ni para ella ni para mí, si predico que el amor es toda la dicha y que él es secreto y no quiere testigos?" (202-203); y se responde: "Porque vive, lector, y anhelo que la encuentres y la ames" (203). Adriana es un símbolo, una representación: *ella es el amor: "Usted es el Amor"* (24), y Eduardo es quien lo ha sabido *descifrar*, es un hermeneuta.

Eduardo vacilará hasta último momento entre la postura de *perfecto tercero*, con Adriana y Adolfo, o la de partícipe de la relación pasional. En esta obra percibimos una oscilación entre la clausura de *dos* y la apertura estructural hacia la *terceridad*, que habrá de conducirnos a los dominios de la *escritura*. En una nota al pie Aimino nos ofrece una cita importante extraída de *No toda es vigilia*: "Busca la soledad de dos, la Altruística, y no te extravíen de tu fe en la Pasión, las solemnidades de la ciencia, el arte, la moral, la política, los negocios, el progreso, la especie" (Aimino: 2010: 140). Pero esta postura ya es parcialmente superada en la "novela mala". Veremos que dicha "superación" de la soledad de *dos* está inscrita en los remiendos de 1938. Se insistirá en el mismo modelo de *sistema cerrado*, pero ahora con inclusión del *tercero*: "Dos y Ella se aman y abrumados en felicidad urgen plan contra tres Muertes; o: y en el terror de tres muertes conquístanse por Inteligencia y Labor de tres, sus tres eternidades terrenas" (Fernández: 1974: 239). Pero, en cierta forma, este sistema cerrado de tres ya estaba inscrito en el discurrir argumental de *Adriana Buenos Aires*. Veamos de qué manera.

La novela mala está poblada de triangulaciones en el marco de las cuales diversos personajes se disputan el amor de Adriana: Racq, amigo de Eduardo, se enamora de una presunta hermana de Adriana, Dina, que resulta ser la propia Adriana; Adolfo, por su parte, está comprometido con Isabel y enamorado de Adriana, quien espera un hijo de él; por último, un accidente dará lugar a la relación que habrá de desarrollarse entre Eduardo y Adriana.

Pero lo más importante es, sin duda, la riña entre Eduardo y Adolfo por el amor de Adriana. Aunque, no hay que equivocarse, ellos no compiten en el mismo plano. Porque para Eduardo, en última instancia, no se trata del amor sexual o carnal, ya que eso ni siquiera es, para él, amor. Por eso es Eduardo quien se ubica en la posición de *tercero* que, enamorado de Adriana, vacila entre actuar y realizar su amor en "el mundo" o, desde el margen, auxiliar y favorecer el amor ajeno: "*Todo lo cual es determinativo de acción o inacción para mí, por ser el amor la doctrina de mi individuo, como la Longevidad es la doctrina de individuación en otros*" (1974:73). Por eso declara, como excusándose: "*Y, creo, yo habría sido el amigo de aquel amor si no lo viera nunca palidecer*" (76). Se plantea una cuestión ética respecto de la posición del *tercero*: ¿qué lo habilita o, mejor, obliga a interferir entre Adriana y Adolfo?

Eduardo comienza a *existir*, a visibilizarse polémicamente en la medida en que forma parte de esa pasión. Porque es el amor lo que lo retiene en la existencia, y no –según dice– el mero afán de continuar sumando días: "*La vida es una vergüenza sin amor. El que no se enamora es un simple almanaque, un sorbedor de días*" (24). Se descubre, desde la perspectiva de Eduardo, una trama secreta y delicada, donde las inflexiones emocionales adquieren una gran riqueza de matices. Hay una escena –a la que vamos a llamar *escena del beso*– a la que Macedonio parece juzgar particularmente lograda, ya que siendo *Adriana Buenos Aires* la novela mala, es revivificada en *Museo de la novela de la Eterna*, novela buena. Eduardo llega a su pieza de pensión y encuentra, adormecida, a Adriana en la cama. En ese acto el deseo es desencadenado y culmina, guiado por un *ardiente pero turbio afecto* (149), por besarla dormida. Este hecho ha dejado un testigo: Mitchell, amigo de Eduardo que también se ha enamorado de Adriana, que a su vez ama a Adolfo o, al menos, lo ha elegido como su pareja en el mundo terrenal: "*Debo a Adolfo todo lo terreno y mi cariño de este mundo*" (188). Mitchell le reprocha entonces a Eduardo un *abuso*: *el sueño, la oscuridad* (132), porque Adriana creía estar besando a su amado Adolfo, a quien en su ensueño nombraba mientras era besada por Eduardo. A esto, Eduardo replica: "*Ella me nombraba: porque Adolfo era el nombre de su amor y yo la amaba. Nos besaba; nos amaba*" (129).

Mitchell, al igual que Sánchez, *mal precavidos* desde afuera, no pueden sino malinterpretar la circunstancia. Por eso Sánchez le advierte: "*Pues doctor, a usted lo ven y no lo sabe, porque no ve que lo miran*" (124). Y ese error de interpretación es reprochado por Eduardo a su amigo Mitchell tras haberlo sorprendido, según creyó, *in fraganti*: "*Y ahora, ¿cómo usted, señor Mitchell, no se apartó instantáneamente de mi puerta al advertir lo que ocurría en la habitación del amigo que venía a buscar?*" (132). Error multiplicado asimismo por la habladoría: "*Es muy enamorado para su edad y para lo mal que se viste. [...] Claro que la muchacha se rió de él. Usted ve cómo se mete con todas las pensionistas*" (196). Es que ni Mitchell ni Sánchez llegan a percibir a través de sus *ojos comilones* (134) que: "*sólo por el amor se puede salir definitivamente de la individuación*" (126). Nos encontramos ante una situación éticamente delicada: el tercero en el umbral, demasiado curioso, a diferencia de Adriana, del ajeno vivir (9). Como se ve, el problema del *tercero* redundaba en este caso en si debió o no *participar* en el juego de *dos*, si ha visto demasiado o ha sido visto importunadamente.

Pero bien, todavía no podemos comprender de qué manera llega Eduardo a participar de la Pasión, si no es a través del cuerpo, esto es, la sexualidad. Más todavía si tomamos en cuenta que: "*Sólo puede lograrse la plenitud de amor entre los que han conocido mutuamente sus infancias*" (234). A Eduardo, que no conoció la infancia de Adriana, le ha bastado una mirada para conocerla, y, con la segunda, ya la amaba. Pero, ¿cuál es ese conocimiento tan fulmineo que –primera chispa– enciende la deflagración amorosa? Mitchell, atizado por el despecho, había hiperbolizado aseverando conocer a Adriana desde su nacimiento. A esto, Eduardo replica: "*Pues yo la conozco desde que nací yo, treinta años antes. Y le digo esto porque me temo va a ser usted la segunda persona que me diga, acompañada de un perro, que la conoce y la quiere más que yo. Yo he existido siempre, aunque no tengo diplomas que lo acrediten, y la he conocido siempre*" (132). El amor de Eduardo, aún más allá de la infancia, está arraigado en la Visión, en el Misterio. Ese Amor es el punto en que las *palabras terminan*, el *advenimiento del Silencio*: "*En adelante para siempre la palabra no nos era necesaria*" (167).

Y, como semejante Amor no puede ser incumplido: "*El que ama es amado*" (202), Adriana deber reconocer:

"Antes de conocerlo a usted no sabía, aunque sintiera, que me faltaba algo, aun teniendo todo el amor de Adolfo. No sabía que necesitaba, y quizá todos lo necesitan, que mi alma fuera vista y no sólo amada. Yo soy de amor, sólo y toda de amor. Sólo yo lo sabía: esta soledad tenía yo aun dentro del amor vehemente del buen Adolfo. Y usted lo supo apenas me miró. [...] Y le bastó una mirada. [...] Hay veces en que me digo ¡pobre Adolfo!; hay instantes en que me digo: si mi pobre cuerpo, mis formas de mujer no hubieran sido de apariencia incitante para sus sentidos, ¿habría venido a mí? Por eso, Eduardo, soy amor para usted. Aunque no sé en cuál, hay una faz del misterio y de la vida en que somos usted y yo el único amor nuestro" (166).

Recapitulemos. ¿Dónde encontramos ahora la estructura buscada? ¿Dónde la inexistencia del *tercero*? ¿En la pasión terrenal, esa que Adriana le adeuda a Adolfo, de quien espera un hijo? Sí, Eduardo queda excluido del amor terreno y, en compensación, se atribuye la autoridad máxima respecto del cuidado corporal de Adriana y su futuro hijo: "*Mientras yo anduviere cerca de ella y de su hijito, una y otro harían lo que yo ordenase en asunto de salud*" (189). Pero también, invirtiendo los planos, es el propio Adolfo quien resulta excluido, tercero inexistente, en alguna *faz del misterio* donde sólo Eduardo y Adriana son la Pasión. Doble sistema cerrado que opera, por así decirlo, sobre dos planos que se comunican como una cinta de Moebius por la vía de la Afección. Tornemos a observar la respuesta que le ofrece Eduardo a su amigo Mitchell: "*Ella me nombraba: porque Adolfo era el nombre de su amor y yo la amaba. Nos besaba; nos amaba*". Algo debería sernos familiar en este razonamiento ¿se trata, para nuestra sorpresa, de un caso simétrico al de la *persona ideal por representación*? ¿Eduardo, a medio camino entre la vida secular y el Misterio, no la besaba *en su nombre*, sino en el nombre del Amor (es decir, en nombre de Adolfo) es un representante (ideal, irreal) de la Pasión? Puede ser una

interpretación. Pero lo que es seguro es que la Pasión ha disuelto la individuación del nombre propio y la clausura de cada uno en su conciencia, lo único en pie es el *todo-amor* impersonal, el devenir de una *afección*. Pero eso no es todo. El hecho de que Adriana esté soñando no es indiferente, ya que, como vimos, para Macedonio: "*Inventamos lo que conviene a nuestro sentimiento*" (109), y esta es precisamente la función, como dijimos, del Ensueño. Por lo que todo indica que es el ensueño de Adriana el que deroga la individualidad, la discontinuidad entre Adolfo y Eduardo, ya que *conviene a su sentimiento*.

Esta derogación de la discontinuidad individual entre Adolfo y Eduardo, se ve reforzada, lateralmente, por todo un juego de indicios que se encuadran en el marco de un conjunto de estrategias típicamente *realistas* a las que podríamos describir con el rótulo de *biografismo*.

No sólo desde la Pasión llega a disolverse la individuación, sino que también se halla parcialmente diluida por un tipo de contigüidad fisiológica, la consanguineidad: "*Precioso placer es de quien ama conocer los rostros de los consanguíneos de la amada*" [...], "*especialmente en hermanos y hermanas, de las semejanzas de aspecto que nos repiten sus facciones*" (168). Ahora bien, es cierto que *en la novela* Adolfo y Eduardo no son familiares y, por esta vía, la discontinuidad no podría ser menoscabada. Sin embargo, nos enteramos por Adolfo de Obieta (hijo de Macedonio), gracias al libro de entrevistas preparado por Germán García: *Hablan de Macedonio Fernández*, del siguiente dato: "*Entre los hermanos he conocido a tres: Adolfo, que contribuyó a formar el Partido Socialista, y era el que tenía mayor afinidad con mi padre, pero murió hace muchos años. Después a una hermana que le sobrevivió, Gabriela, mayor que él; y otro hermano menor, Eduardo*" (García: 1968: 24). Eduardo y Adolfo son, entonces, los nombres *biográficos* de dos hermanos de Macedonio y, recordemos, *especialmente los hermanos* repiten las facciones anatómicas (sin contar que su propio hijo fue llamado Adolfo).

Pero ¿algo nos habilita, más allá de esta coincidencia onomástica, para suponer semejante *biografismo* en *Adriana Buenos Aires*? Creemos que sí, ya que según la *Advertencia previa* de Adolfo de Obieta a la novela: "*Adriana Buenos Aires se llamó originariamente (y supongo que biográficamente) Isolina Buenos Aires*". Y Francisco Luis Bernárdez corrobora el biografismo: "*Según creo un personaje de él, Isolina Buenos Aires es una de esas mujeres de medianoche*" (87). Pero además son numerosos los nombres propios que fueron removidos de la obra *a posteriori*: César y Santiago Dabove, Borges y Fernández Latour. Y todavía hay más. El primer capítulo de la "novela mala" se inicia con un arsenal de alusiones biográficas, que podríamos clasificar en tres grupos: temporales, espaciales y personales. Temporales ya que se hace referencia al presente de la enunciación (o casi): *febrero de 1921*; espaciales ya que se ubica en una pensión de la calle *Libertad 44*; y personales porque el enunciador se describe como un *yo de cuarenta y cinco años, sin compañera, profesional de abandonada profesión y limitados recursos*. Se sabe que Macedonio enviudo en 1920, dejó de practicar la abogacía para dedicarse a la meditación y la literatura, y abandonó luego su casa para vivir en pensiones contando, según Francisco Luis Bernárdez, *con 90 pesos [...] cuando en esa época los sueldos mínimos eran de 160 pesos* (83). Pero el enunciador también agrega que posee un *predominio de interés por lo científico y la Metafísica*, que se había creído entendedor de Schumann y de Wagner, y que,

obsesionado por la música, se pasó horas creyendo que componía *en la guitarra*. Basta tener un conocimiento muy superficial de la biografía de Macedonio para reconocer la estricta "biograficidad" de todos estos asertos.

En resumen, aquella "escena del beso" nos llevó a indagar en la des-individuación (*Altruismo*) ocurrida entre Adriana, Eduardo y Adolfo, y despejó una estructura de *tres* que la posibilita. Para lograrlo Macedonio utilizó, en esta oportunidad, un conjunto de estrategias típicamente *realistas*: asunto, biografismo, referencialidad, etc. La reaparición de esta "escena" en *Museo de la novela de la Eterna* se nos presentará como un nuevo punto de inflexión de otra cinta de Moebius, que cierra la estructura del *tercero transparencial*, ahora, en relación a la "novela buena", buscando servirse, esta vez, de medios no representativos o anti-realistas o, al menos, buscando un *mínimo* de representación.

Como lo refiere Daniel Attala en su trabajo *Macedonio Fernández, lector del Quijote*, el proyecto de novela doble (de publicación conjunta de ambas obras) implicó una reestructuración por parte del autor, un cambio de signo respecto a lo que había escrito hasta el momento, es decir: lo que a partir de 1938 se nos ofrece como "mala novela", había sido realizado en 1922 por Macedonio bajo una óptica diametralmente opuesta. Lo que, aludiendo al mordaz juicio platónico del *Gorgias*, se nos presenta como "Culinaria", alago de los sentidos o mero hábito en oposición a la verdadera y "buena" literatura, había sido escrito por Macedonio, en su momento, creyendo hacer "buena" literatura. Esto no es ningún misterio, ya que en el movimiento de su propia reformulación, Macedonio deja explícita esta cuestión en una nota al pie de *Adriana Buenos Aires*: "*Qué vergüenza; en 1922, yo creía que estaba haciendo una gran novela. Es doloroso salir de esta inocente seguridad*" (1975: 214).

Pero no queremos redundar demasiado; el libro de Attala deja bastante en claro la filiación de la estética macedoniana respecto de un conjunto de avatares históricos, trazando una suerte de genealogía de su concepción de *Prosa o novela a personajes* y destacando el conjunto de relaciones complejas que se establecen con la tradición literaria y con el presente macedoniano. Ya que no nos proponemos duplicar el análisis de Attala, lo que queremos es mostrar cierto desplazamiento estructural, en virtud del cual un *nódulo de acción intersubjetiva* sustentado bajo la divisa del *tercero transparencial* se abre al plano de la enunciación. Es decir, trataremos de analizar el punto en el que la mentada estructura constituye un espacio intersubjetivo que clausura el terreno de la representación realista y, al mismo tiempo, asalta –o así lo desearía– el territorio del lo Real.

El rótulo de *idealismo* que el propio Macedonio le otorga a su filosofía no debería despistarnos. La encarnizada crítica del realismo se efectúa por considerarlo *ingenuo* y no para derogar toda Realidad. Por tanto, ya que Macedonio persigue la huella de la *certeza* (parte de lo más cierto, lo que es inmediato para el individuo: la Afección) para desarticular los inciertos fundamentos epistémicos de lo que él denomina Realismo (que incumbe tanto al Arte como a la Ciencia), sería más adecuado llamar *hiperrealismo* que *idealismo* a su

doctrina. Macedonio no contrapone a la realidad, como Platón, un espacio trascendente poblado de Ideas inteligibles, sino que le opone a esa realidad una Realidad otra, más inmediata, más cierta, pero irrepresentable: la de la *Afección*.

Si bien hemos utilizado, junto con Macedonio, una acepción ambigua del término *existir*, en el umbral de *Museo de la novela de la Eterna* se impone la necesidad de realizar un distingo. Hasta ahora *existir* y *ser* fueron nociones equívocas, que a veces se superponen, pero de ahora en adelante debemos reformular lo dicho y presentar a estos términos como dos *categorías diferenciales*. La *existencia* es un atributo, algo que se puede ganar o perder (como la realidad *de las personas* se perdía en materia de derecho), y que depende del orden de los sentidos y la representación. A la existencia se le opone el *Ser*, que no puede perderse: "*la categoría "ser" no es pasajera, no puede perderse*" (Fernández: 1975: 67); por tanto el Ser es indestructible e inmortal y no es otra cosa que lo Real-Afectivo. Por eso el personaje Deunamor posee el epíteto de El-No-Existente-Caballero y, al mismo tiempo, se afirma de él que *es*, ya que tiene el *ser del arte* (20). O, en la *Presentación para la Eterna*, leemos: "*A ti, existas o no, dedico esta obra; eres, por lo menos, lo real de mi espíritu, la Belleza eterna*" (25). La Realidad se ha replegado a un dominio más inmediato, es lo más próximo porque está en el *espíritu* en vez de localizarse *afuera*, en la materia o mundo.

En síntesis, si se desecha una concepción de realidad, no es porque no haya nada real, sino que se la deroga en beneficio de una realidad mucho más cierta, que es la Realidad de la *Afección* o, como se dijo, el Ser. Y este hiperrealismo se vuelve explícito en uno de los prólogos de *Museo de la novela de la Eterna*:

Estoy habilitando comodidades y un nuevo Capítulo para escenas y personas sobrevenidas, a las que debo improvisar acomodo, páginas, hechos y redacción (pues mis personajes son todos ligerísimos: en el instante en que dejo de escribir ellos dejan de hacer; como no trabaje yo, queda todo parado; ahí está Juancito "en el aire sin piso del espacio" (es una lírica que surge en mí como un respiro liberador en la gravedad de los prólogos que aún me faltan) a medio caer de un balcón, porque yo paré ayer de escribir, como escritor a conciencia, para desocupar el suelo (y preparar su descripción), que ocuparía su porrazo; no le cuesta nada seguir la acción de la gravedad ¡pues no lo hace! Otra vez me buscaron a lo largo de la Novela porque había dejado a don Luciano metiendo un brazo en la manga del sobretodo y ya no resistía los calambres de esta postura. Más se quejó el Presidente, pues interrumpí redactarlo cuando iba a soplar el fósforo con que acababa de encender su cigarrillo y ha pasado la tarde sin fumar y quemándose. Esto parece mentira. En toda hora hay en mi novela alguien con sólo un botón puesto, un joven con una sola novia o los novios que iban a quedar solos y yo no acabé de retirar a la mamá o hacer cabecear a la tía... (75).

Como es evidente, se lleva la pretensión realista de verosimilitud hasta el absurdo: el autor debe *decirlo todo*. Nada puede quedar librado a las conjeturas del lector y, por un pliegue y repliegue del pacto de lectura realista sobre sí mismo, debe decir *toda* la verdad y

confesar, no que todo lo escrito es verdadero, sino que no hay nada más que lo escrito, y, a la vez, recordarle al lector, a toda hora, que está *leyendo a personajes* y no viendo vivir a personas: "*Yo quiero que el lector sepa siempre que está leyendo una novela y no viendo un vivir, no presenciando «vida»*" (38). El principio realista se tuerce implacablemente contra sí mismo hasta su exasperación. Pero esto jamás nos habilitaría a decir que Macedonio está en el "paradigma realista" en *Museo de la novela de la Eterna*. Al contrario, la *crítica del realismo* macedoniana concibe a éste como un explotador del lector; para Macedonio la literatura realista es una literatura en la que se espera demasiado (del lector). Es una: "*Literatura Confusiva y Automatista, de lectura fácil (de omitir), en la que se espera tanto... del lector, de su originalidad*" (1966: 26). Ocurre una suerte de plusvalía psíquica en los procedimientos realistas, ya que al realizar "*meras alusiones sin técnica a temas que os agradaban y con sólo nombrarlos –esto es lo único que hacían– desataban toda vuestra imaginación; gozabais de vuestros propios tesoros de fantasía emocional*" (1990: 257). Attala lo enuncia mejor que nosotros:

La novela realista es para el lector una mistificación análoga a aquella que según el marxismo caracteriza al producto con relación al trabajador: la trama de relaciones a las que está sometido se apropia del producto de su trabajo y le hace creer que la expropiación es legítima, o mejor dicho que no hay en absoluto expropiación [...]. En la novela realista la lectura no está *hecha* de antemano: el lector *debe hacerla*. Es el peón, el *negro*, del escritor realista (Attala: 2009: 43).

Así, en la novela *hiperrealista* (no mistificadora) el lector sabe dos cosas: que el personaje *no existe* y que el personaje *es* un personaje. Y es a partir de esta no-alienación del lector que el autor se propone su objetivo fundamental. La novela está ubicada en una posición estructural subjetiva: la del "Yo que reflexiona sobre sí mismo" al decir: "*yo, la Novela*" (Fernández: 1975: 53), al proclamar su *ser de arte*, su realidad de inexistencia; mientras que la posición del Lector frente a la novela es la de ese: "*Yo que piensa en el Yo que pensaba ayer en el Yo*" (1990: 303). De tal manera, la novela objetivada por los prólogos y las reflexiones de los personajes, se nos ofrece como aquella fórmula vacía que Macedonio atribuye a Kant: ocupa el lugar del *yo que piensa en sí mismo* y por eso es *sujeto y objeto al mismo tiempo*. Mientras que el rol del lector será el de aportar el *contenido psicológico* (el Ser) a esa fórmula vacía; es decir: que el *Deseo* del lector aplique su *atención* a una relación dual entre personajes o a la reflexión de la novela sobre sí misma.

Los personajes de novela tienen, según Macedonio, que cumplir una función (nosotros diremos *estructural*): la del *sofocón conciencial* o *socavación de la certeza de vida en el lector* (246). Deben provocar un *susto de inexistencia en el lector* (261). Si a través de lo que se realiza en la novela, el lector puede dudar un segundo de su existencia (así como el personaje sabe que no muere cuando se *dice* que muere en la novela, sino cuando sobreviene en la lectura la palabra *Fin*, por lo que dejan de *existir* para el lector, pero no dejan de *ser* personajes), es decir, en la medida en que el lector llegue a creer en la inmortalidad, la no existencia del personaje contamina de inexistencia al lector y ambos

acceden, inmediatamente, a un ámbito más real que la creencia en el existir: la creencia en el Ser; y lo que Es no puede dejar de Ser en su ser, exista o no. El ser del lector se desvanece, sueña o no existe, pero siempre *es*. Por eso, el Autor puede afirmar:

-Autor: Lector que a veces eres recuerdo de presencia frente a mis páginas y no tienes presencia: tu cara se acerca y espejea en mis hojas soñando ser, y no tienes presencia. Lo que me ocupa es el lector: eres mi asunto, tu ser desvanecible por momentos; lo demás es pretexto para tenerte al alcance de mi procedimiento (248).

Ser es Sentir, lo Real es lo Sentido. Ahora bien, en el territorio de la Sensación, tenemos, según Macedonio, dos posibilidades: está lo emocional interno y lo sensorial periférico. Y esta nueva dicotomía viene a redoblar la dicotomía existir/ser: lo sensorial tiene el estatuto de la *existencia*: lo que percibimos puede existir o no, nuestros sentidos nos engañan; mientras que lo emocional, ciertamente y sin lugar a dudas, *es* y es inmediatamente. Ahora bien, a diferencia de lo sensorial, que puede comunicarse, lo emocional nos emplaza en un terreno clausurado: la emoción es intransferible. El Amor, en tanto Afección, logra vulnerar la clausura del individuo en su individualidad, por eso, como ya dijimos, Macedonio recomendaba al lector: "*Busca la soledad de dos, la Altruística, y no te extravíen de tu fe en la Pasión, las solemnidades de la ciencia, el arte, la moral, la política, los negocios, el progreso, la especie*" (Aimino: 2010: 140). Pero será el cometido del Arte (Belarte) producir el Imposible de la *participación* de un *tercero* en un sentimiento. El mundo y la materia, si es que existen, son indiferentes respecto del Deseo y, por tanto, ¿qué le interesan al Arte el mundo y la materia? La ciencia, el arte (realista), los negocios, la moral y la política (coercitivas), etc., etc., son objetos exteriores al arte, *extra-artísticos*: porque se resisten, ignoran o contrarían el Deseo del individuo. En diversas partes, pero principalmente en *Tantalia* (Fernández: 1966: 196-204), es donde Macedonio tematiza esta indiferente estupidez de las cosas. Y es en la medida en que el realismo se propone, según Macedonio, describir esas cosas en su estupidez más recalcitrante, que *Tantalia* puede leerse como la crítica más álgida del realismo.

Es para subsanar dicha estupidez inherente al mundo (y no para reduplicarla) que, para Macedonio, existe el Arte: las emociones pueden *suscitarse* artísticamente. De esta forma, todo parece esclarecerse: si dos individuos comparten un dato sensorial, lo que comparten es la *existencia*; mientras que si logran, artificio mediante, compartir una *emoción* (un sentimiento de familiaridad y certeza de inmortalidad, por ejemplo), esos individuos comparten el Ser y, por tanto, la individualidad queda abolida por la suscitación paralela (discontinua) de la misma emoción en dos individuos. Lo que hace el artista es inventar un artefacto lingüístico capaz de inducir una emoción a terceros. No se trata de que el escritor exclame "¡estoy alegre!" o invente personajes contentadizos (esto es la representación), ya que así no hace nada por el lector; por eso el autor debe modificar al lector de tal manera, que logre conmover su *certeza de muerte*, por ejemplo, para que la perspectiva de una inmortalidad posible lo anegue en felicidad. Y, entonces, la escritura suscita una afección, ergo, la escritura es Real en su inmediatez, es real en tanto *escritura* y no por lo que dice, por lo que representa o informa. Uno de los mejores ejemplos es el de *Alphabeticus*,

personaje sin nombre: "pobrecito, está hecho todo de letras; los ojos eran las únicas oes que no se repiten en el abecedario; la nariz era un 7, sino que invertido, y terminaba en fin su cuerpo numeralmente en dos 1" (169). Alphabeticus es real en su inmediatez, en su materialidad lingüística: no tiene nombre porque es todo nombre. El personaje es inmortal en la medida en que es leído, ya que Es cada vez que se lo lee o se lo recuerda: su ser es discontinuo pero incesante (excepto si se interpone la erosión del Olvido).

En este contexto hay que entender la *inmortalidad* macedoniana. Reactivando el viejo tópico epicúreo, se argumenta que la propia muerte no se puede pensar y, mucho menos, sentir: si estoy muerto, no siento ni pienso, nunca es *mi muerte*. Por tanto, lo que me induce la creencia en la muerte es la observación de la muerte del *otro*. Pero la muerte no es una emoción (no es Sentida) sino que se la concibe mediante los sentidos, por la muerte del otro. Entonces, por su deuda respecto de la sensorialidad, la muerte queda relegada a la categoría de la *existencia*, mientras que si se logra sentir una certeza de inmortalidad (Pasión), mediante un artilugio que cortocircuite las certezas en los sentidos, por la bancarrota de la lógica y del realismo, esa emoción es Real. Ergo, si todo marcha, somos inmortales. La muerte es el *tercero excluido* porque no puede ser sentida, en tanto propia, por nadie. Esto es evidente en algunos poemas. Leemos en *Otra vez*: "*No eres, Muerte, quien por nombre de Misterio logre hacer pálida mi mente cual a los cuerpos haces. Nada eres y no la Nada. Amor no te conoce poder y pensamiento no te conoce incógnita*" (1966: 255).

Ahora podemos aclarar algunas cuestiones. El cuerpo, el individuo, la vida y la muerte *existen*, mientras que el Amor y, más genéricamente, la Afección *son*. Por eso la Muerte, para ocupar el lugar del *tercero transparental* y perder la existencia debe, primero, existir (por eso, a lo mejor, la prosopopeya y la mayúscula (Muerte): se la interpela como a un individuo cualquiera). La escritura es Real y la Metafísica, en cuanto tal, debe reconciliarnos con el Ser y no con la mera existencia; por ser propiamente "*el conocimiento del Ser*" (1967: 36). Macedonio opina en consecuencia que la metafísica cartesiana debió partir de la fórmula *pienso, luego no existo* (1975: 40). Y en tal caso, Descartes no hubiera fundado el paradigma de la ciencia moderna, que se ocupa de los mecanismos del mundo, de su existencia, y no del Ser en tanto Afección. El paradigma cartesiano instituye –junto a Newton y demás– el Realismo.

En suma, podemos decir con Germán García que: "*La escritura es una actividad contra la muerte, por eso enseña a morir*" (García: 2000: 223). Porque el riesgo no es la muerte, sino el Olvido: "*esto es muerte: Olvido en ojos mirantes*" (Fernández: 1966: 2541). Y también afirmamos que: "*La escritura, que se niega a representar un objeto exterior, quiere ser el objeto, su propio dibujo*" (García: 2000: 191). O en otros términos: "*La escritura es su propia realidad, porque en sus trazos los deseos se vuelven acontecimiento, fuerza material que se inscribe en la trama de la intersubjetividad*" (187). Y es cierto también que Macedonio: "*Niega lo que niega la presencia de la [mujer] ausente*" (118). Pero en definitiva: "*La escritura de Macedonio es una encrucijada en la que convergen los sueños y deseos de un sujeto con las ilusiones y carencias de una época, anudándose en un leguaje sorprendente que se fragmenta y se organiza en tensiones difíciles de comprender*"

(203). En suma, en tanto *escritura*, por su estatuto ontológico, es inaceptable la homologación respecto del cartesianismo realista, que se propone *representar*, de la mejor manera posible, un objeto preexistente. La escritura es en sí misma un objeto (de deseo), y como tal, le cuadra la afirmación macedoniana citada por Aimino en nota al pie: "*nada ha venido a este mundo con ganas de ser reflejo o representación de otras cosas*" (Aimino: 2010: 174).

Estamos, finalmente, ante *el buen déspota*, capaz de abolir por cualquier medio no sólo el Estado y la Terapéutica, sino también el Mundo y el Yo, en beneficio de *terceros*. Su imperativo es: "*hacer todo el bien por cualquier medio. Agotada en su poder la persuasión, queda libre el camino a la fuerza, la mentira, el engaño*" (1974: 208). Y este *déspota bueno*, que es democrático y liberal, opta por utilizar la escritura para romper inexorablemente con el cartesianismo, por sus medios y sus fines. Y se aparta en los *medios* porque, a diferencia de Aimino y Descartes, no se preocupa por evitar *una redacción intrincada y confusa* (Aimino: 2010: 62), sino que se regodea en esa opacidad que convierte a la escritura en objeto afectivo (es decir: en Realidad): "*Estoy molesto de una sensación desconocida, ¿no será que me está leyendo algún crítico amargo con burla de que uso a veces "tu" y otras "vos" en mi floja gramática?*" (Fernández: 1975: 166). Y en sus *finés* porque la Visión metafísica está más lejos del Yo cartesiano que de la psicosis, de aquel *perverso polimorfo* freudiano: "*Sonidos, contactos, aromas, temperaturas, formas, colores –incluso los de su cuerpo–, sensaciones musculares y cenestesia, dolorosas y gratas, tal es toda la Realidad del niño y la única posible, ni exterior ni interior, ni material ni psíquica, ni espacial ni temporal*" (1967: 15). Y ¿qué es la metafísica macedoniana si no la voluntad de *regresar* (artificio mediante) a ese estado primigenio de la niñez? Todo hombre, nos asegura Macedonio, es un niño fallido (1974: 67).

Es, en definitiva, evidente que en esta trama la posición del *tercero transparente* es ahora ocupada por el lector, que en principio existe –o así lo cree– y, por obra de la contemplación de una relación de *dos* entre personajes (o de la novela consigo misma), durante la lectura, debe, acaso por un instante, "transparentarse" ante personajes que cobran existencia.

Pero la existencia ganada por los personajes resulta deleznable: ¿qué importa adquirir realidad en el plano irreal de la *existencia*? Y lo que es lo mismo: ¿qué importa perder la existencia dentro de una ficción? Nada. La existencia que pierde el Lector (por un *sofocón concienzial*) es la superchería de la sensorialidad, pero a cambio se le retribuye con la Certeza de que en otra *faz del misterio* (afectiva e irrepresentable) lo aguarda el Ser. La relación que se tiende entre el lector y el Misterio (en la enunciación) es simétrica a la que se establece entre el *personaje* y el *Lector* (en el enunciado): el personaje adivina la existencia de un plano de realidad superior al suyo: la vida; el lector a su vez, nivelado a la altura del personaje, debe sacar una conclusión homóloga. De este modo, el periplo del lector se nos revela idéntico al del personaje Eduardo de *Adriana Buenos Aires*: ambos se transparentan, en esta faz del misterio, para acceder a un orden superlativo de existencia, para Ser. Eso habíamos observado respecto de la "escena del beso". Por eso es que Macedonio puede resumir sus designios así: "*Soy el imaginador de una cosa: la no-muerte;*

y la trabajo artísticamente por la trocación del yo, la derrota de la estabilidad de cada uno en su yo" (1975: 35). Doble rotura del Yo pensante y de la Individuación del individuo fisiológico: ambos se disuelven en lo más Real que la realidad, esto es: la Afección.

Y en esto radica la diferencia irrenunciable entre Metafísica y *escritura*: la primera es "conocimiento" del ser; mientras que la escritura "Es": es en sí misma real y opera sobre lo real, más precisamente, sobre la conciencia sensible (del lector), es una afección. Por eso "El metafísico" de *Museo de la novela de la Eterna* dice que los personajes "*son todos reales; cualquier imagen en una mente es realidad, vive*" (209).

Podemos sonreír percibiendo cierta ingenuidad en el propósito o al suponer, a lo mejor, falta de originalidad en los medios: ya que Pirandello imaginó antes un artilugio semejante: hombres que titubean frente a personajes que se materializan. Y, sin embargo, con tanto adelanto, la historia de la literatura –no aquella denominada "Universal", sino la más próxima: la de la Literatura Argentina– comprueba que este asalto de la realidad por obra de la fantasía no sólo es posible, sino que ya ha sucedido. O, por lo menos, así afirma Terán que opinaba Lugones: "*De tal modo, el gaucho Martín Fierro tomó pronto existencia real. He oído decir a un hombre de la campaña, que cierto amigo suyo lo había conocido; muchos otros creíanlo así; y no sé que haya sobre la tierra gloria más grande para un artista*" (Terán: 2010: 179).

Bibliografía

Fernández, Macedonio

----- (1966) *Papeles de Recienvenido. Poemas. Relatos. Cuentos. Miscelánea*; Centro Editor de América Latina; Bs As.

----- (1967) *No todo es vigilia la de los ojos abiertos y otros escritos*; Centro Editor de América Latina; Bs As.

----- (1974) *Adriana Buenos Aires: última novela mala, Obras Completas, V*; Corregidor; Bs As.

----- (1975) *Museo de la Novela de la Eterna: primera novela buena, Obras Completas, VI*; Corregidor; Bs As.

----- (1976) *Epistolario; Obras Completas II*; Corregidor; Bs As.

----- (1990) *Teorías, Obras Completas III*; Corregidor; Bs As.

Bibliografía sobre Macedonio Fernández

AIMINO, Dante (2010) *Apertura y clausura de la metafísica en el pensamiento de Macedonio Fernández*; Alción; Cba.

ATTALA, Daniel (2009) *Macedonio Fernández, lector del Quijote*; Paradiso; Bs As.

GARCÍA, Germán Leopoldo (1968) *Hablan de Macedonio Fernández*; Carlos Pérez Editor; Bs As.

GARCÍA, Germán Leopoldo (2000) *Macedonio Fernández: la escritura en objeto*; Adriana Hidalgo editora; Bs As.

MUÑOZ, Marisa Alejandra (2010) *Macedonio Fernández: su tesis inédita De las personas*; [online]; se puede consultar en: http://www.scielo.org.ar/scielo.php?pid=S1853-31752010000100007&script=sci_arttext

Bibliografía general

- BENVENISTE, Emile (1973) *Problemas de lingüística general*; Siglo XXI; Bs As.
BLANCHOT, Maurice (1992) *El libro que vendrá*; Monte Ávila Editores; Caracas.
DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix (2000) *MIL MESETAS (Capitalismo y esquizofrenia)*; Pre-textos; España.
LACAN, Jean Jacques (2003) *Escritos I*; Siglo XXI; Bs As.
LACLAU, Ernesto y MOUFFE, Chantal (2004) *Hegemonía y estrategia socialista*; Fondo de Cultura Económica; México.
PLATÓN (2007) *República*; Diálogos IV; Biblioteca Gredos (traducción y notas de Conrado Eggers Lan); Barcelona.
TERÁN, Oscar (2010) *Historia de las ideas en la Argentina*; Siglo XXI; Bs As.

¹ La **Liga Patriótica Argentina** fue un grupo de ultraderecha creado a partir de las huelgas de fines de 1918 y principio de 1919.

² Puede consultarse en: "http://www.scielo.org.ar/scielo.php?pid=S1853-31752010000100007&script=sci_arttext".

³ Como ya indicamos, todos los fragmentos citados del texto *De las personas* han sido tomados del artículo web de Alejandra Muñoz.

**SARDUY Y EL NEOBARROCO.
INTERPRETACIONES SOBRE LO POLÍTICO EN EL ARTE.**

Silvana Santucci*

Resumen

En las intersecciones y cruces entre Cuba y Europa, entre la historia, la teoría, la crítica literaria y de arte, entre las ciencias y la mitología, entre la necesidad de nominar y aquello que sobra y excede lo nominable, Severo Sarduy organiza las bases de su proyecto teórico neobarroco para el arte latinoamericano de la segunda mitad del siglo XX. Siguiendo esta perspectiva, nuestro trabajo propone un recorrido sobre el proyecto teórico descrito por Severo Sarduy, centrándose, específicamente, en «los modos de lo político» propuestos por Jacques Rancière. Por lo tanto, en el marco de lo que Miguel Dalmaroni denomina como “las políticas teóricas del resto” proponemos un cruce entre los componentes del neobarroco enunciado por Sarduy y la propuesta teórica de Jacques Rancière.

El concepto de «distancia estética» propuesto por el argelino hecha luz sobre la potencia política emancipatoria de este arte. Dicha emancipación supone, en el reparto de lo sensible, la hipótesis democratizadora del conocimiento partiendo de la noción de “la igualdad de las inteligencias”. Al mismo tiempo, suponer una propuesta de conocimiento emancipatoria en el neobarroco implica considerarlo autónomicamente como poseedor de un saber-hacer.

Pal. Clave: teoría- neobarroco- Sarduy- político- Rancière

Abstract:

In the middle of affairs between Cuba and Europe, including the history, theory, literary criticism and art, between science and mythology, between the necessity of labeling and all which can not be labeled, Severo Sarduy built the basis of his theoretical neo-baroque project for Latin American art in the second half of the twentieth century.

In this perspective, our work proposes a review of the theoretical project described by Severo Sarduy, specifically focusing on "modes of politics" proposed by Jacques Rancière. Therefore, in the context of what Miguel Dalmaroni calls "the theoretical politics of the rest", we propose a cross between the components of the neo-baroque enunciated by Sarduy and the theoretical proposal of Jacques Rancière. The concept of "aesthetic distance" proposed by the Algerian makes it possible to understand the political emancipatory power of this art. This emancipation implies the hypothesis of democratization of knowledge based on the notion of "equality of the intelligences." At the same time, the supposition of an emancipatory proposal of knowledge in the Neo-Baroque implies considering it as the owner of certain know-how.

Keywords: Theory- Neo- baroque- Sarduy- politics- Rancière

* Lic. en Letras por la Universidad Nacional del Litoral y becaria de Doctorado 2011 de la Secretaría de Ciencia y Tecnología (Secyt) de la Universidad Nacional de Córdoba
silvanasantucci@gmail.com Enviado 07/2011. Aceptado 09/2011.

SARDUY Y EL NEOBARROCO. INTERPRETACIONES SOBRE LO POLÍTICO EN EL ARTE.

Es como si la literatura latinoamericana del presente (como si la literatura cubana) instalara en un territorio-isla de la superficie urbana un exterior-interior social (verbal y narrativo) para registrar algo así como la desaparición o la naturalización de la sociedad: los sujetos se encuentran atrapados en una estructura social que no puede cambiarse ni progresar, en una situación "natural y dada".(...)Un sentido que insiste en registrar una intrusión del "estado de naturaleza" en lo humano y social, porque esas singularidades diaspóricas muestran un principio de individuación donde conviven el fondo biológico de la especie, los rasgos preindividuales y los rasgos públicos.

Josefina LUDMER, 2004

1. Aspectos generales de un cruce.

Con la consigna de volver productivas algunas consideraciones teóricas de Jacques Rancière y de la bibliografía correspondiente a las denominadas "políticas teóricas del resto"¹ el presente trabajo quiere reflexionar sobre los modos de «lo político» legibles en el neobarroco. El mismo, configura un proyecto teórico sobre el arte del latinoamericano de la segunda mitad del siglo XX, organizado por Severo Sarduy, cuya principal característica reside en constituirse sobre la base de una yuxtaposición estética entre escritura y pintura. Aspecto sobre el cual no nos detendremos en esta oportunidad, por implicar una profundización de los vínculos históricos que caracterizan las relaciones entre barroco y neobarroco en el campo de estudios de los «intercambios interartísticos»².

Por otro lado, preguntas como qué es el arte y qué la literatura en relación con el orden biológico de la naturaleza o cuál es la vinculación entre sujeto y objeto ante una obra de arte circulante en la modernidad latinoamericana, configuran los ejes -clásicos- que la propuesta estética de Sarduy problematiza en relación con una "política" del arte.

Dichos aspectos, a su vez, son retomados por Josefina Ludmer (2004:5) en el fragmento antepuesto al inicio.

El planteo de Ludmer condensa buena parte de las discusiones en torno al aspecto «político» de la territorialización presente de las letras cubanas o latinoamericanas, puesto que hace referencia a la constitución de subjetividades que trazan relaciones de interioridad-exterioridad respecto de la nación, de la ley, del poder, es decir, del sistema lingüístico-cultural tanto como del sistema nacional-territorial. En el caso de Cuba, pero, a la vez, en el caso general de Latinoamérica los canales de circulación, edición y

movilidad de los escritores y de su literatura, crean subjetividades, ya no descentradas (como apuntaba Sarduy en la década de 1980 en *Nueva inestabilidad*), sino móviles y paradójales, puestas en diáspora, en exilio, en refracción. (Ludmer, 2004:1-10)

Retomando algunas distinciones de Rancière, hablaremos entonces, de “lo político” para referirnos a ciertos modos de articulación de estos principios: de la ley, del poder y de «la distribución de lo sensible en la comunidad³» visibles en el proyecto teórico de Severo Sarduy. La *cocina gubernamental* responderá al lugar de “la política”, que tiene por característica la lucha de partidos por el poder y por el ejercicio de ese poder. Rancière va a distinguir entonces, “lo político” como objeto de pensamiento de “la política” como actividad: «El régimen de visibilidad de las artes es a un mismo tiempo, lo que da autonomía a las artes y lo que articula esa autonomía en un orden general de maneras de hacer y ocupaciones» (Rancière, 2007:7). En ese punto, la singularidad de la modernidad estética recubre, para el argelino, un vínculo específico entre los modos de producción, las formas de visibilidad y los modos de producción del pensamiento (de conceptualizaciones) de estos órdenes.⁴

Por otro lado, cabe destacarse que tanto Rancière como Sarduy encuentran en la plasticidad teórica –«en la distancia estética»- de la imagen abstracta, un espacio para interrogarse por los lazos que, sociales, trabajan en el territorio del arte, relaciones de significación entre jerarquías, lenguajes y mundo⁵.

Sarduy, por su parte, entiende a la escritura neobarroca como una distancia estética (aspecto privilegiado desde diversas técnicas en su arte). Esta «distancia» se construye desde acciones claves que tienen sus desarrollos teóricos particulares en conceptos como la «contemplación» y el «pensamiento». Estas nociones desplegadas crean un “pasaje” -que desde la óptica de Susana Scramim (2007) podríamos considerar como temporal⁶- a partir del cual Sarduy distingue teóricamente *representación* de *mimesis*, en tanto maneras diferentes de hacer arte. Es, en este punto, en razón de la interpretación del binomio platónico poiesis/mimesis donde Rancière nos permite releer algunos aspectos de la propuesta *sarduyana*. Para ello, partimos de su distinción entre el régimen estético de las artes («singular y desvinculado de toda regla específica de toda jerarquía de los temas, los géneros y las artes») y un régimen representativo o mimético (no necesariamente figurativo, sino pragmático «eso que la época clásica denominaría las “bellas artes”- en el seno de una clasificación de las maneras de hacer y define, en consecuencia, maneras de hacer las cosas bien y de apreciar las imitaciones») [Rancière, 2002 (2007:8-9)]

En este cruce, entonces, fijamos la clave de lectura que nos proponemos transitar.

2. Hipertelicidad o *El arte más allá de sus fines*. Apuntes sobre un estado de naturaleza.

En 1982 Severo Sarduy publica *La Simulación*, un texto con ensayos teóricos que reúne en tres capítulos una especie de teoría plástica de la literatura, construida desde una variedad de fragmentos literarios del autor, citas y recortes de fuentes diversas, organizadas en torno a las nociones de “representación” y “simulacro”.

Muestra epigonal de la escritura ensayística del cubano, en el segundo capítulo aparece una noción central para los estudios del neobarroco en tanto categoría estética:

la posibilidad del arte y de la naturaleza de volverse «hipertélicos», es decir, de *ir más allá de sus fines*.

Llegada la marea del equinoccio, ciertos animales ciliados retroceden excesivamente sobre la arena, huyen demasiado lejos hacia el interior de la tierra. Cuando el mar se calma, son incapaces de volver a alcanzarlo: mueren en el exilio, tratando en vano de regresar al agua, cada vez más lejana, de recorrer al revés el camino que un impulso irresistible, inscrito en ellos desde su nacimiento y saturándolos con su energía, les había obligado a tomar (Sarduy, 1999:1293).⁷

En este pasaje, Sarduy describe lo que entiende como una «voluntad» de los ciliados por manifestar un «fasto», una «inutilidad» y un «exceso» que los conduce a la muerte. Signos cuya *eficacia* – en continuidad con sus estudios de imágenes en los concilios sacros del barroco- aparece marcada “por el hecho mismo de su ejecución” [Sarduy, 1982 (1999: 1295)]. En el afán de significar, Sarduy retoma el caso de unas orugas chinas y de unas mariposas en indonesia cuyos camuflajes están tan bien logrados –simulan hojas de líquen- que llegan comerse en la misma especie, unas a otras.

Ciertas larvas simulan tan bien los botones de un arbusto que los horticultores las cortan con una tijera; el caso de las Filias es más miserable aún: se devoran entre ellas tomándose por hojas verdaderas. [Sarduy, 1982 (1999: 1298)]

De este modo toma un ejemplo que le permite, primero, distinguir objetos “artísticos” de objetos “naturales” y marca, luego, la superación de esos límites como una similitud constitutiva del hacer en ambos órdenes. La naturaleza sólo puede superar sus *fines* mediante una voluntad cifrada en su saber genético. En la medida en que trasvasa la conservación, la naturaleza instala un vacío entre los límites de vida y de muerte que quiere fundar una identidad “no idéntica al objeto” (Sarduy, 1981:1294). En correspondencia con este “ejemplo natural” posiciona – no sin ironía- al arte neobarroco, como un saber que quiere instalarse “más allá de sí mismo”, es decir, fundar un lenguaje alejado de los intercambios eficaces y de los modos de regulación de las “buenas y malas” maneras de hacer arte.

Por supuesto, los ejemplos que Sarduy retoma no están a la víspera de rigor científico sino que, por el contrario, actúan en la escritura una visual de «injerto», construyendo una explicación a medio camino entre argumentos de las ciencias naturales, la teología, la literatura, la mitología e incluso, las matemáticas. Las referencias que establece funden, por ejemplo, textos de biología con los relatos y las fábulas de la *Jataka*⁸. En este sentido, la «inestabilidad» y la «carencia epistémica»⁹ participan en el desenvolvimiento teórico de Sarduy en tanto “protocolos de escritura” (Gerbaudo, 2008:43-48)¹⁰. La dimensión retórica del *camuflaje* -de la «simulación»- es recuperada, entonces, como herramienta para la construcción semiológica del programa neobarroco:

La mariposa convertida en hoja, el hombre convertido en mujer, pero también la anamorfosis y el trompe-l'oeil, no copian, no se definen ni

justifican a partir de proporciones verdaderas, sino que producen, utilizando la posición del observador, incluyéndolo en la impostura, la verosimilitud del modelo, se incorporan, como en un acto de depredación, su apariencia, lo simulan. (...) habrá que ir pues hasta ese espacio en el que el saber no está en función binaria, ni surge en el intersticio, el magnetismo o la antagonía de los pares de opuestos, sino que el cuerpo, condicionado, sosegado, lo recibe más que lo conquista, (...) En oriente encontramos, en el centro de las grandes teogonías –budismo, taoísmo- no una presencia plena, dios, hombre, logos, sino una vacuidad germinadora cuya metáfora y simulación es la realidad visible y cuya vivencia y comprensión verdaderas son la liberación. (1981:1271)

En la teoría neobarroca, la *hipertelicidad* pone en juego una serie de relaciones que sostienen una lógica de «*tiempo no cronológico*» (Sarduy, 1981:2000) de allí que preferimos trabajar con la noción de “pasaje” interartísticos e “interestéticos” retomando los aportes de Scramim (2007) y la noción de *umbral* de Ana Ma. Camblong (2003:25).

Si insertamos la lectura de Rubens en el desciframiento y la práctica de un regreso del barroco – el de la crisis y el monopolitismo estatal, el de la astronomía y la biología de nuestra época- su pintura podrá redescubrirse y como un suplemento, posible hoy, nos irá revelando, como escenas sucesivas en la escena, el surgimiento de lo censurado de su momento. Bajo el fasto de la catolicidad espectacular, la animalidad del mito griego –leer las crucifixiones como combates de centauros y lapitas- y bajo ésta, la furia seminal del brochazo: metonimia del falo en la mano y el pincel. (Sarduy, 1973:1307)

Sarduy entiende que la multiplicidad de aspectos que componen la espectacularidad barroca encuentran entre *simulación* y *simulacro* “el paso al acto” (1973:1264) que le permite sostener una visión transformadora de la mimesis. Es interesante establecer un vínculo entre esta afirmación y el modo en que Rancière piensa la historicidad moderna para no caer en la sencilla explicación que comprende a la modernidad artística como una línea de paso o ruptura entre lo representativo y lo no representativo (o lo antirrepresentativo, como va a preferir el argelino). Sería sencillo, también, asumir a Sarduy en esta última perspectiva, ya que su pintura y su escritura tienden a la abstracción y trabajan en la negatividad (cabe mencionar que era el modo en el que solíamos entender su propuesta). Sin embargo, Rancière aparece echando luz sobre esta transformación histórica y por lo tanto, estableciendo una importante diferencia estética:

Este paso ha sido teorizado en una asimilación escueta con un destino general anti-mimético de la modernidad artística. Cuando los vates de esta modernidad vieron los lugares de exhibición de este sabio destino de la modernidad invadido por todo tipo de objetos, máquinas y dispositivos no identificados, comenzaron a denunciar “la tradición de lo nuevo”, una voluntad de innovación que reduciría la modernidad artística al vacío de su auto-proclamación. Pero es en el punto de partida donde está el error. El

salto fuera de la mimesis no supone en absoluto el rechazo de la figuración. Y su momento inaugural a menudo se ha denominado realismo, lo cual no significa en modo alguno una valorización de la semejanza, sino la destrucción de los marcos en los que funcionaba. (...) el régimen estético de las artes no opone lo antiguo a lo moderno. Opone más profundamente dos regímenes de historicidad. Es en el seno del régimen mimético donde lo antiguo se opone a lo moderno. En el régimen estético del arte, el futuro del arte, su distancia respecto del presente del no-arte, no deja de proponer de nuevo el pasado. [Rancière, 2002 (2007:8-9)].

El arte barroco no busca representar las características más o menos figurativas de los objetos del mundo (sean estas “sociales” o “naturales”- siguiendo la irrisoria clasificación de Sarduy). Sino que entiende a “la visión misma” como lo que se presenta transformado y lo que se constituye como agente transformador de este arte. Básicamente Sarduy retoma una noción de «experiencia» sostenida en una perspectiva fáctica: “la ejecución es lo que instala el propio acto” [Sarduy, 1982 (1999: 1295)]. Este planteo se construye muy próximo a la propuesta de la “experiencia erótica” de Georges Bataille, a la que aludiremos más adelante. Siguiendo a Martin Jay cabe considerar que la «experiencia» para Bataille: “era precisamente todo cuanto trascendía los intentos del discurso de validar sus afirmaciones” (Jay, 2009: 433). Aspecto también visible en los referidos protocolos de escritura *sarduyanos*.

En clara alusión a su formación estructural y al régimen de sentido propuesto por Barthes -“el de la libertad vigilada, si la libertad es total o nula, el sentido no existe” (Sarduy, 1999:254)- la escritura neobarroca funciona como un *soporte* que marca del desajuste entre literatura y realidad-mundo. En otras palabras, para Sarduy “algo se erige monumentalmente en el texto y que habría que leer en términos de *endurecimiento*” (Sarduy, 1973:1293-1297)¹¹. La noción de neobarroco- al igual que la noción de *simulación*- presenta un desarrollo emparentado con los mecanismos plásticos que en el territorio de la imagen “transforman”, “camuflan” y “falsean” (Sarduy,1973:1296) el tratamiento del signo y desdibujan los límites genéricos del arte. Ejemplos de esto constituyen el trabajo de Sarduy con la copia, la anamorfosis, el *trompe-l'œil*, el maquillaje, el tatuaje, el *Mimikry dress art* de Holger Trülzsch o las muñecas de Martha Kuhn Weber.

Al mismo tiempo, se ocupa de fenómenos que transforman los sentidos sociales constituyendo subjetividades sostenidas en distintos trasvasamientos identitarios. Este es el caso de sus estudios sobre travestis, transexuales, la crítica sobre la obra fotográfica de Urs Lüthi y las definiciones de “la cubanidad”¹². Por lo tanto, en términos generales, Sarduy comprende al barroco en el contexto de un “tiempo” similar al que Foucault (1997) describe en *Las Palabras y las Cosas*:

(...) como el tiempo privilegiado del trompe-l'œil, de la ilusión cómica, del teatro que se desdobra y representa un teatro, del quid pro quo de los sueños y de las visiones; es el tiempo de los sentidos engañosos; es el tiempo en que las metáforas, las comparaciones y las alegorías definen el espacio poético del lenguaje. (Foucault, 1997:58)

3. Los restos del gasto. Aspectos de una política erótica.

Desde una mirada centrada nuevamente en la *telicidad* Severo Sarduy se interesa por la diferencia entre “literatura barroca” y “economía capitalista”. En su comparación encuentra al barroco como un estilo estético que representa un ataque contra la economía burguesa, basada en una administración «racional» —para él *tacaña*— de los bienes. En contraste con ello, la literatura barroca se presenta como una práctica cuyo funcionamiento es entendido como *no económico*, dado que se aleja de la generación de una renta. En *La noción de gasto* (1933), Georges Bataille se ocupa de pensar la economía *sin renta por objetos de valor* cuando estudia la figura del *potlatch* como principio económico. El *potlatch*, por definición, se configura como un tipo arcaico de intercambio anterior al trueque que practicaban ciertas tribus aborígenes del norte de Estados Unidos como los Haida, los Tlingit, Tsimshian, los Salish, y los Kwakiutl. Alejado de la noción de “gasto productivo” el *potlatch* era una institución ritual, o celebración de la pérdida que consistía en la entrega de un *don* o bien en la *destrucción de una suma considerable de riquezas* por parte de un donador, para desafiar a un rival (donatario). Bataille indica que en estas civilizaciones antiguas *el potlatch* era llevado a cabo en iniciaciones, matrimonios y funerales y no podía ser disociado de una fiesta, “bien porque el *potlatch* ocasione la fiesta, bien porque tenga lugar con ocasión de ella” (Bataille, 1933:5)

El *potlatch* siempre estaba ligado a una demostración de poder, así, riqueza y poder eran entendidos como “poder de perder”, aspecto que sostenía a la economía mediante un principio de pérdida. Todo *potlatch* debía ser devuelto con usura, es decir, respondido y superado en un plazo determinado por el rival a partir de la entrega de un *don* (o *potlatch*) más importante. Si el jefe de una tribu, explica, se presentaba ante su rival para degollar en su presencia algunos esclavos, el donatario debía al poco tiempo responder con el sacrificio de estos en un número mayor. De esta manera, la capacidad de pérdida estaba unida no sólo a la riqueza como cantidad sino a la gloria y el honor.

Como indica Bataille, el *potlatch* “es la constitución de una propiedad positiva de la pérdida”, de la cual emanan la nobleza, el honor y el rango en la jerarquía, dando a esta institución su “valor significativo”. El *don* (dice) debe ser considerado como una pérdida y también como una destrucción parcial, siendo el deseo de destruir transferido, en parte, al donatario” (Bataille, 1933:6).

A su vez, como la finalidad de este intercambio no tiene un valor material, se lo piensa como un funcionamiento económico (intercambista) sin renta que regulaba la estructura social y de bienes. En este sentido, tanto el *potlatch* como la literatura (barroca) funcionarían como “suplementos” (Sarduy, 1999:1243) de una *relación económica diferencial*. Es decir, transformadoras del concepto de economía sostenido sobre la base de una acumulación de capital.

La literatura barroca mostraría, desde esta perspectiva, un intercambio no basado en el lucro material y por ende, una identidad económica no coincidente con la economía capitalista. El neobarroco propone, para Sarduy, un consumo erótico, es decir, un puro gasto sin finalidad, aspecto que Roland Barthes (1967) describe en su lectura de la novela *De Dónde Son los Cantantes* (1967):

Puede entonces uno ver desdoblándose la totalidad de un texto hedonista y por consecuente, revolucionario. Lo cubano, lo chino, lo español, lo católico, los dopados, los teatrales, los que circulan en caravanas hacia el

autoservicio sexual del otro. Las criaturas de Severo Sarduy pasan, y pasan una y otra vez por el marco de lo inexistente, ya que no hay nada más allá del lenguaje que habla con el distanciamiento, como se alude en el engañoso mito de Pigmalión. Sin embargo, es solo la unión de lo humano que desaparece. La alianza de la escritura y lo leído actúa no en su relación tradicional represiva, sino con un gesto ignorado. (Barthes, 1967:46)¹³

De manera que podemos concebir al *erotismo* y al *potlatch* como dos caras que constituyen la *hipertelicidad* del proyecto sarduyano del neobarroco. *Potlatch* y *erotismo* integran la gramática ambiciosa del discurso paradójico sarduyano, cuya pretensión aspira nada más ni nada menos que a proyectarse *más allá de sí mismo*. Como consecuencia de tal proyección, siguiendo a Leonor A. de Ulloa (1987) podemos afirmar que el neobarroco “procura reflejar burlescamente los fragmentos que constituirían las situaciones paralelas que proponen las miradas sobre el universo en el siglo XX” (Ulloa, 1987:98)¹⁴. Para la autora, el siglo XX y en consecuencia, el neobarroco se inscriben en una época de contradicción entre un origen definido del universo causado por un estallido inicial, el “Big Bang” (que refiere, a su vez, expansiones y contracciones) y un origen indefinido en que el universo se entiende como una especie de equilibrio perpetuo, que renueva y destruye eternamente: el *Steady State*.

En esta última y polémica teoría cosmológica, se considera que, a pesar de la constante expansión, el origen del universo puede haber tenido un pasado infinito y por lo tanto, puede tener un futuro infinito. Es decir, ofrece una perspectiva de infinitud desde el cual, desde distintos puntos de observación tanto de tiempo como de espacio el universo parecería ser el mismo (1987:102)¹⁵. Debido, precisamente, a que el universo parece “ser lo mismo”, dada la uniformidad y regularidad de sus relaciones temporo-espaciales, no existiría principio ni *fin* definido en este esquema. De tal manera, la falta, la carencia, la ausencia de un fundamento epistémico se irradiaría estructuralmente en el arte neobarroco y con ello, “económicamente”-por gasto y desperdicio- va a decir Sarduy:

un deseo que no puede alcanzar su objeto, deseo para el cual el logos no ha organizado más que una pantalla. (Sarduy, 1973: 1253)

Por lo tanto, lenguaje y escritura constituyen para Sarduy “imagen”, “pantalla”. La diacronía del signo lingüístico se recorta sobre una mirada sincrónica y parece yuxtaponerse con el signo pictórico, generando una suerte de “forma espacial” (Joseph Frank [(1991:(1945:45))] neobarroca. En términos plásticos, el neobarroco traza un proceso que parte de una noción de “esfericidad” (con base en la idea de *perla* o piedra *irregular* característica del *S. XVII*) y avanza, tal como en la *puesta en abismo* o en el *trompe-l'oeil* hacia una negatividad o hacia una desmaterialización¹⁶. Esta gramática muestra en su constitución, tal como propone Roland Barthes, “que el significante comienza a confiar en sí mismo” (1967:48).

En consecuencia, Sarduy asegura que el lenguaje barroco “contrariamente a su uso doméstico no se encuentra en función de información, sino en función de placer” (Sarduy, 1981:1299). De ahí que establece una asociación entre barroco y erotismo que propone al cuerpo humano como una «máquina barroca revolucionaria» que produce “deseo inútil”, en oposición a la sexualidad entendida como lo “natural”¹⁷.

El *erotismo* constituye para Sarduy el ejercicio de una sexualidad sin “utilidad”, placer sin el fin natural de la reproducción. El acercamiento a una relación *desnaturalizada* de los cuerpos.

En la propuesta de Georges Bataille (1951, [2004:123]), esta relación se caracteriza por presentar un aspecto gramatical constituido, en primer lugar, por un aspecto exterior o una exterioridad, caracterizada por una relación de elección (deseo) entre un sujeto y un objeto exterior que no tiene cualidades objetivas por sí mismas: «elección *de un objeto X*». Y en segundo lugar, una relación erótica esta marcada por una interioridad: La elección (deseo) se realiza en la medida en que X responde a la *interioridad* suscitada en el sujeto. «*Experimentación interior Y*»¹⁸.

Siguiendo a Georges Bataille (1951) “El erotismo supone, en esta lógica, la superación de un conocimiento objetivo, ya que genera un «conocimiento Z» no comunicable objetivamente. La conciencia del hombre es lo puesto en cuestión en una relación erótica. Constituye un aspecto de la vida interior del hombre, un lugar donde conscientemente se desequilibra a sí mismo, donde se pone en juego la unidad del ser. Sexualidad y erotismo, ponen en crisis la idea de unidad del sujeto, pero la conexión entre los datos internos y externos adquiere distinto «valor». Por eso no toda actividad sexual del hombre, en la visión de Bataille, es necesariamente erótica y viceversa.

En esta línea, el erotismo funciona como un modo de conocer, como una situación epistémica para la crítica neobarroca. La funcionalidad de la literatura estaría dada más por su capacidad de inutilidad en tanto derroche placentero (y en consecuencia, en tanto acercamiento con la que muerte) que con una funcionalidad pragmática.

El erotismo es para Georges Bataille una experiencia de la negatividad, que adquiere su telicidad en la destrucción, en la medida en que el objeto marca una relación de subordinación a sus fines. Asimismo, es cultural y deriva de la “sexualidad avergonzada” consecuencia de los cambios en el plano de la religión y la cultura. Efecto de la humanización del hombre por el trabajo (y la consecuente instalación de prohibiciones).

En el crecimiento erótico – va a considerar Bataille- algo se vuelve pérdida para nada. Y aún cuando se presenta un crecimiento que implica un aspecto orgánico, éste también se vuelve pérdida. Afirma: *Experiencia interior donde alguna cosa es destruida, algo se convierte en nada, aun cuando en definitiva en el erotismo el objeto coincide con el sujeto.* (Bataille, 1955:55).

Por otro lado, Bataille plantea algo que podemos entender como el aspecto metafísico de la relación erótica: esto es su dimensión de juego. A partir de la misma, se permite distinguir entre dos concepciones de hombre que circulan en torno a la modernidad: el *Homo Faber* vs. el *Homo Ludens*. Juego y trabajo generan una diferencia en la constitución de los sujetos modernos. El sujeto en estado erótico se acerca al *homo ludens*. Esta analogía que explora la *hipertelicidad* del erotismo: marca un “fin no necesario”, por lo tanto un exceso de telicidad.

En la propuesta *sarduyana* la performatividad del juego se caracteriza en una doble vía: “productiva” / “improductiva”, distinguible, a su vez, según el lugar que adquieran en el pasaje de *minoridad* a *sacralidad*. Para Sarduy, el *juego productivo* implica una “serialización” que, en alguna medida instala un sentido *sagrado*.

El juego improductivo, por su parte, instala la celebración como fiesta (Sarduy, 1981:1348). Para Bataille el juego estimula funciones “necesarias” de gasto de energía superflua, genera distensión a partir de cierta mecanicidad, simplicidad. En su aspecto

estético, el juego se constituye en técnica, una producción dentro de los límites de la utilidad.

En tal sentido, el arte tiene, para Bataille, la misma *telicidad* del juego, constituye un pensamiento no sometido a “una necesidad” y plantea, en última instancia, la búsqueda de un “estado de soberanía” (Bataille, 1955:52).

Para Ludmer (1973:47-52) este carácter de lo “no-necesitado” en el texto puede considerarse el principal residuo tendiente a formalizar el “desvanecimiento del trabajo crítico”. Es decir, instala la posibilidad de escritura del goce y licua con ello, al objeto como fundamento del metalenguaje constitutivo del discurso crítico. En términos del “reparto de lo sensible” propuesto por Rancière dicho aspecto constituiría la «emancipación» del crítico, del escribiente o del espectador. Emanciparse implica considerarse autónomicamente como poseedor de un saber-hacer:

(...) el poder que cada uno tiene de traducir a su manera aquello que él o ella percibe, de ligarlo a la aventura intelectual singular que los vuelve semejantes a cualquier otro, aún cuando esa aventura no se parezca a ninguna otra. (Rancière, 2010: 23).

La emancipación supone la tesis democratizadora del conocimiento desde “la igualdad de las inteligencias”. Para Rancière la emancipación:

(...) liga individuos, les hace intercambiar sus aventuras intelectuales, aun cuando los mantiene separados unos de otros, igualmente capaces de utilizar el poder de todos para trazar su propio camino(...). Es la capacidad de los anónimos. Es la capacidad que hace a cada uno/a igual a todo/a otro/a. (Rancière, 2010: 23-24)

De esta manera, el proyecto neobarroco de Severo Sarduy se produce siempre en tensión con los discursos que instalan límites y fronteras fijas a los textos, sean éstas identitarias, nacionales, genéricas, políticas, epistémicos o temporales.¹⁹ Los protocolos escriturarios de *inestabilidad*, *injerto*, *collage* y *suma de retazos* estructuran un modo particular un cúmulo de resistencias libertarias que devolviendo a la literatura su sentido de irreductibilidad social (Dalmaroni: 2007-3). Resto, siempre.

Es posible que ante la Ciencia un escritor no sea más que un aspirante. Hay, sin embargo, cierta lógica en el hecho de que su atención se focalice particularmente en el modo de convencer y en lo imaginario de la ciencia. No es que el escritor, como lo postula el pensamiento común, sea más imaginativo que los demás; sino que las formas de lo imaginario se encuentran entre los universales –o axiomas intuitivos- de una época y pertenecen sin duda a su episteme. Los encontramos con todas las transiciones que se imponen, tanto en la ciencia y la pintura, en la cosmología y, al mismo tiempo, en la arquitectura. Eso es lo que trata de demostrar Barroco. (Sarduy, 1999: 1347)

4. A modo de cierre. Bio-restografías.

Finalmente, siguiendo a Luís Ignacio Iriarte podemos considerar que Sarduy *vivió* “dos de los enfrentamientos más claros entre lo nuevo y la tradición” tanto en Cuba como fuera de ella (Iriarte, 2008a:40). En primer lugar, el traslado desde Camagüey -su ciudad natal- a La Habana. Según refiere, en la capital toma contacto “por primera vez” con una ciudad “enorme” con un polo intelectual donde observa obras, arte, arquitectura y desarrollo comercial. En segundo lugar, el apoyo la Revolución Cubana (donde trabajó en *Lunes de Revolución* y *Nueva Generación*, los medios más importantes surgidos luego de la avanzada de Fidel Castro) en clara tensión con la elección final del exilio.

Con frecuencia, Sarduy enviaba cartas manifestando sus opiniones a los amigos que tenía tanto dentro como fuera de la isla. No obstante, las apreciaciones sobre la censura, sobre la persecución de intelectuales y homosexuales, sobre los juicios revolucionarios a escritores, pertenecieron al orden privado de la escritura del poeta. González Echeverría (1999) al igual que Iriarte (2008) no documentan la existencia de textos públicos producidos por Sarduy sobre la situación de su país o en contra de la Revolución, cuanto sí muchos a favor de ella, correspondientes a sus momentos de militancia -período que la crítica trata de reconstruir en la actualidad ya que una buena porción de esos textos permanecen desconocidos²⁰.

Por lo tanto, si de acuerdo con Miguel Dalmaroni consideráramos que la historia de las disputas por la dominación cultural y literaria se razona mediante las nociones de “tradición selectiva” y “adaptación cultural selectiva”, entenderíamos que la cultura se presenta disimétrica o divergente respecto de lo “puramente dominante”, aún en el ejercicio de las variantes más violentas de selección, recorte y eliminación. Para Dalmaroni, las formas y los dispositivos de la cultura constituyen “pruebas de los atascos y problemas no resueltos de la sociedad”, reacciones y respuestas con que “lo vivido se produce en términos de un excedente que siempre deja *constancia de las omisiones* y altera, tarde o temprano, los límites de una hegemonía que solo parcialmente puede incorporarlo” (Dalmaroni, 2007, Programa). Sarduy formula aspectos de ese resto en uno de sus últimos textos: *Para una biografía pulverizada* [1991(1999:13)]

Al principio, cuando me vi ante una estatua Flavia en el Louvre, pensé que todo eso no tenía el menor sentido, que un cubano no tenía nada que hacer con un arte tan distante de él, de su historia, luego entendí que toda la historia nos pertenece y que las esculturas ni nada en la vida tiene un sentido previo, que nada lo tiene en definitiva y, que la misión del hombre es precisamente *soplarle* sentido a la vida, imponérselo, forzar el sentido: ese es el único sentido. (1999:1817)

De este modo, en las intersecciones y cruces entre Cuba y Europa, entre la historia, la teoría, la crítica literaria y de arte, entre las ciencias y la mitología, entre la necesidad irreductible de nominar y aquello que sobra y excede lo nomizable, Sarduy organiza el proyecto neobarroco. La «distancia estética» (este vínculo entre el cubano recién llegado a París y el retrato Flavio del siglo XIV o las reencarnaciones de Buda y la flauta china central para la ejecución del son cubano) constituyen -siguiendo la propuesta de Rancière (2010:54- la potencia «política» (emancipatoria) de este arte.

Neobarroco «político» en clara lejanía con la mera representación de los lazos sociales del mercado.

NOTAS

¹ Dalmaroni, Miguel. Programa Seminario, UNL, 2010.

² Por “intercambios interartísticos” referimos el campo de estudios donde la literatura deja de entenderse como una actividad estética aislada en relación con cierto contexto histórico, para pasar a ser comprendida en diálogo con otras formas de representación, como las visuales, participantes en su temporalidad histórica. Este enfoque prioriza un diálogo inter y transdisciplinario, puesto que estudia modos de interrelación entre sistemas de signos diferentes (adaptación, ilustración, ekphrasis, etc.), a la vez que se inscribe en el territorio del comparatismo, desde donde permite reorientar la importancia de ciertos fenómenos de la historia literaria, tendiendo a la explicación de los efectos “transnacionales” que las diferentes manifestaciones interartísticas posibilitan. En otras palabras, la perspectiva interartística pone de manifiesto la arbitrariedad teórica en la atribución de fronteras y límites locales y nacionales a los territorios del arte y la literatura.

³ Siguiendo a Miguel Dalmaroni en “Lo que resta (un montaje)”. En *Contratiempos de la memoria en la literatura argentina*, La plata 2009: La distribución, reparto, partición de “lo sensible” comprende al arte moderno como el terreno de una lucha política en el contexto de una división capitalista del trabajo (del tiempo).

⁴ Rancière, Jacques. La división de lo sensible. Estética y Política. Salamanca: Consorcio Salamanca, 2002. <http://mesetas.net/?q=node/5> Disponible: November 28, 2007 (Traducción: Antonio Fernández Lera).

⁵ Sarduy escribió intensamente en diarios, libros, revistas y catálogos internacionales de arte y literatura. Sin embargo, a partir de 1980 comenzó a constituirse como un escritor-artista y se dedicó también a la pintura. Sus trabajos plásticos comenzaron a exponerse a partir de 1980 mayoritariamente en grupo. Y al final de su vida expuso personalmente en la Galería Lina Davidov en París en octubre de 1990 y en febrero de 1993. Participó en las siguientes exposiciones Grupales: En el Museo Carrillo Gil, México, 1980. En el N.R.A, París en 1981. En el Espace Culturel Graslan en 1982. En el Museo de Arte Moderno de la Villa de París 1982. En la Bibliothèque Royale, Bruselas en 1982. En el Centre Culturel Editard, Ginebra en 1983. En el Centre d'Art Contemporain, Bruselas en 1985. En la Galerie Ouverte, París en 1987. En el Palais de Arts, Toulouse, Francia, en 1986. En el Centre de Georges Pompidou, París en 1991. Asimismo, hasta el momento se han llevado a cabo cinco exposiciones de su obra con carácter póstumo: En la Maison de l'Amérique Latine en 1994. En el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1998. –En el CAAM de Las Palmas de Gran Canarias, 1998. En el Centro Cultural Español, Miami, Florida. 1998. En la Galería Lina Davidov, París, 1999.

⁶ Recuperamos la noción de “presente no inaugural” con la que Susana Scramim identifica la temporalidad en las obras de arte y literarias de la modernidad. Para Scramim la discusión sobre la temporalidad no tiene que ver con la construcción de un “ahora” de los textos vinculado con un eje de acontecimientos que circulan en ellos. Sino que, por el contrario, los textos literarios y artísticos de la modernidad- va a decir- «más que presuponer una contemporaneidad implican una noción compartida del hacer artístico. Los escritores que valoramos como “del presente” no son necesariamente “contemporáneos” sino que producen un pensamiento “común acerca de lo literario”». Su efecto no es el de la construcción de un grupo identificable sino el de “una comunidad sin lazos”, con singularidades movidas por un deseo de arte (un “querer ser arte”) más que por un hacer artístico. Esto se visualiza en diversas obras actuales que abdicam de las características de ser arte, ultrapasando las fronteras de los géneros, siendo distintas modalidades discursivas, pero ninguna de ellas autónomamente. (SCRAMIM. 2007: 13-17, *A literatura do presente. História y anacronismo dos textos literarios*, Ed. Argos, Santa Catarina. La traducción es nuestra.)

⁷ *Pintado sobre un cuerpo*, 1982. Trabajamos con las obras completas de 1999.

⁸ *Choix de Jataka* es un libro de fábulas que relata las encarnaciones de Buda, a veces en animales. Su lengua original es el pali, la primera traducción al francés es de 1958 por Ginette Terral.

⁹ La referencia a la “carencia epistémica del neobarroco” constituye una de las frases más citadas de Sarduy por el nivel de condensación teórica que presenta: “El barroco actual, el neobarroco, refleja estructuralmente la inarmonía, la ruptura de la homogeneidad, del logos en tanto que absoluto, la carencia

que constituye nuestro fundamento epistémico. Neobarroco del desequilibrio, reflejo estructural de un deseo que no puede alcanzar su objeto, deseo para el cual el logos no ha organizado más que una pantalla que esconde la carencia. La mirada ya no es solamente infinito: en tanto que objeto parcial se ha convertido en objeto perdido. El trayecto –real o verbal- no salta ya solamente sobre divisiones innumerables, sabemos que pretende un fin que constantemente se le escapa, o mejor, que este trayecto está dividido por esa misma ausencia alrededor de la cual se desplaza. Neobarroco: reflejo necesariamente pulverizado de un saber que sabe que ya no está apaciblemente cerrado sobre sí mismo”. [SARDUY, 1973 (1999: 1253)]

¹⁰ Siguiendo a Analía Gerbaudo, los «protocolos de escritura» forman parte de “la dimensión retórica o textual de las operaciones de la crítica” y permiten “indagar los puntos de pasaje entre la crítica y otros segmentos de la cultura como también el modo en que se configura ella misma como tal” (GERBAUDO, 2008: 44). Lo que el término protocolo señala, dice: “es una lucha que, librada en el plano teórico moviliza el entramado de relaciones en las que se polemiza con tradiciones de pensamiento en el marco de una disciplina o de disciplinas conexas, abriéndose una pugna atravesada por variables políticas, axiológicas, éticas, etc. En el establecimiento de aquello que se constituye como protocolo es decir como convención que regula en qué condiciones y bajo qué parámetros las operaciones de lectura deberán desarrollarse para poder asignarles validez, es impensable no intuir un debate, un intento de construcción, de regulación o de subversión de esa constricción o esa regulación” (GERBAUDO, 2008:44-46).

¹¹ En este punto se puede trazar una correlación entre esta noción de “endurecimiento” como presencia textual y la noción de “acontecimiento” que propone para la literatura Raymond Williams (algo que excede la aprehensión de los discursos sociales). Asimismo, se podría extrapolarla con la noción de *escritura* de Derrida. Para la constatación de dichos vínculos cabe considerarse la formación teórica de Severo Sarduy, especialmente en su segundo lugar de asentamiento de investigación en Francia, La Sorbona, el primero fue el *Museo Louvre*. Allí se inicia en seminarios de *método estructural* con Roland Barthes y Julia Kristeva, en seminarios de psicoanálisis con Jaques Lacan y toma contacto con textos como *De la Grammatologie* (1967) a los cuales cita con asiduidad.

¹² Por ejemplo, S. Sarduy identifica y trabaja como rasgo constitutivo de la cultura cubana el cruce de tres culturas (la china, la negra y la española) en su novela *De dónde son los cantantes* (1967), *Cobra* (1972) y *Maitreya* (1978).

¹³ Artículo escrito con motivo de la publicación de la segunda novela de Sarduy. Traducción de Gerardo Muñoz.

¹⁴ Cabe destacarse que Sarduy no es el único que observa analogías entre las manifestaciones artísticas y fenómenos cosmológicos. Sharon Begley en un artículo de 1988 utiliza las composiciones de los lienzos de Joan Miró para ilustrar hipótesis sobre la forma de las cuerdas cósmicas (cosmic strings). (Ulloa, 1988: 63.)

¹⁵ Para esta visión, geoméricamente el universo recrearía una forma fractal, idea rechazada por la física actual.

¹⁶ En la figuración del neobarroco se vuelve legible un tránsito dado por la instalación en los planteos de Mark Rothko y Franz Kline que Sarduy retoma junto a Octavio Paz como régimen para la literatura. A la vez, el trabajo plástico de S. Sarduy se caracteriza una búsqueda con la experimentación del color y por las inscripciones que similarizan ideogramas, desde donde produce también, en una tendencia a la negatividad.

¹⁷ Según G. Bataille en su ensayo “El erotismo como el cuestionamiento del ser” de 1951, la actividad sexual es erótica cuando supera el *aspecto animal rudimentario*. Es decir, cuando supera su telicidad adquirida en el crecimiento orgánico, análoga a la esciparidad de los órganos unicelulares (división del organismo unicelular, el cual no deja de ser sino que pierde su continuidad exterior). Efectuación de la división reproductiva sin desaparición de la diferencia (macho –hembra, por ejemplo). (1951:26)

¹⁸ A la diada interioridad-exterioridad, Severo Sarduy incorpora una tercera noción que importa de los ensayos de G. Bataille (y claramente de Jaques Lacan) el *deseo*. Es decir la proyección de las necesidades (inconscientes) de un sujeto sobre un objeto (Bataille, 1951:55).

¹⁹ Incluso parodió el “relato de su propia vida” escribiendo dos autobiografías, un “autorretrato” y hasta su propio epitafio.

²⁰ González Echeverría, por ejemplo, publica una carta que Sarduy escribe a un amigo el 10 de diciembre de 1976, consultando por su pasaporte. En ella se manifiesta una abierta (pero privada) disconformidad con los modos de funcionamiento del régimen revolucionario. Cabe mencionarse que a esta altura Sarduy hace casi 16 años que vive en Francia y que su pasaporte nunca más fue renovado: “Tu

amigo Carpentier, paso a aclararte, fue electo en el nuevo parlamento cubano. Cuba ahora es un país electoral, aunque por supuesto todos los candidatos son designados por el gobierno, y Castro, en esas elecciones y en las previsible modificaciones legislativas, “salió” presidente de la República, Primer Ministro, Secretario del Partido, y por qué no, reina de belleza Palmolive” (Sarduy, 1999: 1589).

BIBLIOGRAFÍA

Corpus ensayístico de Severo Sarduy

- (1969) *Escrito sobre un cuerpo. Ensayos de crítica*. Obras Completas. Volumen II. Fondo de Cultura económica. México. 1999.
- (1972) “El barroco y el neobarroco” in FERNANDEZ MORENO, C. (org.): (1972) *América Latina en su literatura. Siglo XXI*: México, 1977, p. 167-184.
- (1974) *Barroco*. Obras Completas. Volumen II. Fondo de Cultura económica. México. 1999
- (1982) *La simulación*. Obras Completas. Volumen II. Fondo de Cultura económica. México. 1999.
- (1987) *Nueva inestabilidad* Obras Completas. Volumen II. Fondo de Cultura económica. México. 1999.
- (1987) *Ensayos generales sobre el Barroco*. Obras Completas. Volumen II. Fondo de Cultura económica. México. 1999.

Textos teórico-críticos consultados.

- Barthes, Roland: “Severo Sarduy: La cara Barroca” La *Quinzaine litteraire*, nº 28, Paris, 1967. Traducción Gerardo Muñoz.
- Bataille, G:(1933a) “La noción de gasto” disponible en www.philosophia.cl
- Bataille, G:(1951) “La voluntad de lo Imposible” “La utilidad de la literatura” y en *La Felicidad, el erotismo y la literatura*. Adriana Hidalgo Editora, 2004. Bs. As.
- Bataille, G: (1988). *La felicidad el erotismo y la literatura. Ensayos 1944-1961*. Adriana Hidalgo. Bs. As. 2004
- Camblong, A:(2003) Macedonio. Retórica y Política de los discursos paradójicos, Bs. As. Eudeba.
- Gerbaudo, A: “La literatura en el proyecto teórico y político de Derrida: una lectura”. Revista Espéculo [On line]. Publicación digital de la Universidad Complutense de Madrid <http://www.ucm.es/info/especulo/numero32/liderrida.html> Consultado 3-5-2008.
- Gerbaudo, Analía (2006) *Derrida y la construcción de un nuevo canon crítico para las obras literarias*, UNC, Universitas y Santiago Editor, Córdoba.
- González Echeverría, Roberto *La ruta de Severo Sarduy*, Hanover. Ediciones del Norte (1987).

-
- Iriarte, Ignacio: “De la Revolución al exilio, de La Habana a París. Los primeros años de Sarduy”, en *Retóricas de la modernización urbana desde América Latina*, Mar del Plata: Ediciones Suárez – UNMDP. (En prensa). 2008a
- Ludmer, Josefina (2004) "Ficciones cubanas de los últimos años: el problema de la literatura política", en Anke Birkenmaier y Roberto González Echevarría [Coordinadores]. *Cuba: Un siglo de literatura [1902 - 2002]*. Madrid Editorial Colibrí, 2004 En: http://www.josefinaludmer.com/Josefina_Ludmer/articulos.html 03/03/2011
- Ludmer, Josefina (1973) “El resto del texto”. *Literal* 1, 1973:47-52
- Dalmaroni, Miguel “Lo que resta (un montaje)”. En *Contratiempos de la memoria en la literatura argentina*, Geraldine Rogers, Miguel Dalmaroni, (coomp.) La plata 2009.pp 70-72
- Dalmaroni, M: (2007) Programa del seminario de Posgrado “Figuras del presente. Teorías sociales de la literatura como arte en el horizonte del giro cultural”. <http://secposgrado.fch.unlpam.googlepages.com/ProgramaDalmaroni.pdf>. La Plata, mayo 2007.
- Jay, Martín “La Reconstitución posestructuralista de la experiencia”. En *Cantos de experiencia. Variaciones modernas sobre un tema universal*. Paidós. Bs. As. 2009. pp. 419-463
- Scramim, Susana: *A literatura do presente. Historia e anacronismo dos textos*. Chapecó. Argos. Brasil. 2007
- Rancière, Jacques.(2002) *La división de lo sensible. Estética y Política*. Salamanca: Consorcio Salamanca, 2002. <http://mesetas.net/?q=node/5>. Disponible: November 28, 2007. Traducción: Antonio Fernández Lera
- Rancière, Jacques (2008) *El espectador emancipado*. Editorial manantial. Bs. As. 2010.
- Ulloa, Leonor: “Signos en rotación en el neobarroco pictórico de Severo Sarduy”. En *Revista Hispamérica*, 52, 1989 pp. 97-108

OPCIONES ENUNCIATIVAS Y CONFIGURACIÓN DEL POLICIAL EN “CRÍMENES IMPERCEPTIBLES”, DE GUILLERMO MARTÍNEZ

Elena Viviana Quiroga*

Resumen

En el marco de la propuesta teórico/metodológica elaborada por los dres Mozejko y Costa, el presente trabajo intenta poner en relación la novela de Guillermo Martínez *Crímenes Imperceptibles*, con la posición del autor como sujeto social dentro del sistema de relaciones desde el cual actúa, especialmente dentro del campo literario, a fin de hacer comprensibles y explicables las opciones discursivas realizadas en la obra citada.

Partiendo del hecho de que hay una relación condicionante entre el lugar social desde el cual se lleva a cabo la práctica discursiva y las opciones que el escritor realiza en su discurso, creemos que el escritor ha hecho en esta novela un uso eficiente de los recursos que ha adquirido en su trayectoria como sujeto social, teniendo en cuenta las limitaciones y posibilidades con que cuenta al momento de escribirla.

Desde esta perspectiva, pretendemos identificar en la novela las operaciones discursivas que el escritor ha elegido como más rentables para la construcción del enunciado, dentro del género policial, fundando su empleo en razones inferidas de condiciones objetivas, habida cuenta del capital acumulado por el escritor en su trayectoria profesional y teniendo en cuenta sus probabilidades de aceptabilidad.

Palabras clave

Posición del autor- opciones discursivas- gestión eficiente - género policial- conjeturas

Abstract

The present work tries to relate the novel “*Crímenes Imperceptibles*”, by Guillermo Martínez, with the position of the autor as a social subject within the system of relations from which he writes, especially within the litherary field, with the intention of making his discursive options comprehensible and understandable.

Starting with the fact that there is a conditioning relationship between the social place from which the discursive practice is done and the options the autor analyses in his discourse, we believe the writer has accomplished and efficient use of the resources he has picked up throughout his trajectory as a social subject, taking into account the limitations and possibilities he had at the moment he wrote it.

From this perspective, we pretend to identify in the novel, the discourse operations the autor has chosen as the most plausible for the construction of the statement, within the crime fiction genre, supporting its use in reasons inferred from objective conditions, taking into consideration the skills gathered by the autor during his profesional career and the possibilities of acceptance.

Key words

Author's position – discursive options – efficient use – crime fiction genre - conjetures

* Elena Viviana Quiroga. Lic. en Letras. Investigadora en equipo dirigido por Dra. Olga B. Santiago “La explicación/comprensión de textos literarios fundado en razones” SECyT - CIFFyH UNC.
Correo electrónico: quirogavivi@gmail.com. Recibido 05/2011. Aceptado 06/2011

OPCIONES ENUNCIATIVAS Y CONFIGURACIÓN DEL POLICIAL EN “CRÍMENES IMPERCEPTIBLES”, DE GUILLERMO MARTÍNEZ

En el marco de la propuesta teórico/metodológica elaborada por los dres Mozejko y Costa, el presente trabajo intenta poner en relación la novela de Guillermo Martínez *Crímenes Imperceptibles*¹, con la posición del autor como sujeto social dentro del sistema de relaciones desde el cual actúa, especialmente dentro del campo literario, a fin de hacer comprensibles y explicables las opciones discursivas realizadas en la obra citada, especialmente aquellas que le permiten construir un policial novedoso.²

Hemos circunscrito nuestro análisis a la novela *Crímenes imperceptibles* porque la consideramos un hito clave en la trayectoria novelística de Guillermo Martínez como escritor, y un punto de inflexión en la transformación o cambio de su lugar social. A tal fin se hace necesario remitir permanentemente a dicha trayectoria, tomando además como obligada referencia su nutrida producción ensayística, especialmente la que reflexiona sobre sus experiencias personales y sobre su formación estética.

Crímenes Imperceptibles es la novela policial con la que Guillermo Martínez ha adquirido notoriedad dentro de la narrativa argentina contemporánea. Está protagonizada por dos matemáticos que emplean sus conocimientos para resolver una serie de crímenes que ocurren en Oxford en el verano de 1993. La obra obtuvo el Premio Planeta 2003³, se tradujo a más de 30 idiomas, y además fue llevada al cine recientemente por el director español Alex de la Iglesia. Desde entonces, se ha hecho conocida la doble condición del autor en tanto escritor y científico, que le confiere un perfil original dentro del grupo de narradores de su generación.

La crítica atribuye su éxito fundamentalmente a la incorporación de elementos matemáticos en la trama policial de la obra. Este recurso, sin embargo, aparece ya en *Acerca de Roderer*,⁴ su primera novela de 1992, y no parece suficiente para dar cuenta de la diversidad y complejidad de elementos y procedimientos enunciativos presentes en la novela, ni tampoco para explicar su éxito de mercado.

En efecto, ya Colautti, en “*Verdades apenas perceptibles*,”⁵ ha señalado acertadamente que hay en la novela una trama compleja y sólida en la que convergen y se mezclan con el policial otros saberes igualmente significativos, generadores de sentidos diversos. Por ejemplo, los artísticos, plasmados en el gran friso asirio que hacia el final resume y resignifica el texto; los literarios, cuyo aporte intertextual contribuye a definir el perfil de los personajes, como el cuento de Dino Buzzati, “Los siete pisos”; los criminalísticos, que aportan casos policiales con claves para la búsqueda de la verdad; la magia y la tradición pitagórica; los informes psiquiátricos, y la presencia siempre reconocida de Borges, cuyo relato “*La muerte y la brújula*”, según Colautti, parece haber proporcionado la concepción general del texto de Martínez, transformando en novela policial el relato breve de los supuestos crímenes con los que Scharlach desafía al investigador Lönnrot y a Treviranus, el detective oficial.

Esta proliferación de intertextos que se cruzan y resignifican en la obra muestra que hay una apuesta del escritor al presentarla en el concurso de la editorial Planeta, y

que esta apuesta, mucho más audaz y ambiciosa que la simple intercalación de elementos matemáticos, consiste en mostrar una novela policial diferente. Dentro de las limitaciones que le imponen las características del género y su tradición jalonada de autores memorables, tanto extranjeros como argentinos, pero contando con un capital propio conformado por experiencias de distinto signo y por una trayectoria de más de veinte años de escritura literaria, el escritor elige cuidadosamente los elementos que considera más rentables dentro de su nutrida cartera de recursos, y pone en juego temas, personajes, conocimientos, experiencias, técnicas, habilidades que funcionan como estrategias para exhibir su propia competencia diferenciada como novelista.

La posición del escritor

Al momento de escribir *Crímenes Imperceptibles*, el autor como sujeto social cuenta con una serie de recursos acumulados que definen su posición social: en el ámbito político, a la tradicional incursión familiar en este espacio se suma su propia militancia en la izquierda juvenil durante la época del Proceso, la experiencia de la clandestinidad y las lecturas fervorosas de Marx y Engels como alternativa posible al capitalismo y autoritarismo vigentes. En el ámbito científico, cuenta con un Doctorado en Matemáticas y una especialidad en Lógica. Mientras que en relación al ámbito literario su formación arranca con la inmersión en la biblioteca de sus padres “con una manera bastante fanática de leer”, y con sus primeros cuentos propios siendo adolescente bajo la mirada atenta de un padre escritor.⁶ Borges, Lawrence, Durrell, Virginia Wolf, Joyce, Baudelaire, Nabokob, Thomas Mann, Sastre, Gombrowics y su admirado Henry James son sus modelos en el ámbito de la ficción. Además, posee una competencia en la escritura de ficciones que comienza en sus años juveniles con los libros de cuentos *La jungla sin bestias* (1982), e *Infierno Grande* (1989), que recibió el Primer Premio del Fondo de las Artes y ha sido reeditado recientemente.

En 1993 apareció su primera novela, *Acerca de Roderer*, publicada por Planeta, alabada por la crítica y traducida al inglés, al serbio y al noruego. Ese mismo año viajó a Oxford, donde residió dos años realizando estudios de postdoctorado en matemática. En 1998 se publicó su segunda novela, *La mujer del maestro*, que apareció también en España y en Serbia. En ambos textos sus búsquedas expresivas se concentraron en la recreación de mitos antiguos: el del hombre que vende su alma al diablo a cambio de poder y conocimiento, proveniente del folklore germano, en *Acerca de Roderer*; y el mito clásico de Prometeo, que roba a los dioses el fuego sagrado para dárselo a los hombres, en *La mujer del maestro*, texto en el que dos escritores centran en esta figura mitológica sus búsquedas estéticas.

Mientras tanto, continúa su labor como científico. En 1995 completa estudios de posdoctorado en Oxford, y paralelamente a su escritura de ficción, desarrolla una labor crítica en conferencias y ensayos que es recogida en el libro *Borges y la matemática* de 2003, poco antes del certamen literario que consagró a *Crímenes Imperceptibles*. Antes de este premio, el reconocimiento que tenía como escritor era muy limitado⁷, y le resultaba difícil abrirse camino como novelista y acceder a la publicación de sus textos. Proveniente del campo científico, carecía de vínculos personales que lo ligaran a otros escritores, y principalmente de las relaciones necesarias en el periodismo cultural o en los ámbitos académicos para darse a conocer y acceder a su cuota de poder dentro de los sectores influyentes de la narrativa argentina.

Sin avales académicos ni críticos, el propio escritor, en su conocida polémica con el crítico Damián Tabarosky, resume su posición en una pregunta clave: “¿Pero qué le quedaba al escritor que no estaba adentro de este mundo de redacciones y editoriales, que no era amigo de editores ni tampoco periodista, sino “sólo” escritor, escritor a secas? Le quedaban los concursos literarios.”⁸

Es desde esta posición, privado de espacios de poder que lo favorecieran, pero dueño de un bagaje científico y literario al que está decidido a sacar el máximo partido posible, que el novelista decide presentarse al concurso literario convocado por Planeta.⁹ Esta decisión significa en ese momento una oportunidad de publicación y con ella la posibilidad de llegar a una cantidad mayor de lectores que puedan apreciar sus obras. Y en términos de discurso, el desafío de producir un proyecto propio que compendie lo mejor de su formación artística con el aprovechamiento máximo de un recurso que decide enfatizar, un recurso escaso en el campo literario pero que él maneja y controla en su condición de matemático: su formación científica.

La elección del género policial es la apuesta más riesgosa: renovar un género ya tan cultivado, de excelentes exponentes tanto en su variante clásica inglesa como en el llamado policial negro que impusieron los autores norteamericanos. En razón de su popularidad, esta elección puede verse como una concesión a las preferencias del mercado y también, como un modo de adecuarse a los requerimientos del certamen. Pero si tenemos en cuenta las entonces recientes conferencias sobre los elementos matemáticos presentes en los cuentos de Borges dictadas por el escritor, y editadas en su texto crítico *Borges y la matemática* en el mismo año en que apareció *Crímenes Imperceptibles*, la obra puede verse además como una capitalización de sus conocimientos sobre el policial en general, y el policial de enigma de Borges en particular.

En efecto, en la doble articulación policial-matemáticas es posible reconocer un gesto de filiación que no se oculta, y que puede verse como una estrategia para inscribirse dentro de la tradición policial borgeana, con el rédito evidente, ante los jurados del Concurso, de llamar la atención sobre su modo original de recrear el estilo del maestro y añadir así valor a su propia novela.

El género policial en *Crímenes Imperceptibles*

Crímenes imperceptibles tiene los elementos esenciales del policial clásico: hay muertes, que pueden verse como crímenes; un enigma a resolver, una investigación llevada adelante por un inspector, Petersen, y otra investigación paralela, de tenor más científico, realizada por dos matemáticos que utilizan sus conocimientos profesionales para descubrir al culpable. Transcurre en Oxford, y, como ocurre en las clásicas novelas inglesas, separa el crimen de su motivación social, tratando al delito casi como un problema matemático.

Por otra parte, los crímenes conforman una serie que aparece asociada a otra serie de signos lógicos, de modo similar a lo que sucede con “los hechos de sangre” del relato borgeano “La muerte y la brújula”. De esta manera se aproximan términos cualitativamente distantes -los crímenes y las figuras lógicas- que se ubican repentinamente en un recorrido único de significación, generando y sosteniendo un enigma que pone en juego a la vez causalidad y azar, intencionalidad y destino.¹⁰ Esta asociación puede explicarse también -en términos de Costa-Mozejko- como un *modo de poner en valor un recurso que el escritor domina*, un recurso escaso en los textos

literarios narrativos, que no puede ser cuestionado porque su condición de científico garantiza la competencia en el tema, legitima su discurso sobre los símbolos y le asegura aceptabilidad.

De hecho, la serialidad de los crímenes no es, en sí misma, una innovación, pero constituye una opción rentable porque permite que la investigación se oriente no solamente hacia atrás, para establecer el cómo y el por qué de las muertes, sino también hacia adelante, creando una actividad interpretativa deductiva que posibilita la anticipación de futuros intentos del asesino. Proporciona así una línea de suspenso suplementaria que involucra a los matemáticos protagonistas – improvisados detectives- y al lector en el desciframiento del sentido de las muertes y de los signos lógicos asociados a ellas.

Tampoco puede considerarse original la enunciación en primera persona, que en el policial clásico suele corresponder al ayudante y amigo del investigador avezado, estructurando un relato retrospectivo destinado a destacar a cada paso la pericia y genialidad de aquél en la lectura de pistas e indicios. En la novela, este rol discursivo es asumido por un joven matemático argentino que llega a Oxford con una beca para estudios de posgrado. Narra en primera persona y en forma retrospectiva los sucesos que tuvieron lugar en el verano del 93: una serie de muertes que investiga y resuelve con la guía y colaboración de uno de los lógicos más renombrados del siglo, Arthur Seldom. La opción por la enunciación en primera persona es, según el escritor, un recurso de verosimilitud: “En un mundo en el que faltan las certidumbres y aún la objetividad de la ciencia está en duda, la voz humana solitaria, contando su propia historia, puede parecer la única manera auténtica de traducir la conciencia...Crea una ilusión de realidad.”¹¹

A excepción de *La mujer del maestro*, las demás novelas de Martínez emplean la primera persona.¹² Sin embargo, cabe destacar, dentro de esta opción enunciativa, una “marca de estilo” que la vuelve redituable en términos de aceptabilidad: *la configuración de la competencia del enunciadore en forma parcialmente autobiográfica*, es decir que generalmente se atribuyen al sujeto textual experiencias y aprendizajes del sujeto social que produce el texto. Esta “marca de estilo” parece responder también a una búsqueda de verosimilitud, ya que favorece en el lector la asociación enunciadore-autor. Esto explicaría el hecho de que, en las novelas del escritor, el enunciadore nunca tiene nombre propio, aunque sí está dotado de un saber y un rol específicos.

De hecho, en *Crímenes imperceptibles* el protagonista -no conocemos su nombre- llega a Oxford con una beca para hacer un posdoctorado, de la misma manera que años atrás lo ha hecho el propio escritor. Tampoco es gratuita la presencia de un interlocutor calificado, en este caso Arthur Seldom, que a través del diálogo con el enunciadore lleva adelante la interpretación y el esclarecimiento de los hechos.

Si tomamos en cuenta la vinculación de *Crímenes imperceptibles* con los aspectos señalados del género policial, no advertimos más que procedimientos empleados en muchos de sus exponentes; sólo algunos ingredientes del género manifiestan un tratamiento propio que busca potenciar la eficacia de la práctica discursiva. ¿Dónde radica, entonces, la originalidad de la obra? ¿De qué otros recursos se vale el autor para poner de manifiesto su competencia diferenciada como creador de ficciones?

En la gestión de dicha competencia, podemos identificar al menos tres procedimientos enunciativos fundamentales, que se imbrican y complementan entre sí, determinando en alto grado la eficacia del discurso narrativo para la consecución del fin propuesto: el logro del premio literario.

a) En primer lugar, *el* protagonismo de los dos matemáticos que se ven involucrados en los hechos y emplean sus conocimientos para descifrar el misterio de los crímenes ocurridos en Oxford. Podría vinculárselos con el investigador amateur y su ayudante menos dotado del policial clásico, necesarios ambos para la investigación (detective) y para el relato retrospectivo que de ella se hace (ayudante), y en cierta medida es así. Pero hay en esta obra una variación destinada a producir un cambio fundamental en la modalidad discursiva y en los contenidos narrados: la profesión de los protagonistas y su compromiso con la verdad. La construcción de su competencia como científicos permite poner en juego, a través del diálogo, un cúmulo de conocimientos de ámbitos disciplinares tan complejos como la matemática y la lógica, que se van articulando con los hechos hasta constituir el cuerpo de la novela. Contra lo que pudiera pensarse, no hay didactismo ni apología del discurso científico en la obra. El escritor emplea un lenguaje sencillo, casi de divulgación, para introducir nociones complejas como el teorema de la incompletitud de Gödel, el método axiomático, los enunciados indecidibles y el principio de incertidumbre de la física cuántica. Lo hace ligando estos conceptos al relato de vida que Seldom realiza, especialmente en el Cap 7 (C.I.: 67-77), de modo que parecen fluir naturalmente como reflexiones que llevan al personaje a concluir con una comparación entre la matemática y la criminalística:

Como sea, me dediqué entonces a estudiar, en otros ámbitos, lo que yo llamo para mí la estética de los razonamientos. Empecé, como siempre, por lo que me pareció el modelo más sencillo, o por lo menos, más cercano: la lógica de las investigaciones criminales. La analogía con el teorema de Gödel me pareció verdaderamente llamativa (CI: 73).

Esta modalidad encuentra su sentido si se piensa en el tipo de lector previsto: un lector no especialista pero culto, capaz de compartir las principales referencias literarias del autor. Por eso el autor recurre tanto a la interdiscursividad como a los intertextos, citando autores, axiomas y postulados -a veces levemente apócrifos-, que a la vez que ponen en juego ideas científicas y muestran sus implicancias relacionadas con la trama, construyen la competencia de los personajes, dan verosimilitud a la trama -especialmente en su línea lógica- y reorientan continuamente la búsqueda de la verdad.

b) En segundo lugar, cabe mencionar un elemento verdaderamente “original”, que el propio escritor consideró central en la construcción de la obra: el carácter “imperceptible” de los crímenes, a tal punto que en las ediciones argentinas sirve de título al texto. La vacilación en la consideración de cada muerte como “intencional” o crimen, o como “accidental” o natural, vertebrada y complejiza la trama. Como recurso enunciativo resulta redituable en más de un sentido, ya que introduce un signo de ambigüedad que alcanza no sólo a las muertes en sí mismas, sino también al posible responsable, a las causas probables y a la misteriosa significación de los indicios asociados a dichas muertes, autorizando la emergencia de diferentes versiones de los hechos que, como los enunciados indecidibles citados por Seldom -el eminente matemático- no pueden ser confirmadas ni refutadas.¹³ La falta de definición de las muertes como delitos debilita también las relaciones de causalidad, especialmente la determinación de los motivos o causas, que pudieran haber orientado la investigación y

señalado sospechosos. Sin embargo, el desconocimiento de los móviles sirve acabadamente a los fines narrativos porque fortalece la complejidad del enigma.

c) En tercer lugar, hay un procedimiento que tiene que ver con la modalidad que adopta el discurso, o mejor, con el estilo narrativo: el empleo de la conjetura como mecanismo de progresión del relato.¹⁴ Llevadas al terreno literario, las conjeturas se presentan discursivamente como suposiciones, creencias, dudas, hipótesis, y también como teorías y versiones. Suponen un proceso de abducción que adopta provisionalmente una inferencia explicativa para someterla a verificación y hallar la regla general, al revés de la deducción, que parte de la regla e infiere un resultado necesario.

En *Crímenes imperceptibles*, todos conjeturan: principalmente los matemáticos que protagonizan la obra, pero también el jefe de policía, la psiquiatra en su perfil del asesino, la amante del protagonista -fanática de las novelas policiales-, el periodista que intuye al verdadero culpable: “Yo diría que se trata de alguien que imagina que los matemáticos son algo así como el paradigma de la inteligencia y por eso busca medir fuerzas directamente con ellos.” dice Seldom (CI: 111). “La psiquiatra se inclina a pensar que M es un homosexual reprimido que vive solo, pero no descarta que pueda haberse casado y que aún ahora tenga una vida familiar convencional, que enmascare estas actividades secretas” comenta Petersen a Seldom (CI:129). “Es verdad que usted tiene otra idea... personas que están viviendo de algún modo una sobrevida, más allá de lo esperable” acota Seldom al enunciador (CI: 181).

La conjetura es en la obra el método para acercarse a la verdad. Hay crímenes, pero el foco no está puesto en ellos sino en las conjeturas que se tejen alrededor, en las versiones y suposiciones que explican en forma verosímil, la sucesión de muertes. Este énfasis en la actividad conjetural de las distintas voces que tejen el relato, puede explicarse por la necesidad de complejizar la trama y generar interpretaciones diversas y a veces contradictorias, lo que guarda relación con la permanente creación de nuevas pistas y posibles hipótesis de lectura.

Según Tzvetan Todorov, las novelas de enigma no contienen una historia sino dos: la historia del crimen y la historia de la investigación.¹⁵ En el policial clásico, el status de la segunda historia establece que no tenga importancia en sí misma, porque solamente sirve como mediadora entre el lector y la historia del crimen. Los teóricos de la novela policial han coincidido siempre en que el estilo de esta segunda historia debe ser simple, claro, directo transparente: lo que importa es apuntar siempre a la otra historia, la del crimen.

Sin embargo, en *Crímenes Imperceptibles* ocurre lo contrario: lo que se pone en primer plano es la investigación misma, y la cadena de crímenes se desdibuja a veces por su carácter impreciso y ambiguo: imperceptible. Es el cúmulo de conjeturas, que a veces se estructuran en pequeñas teorías o en elaboradas versiones, lo que confiere al relato una densidad plurisignificante, frente al adelgazamiento de los hechos que, casi esquematizados, constituyen la trama.

Como opción discursiva, este mecanismo sugiere un planteo más profundo sobre la Verdad y la Justicia. “Hay una diferencia entre la verdad y la parte de verdad que puede demostrarse”, dice Seldom (C.I: 67) La verdad existe, pero sólo es posible acceder a versiones incompletas y parciales de ella. Como la Justicia sobrevalora la evidencia física y se atiene a las hipótesis más simples, no siempre puede demostrar la verdad, aún cuando la conozca. (C.I: 74-77) De hecho, en esta novela los crímenes se resuelven con

un culpable equivocado, y la verdad sólo se conoce muchos años después de ocurridos los hechos, por el relato de narrador-protagonista y no por un acto de reparación de la Justicia.

Este procedimiento de relieve de lo conjetural constituye la apuesta más fuerte y riesgosa en la construcción de la novela, ya que en lugar de ir despejando incógnitas a la manera del policial clásico, la investigación progresa por la vía de la indefinición y la ambigüedad, y por este medio logra, sin embargo, sostener el interés del lector hasta el final.

La crítica ha visto el empleo de la conjetura como una operación lógico-discursiva que proviene de las ciencias “duras”. Sin embargo, hay razones para explicar que el modelo conjetural se inspira sobre todo en la técnica narrativa de Henry James, quien también proporciona al escritor el rentable esquema de interacción entre dos personajes de igual o similar profesión pero en relación asimétrica: uno de ellos, generalmente el narrador, pregunta y aprende del otro, que es un autor consagrado. En *La lección del maestro*, por ejemplo, el joven Paul Obert admira al consagrado escritor Henry St. George y pretende aprender de él el arte de novelar, aún cuando el maestro se presenta a sí mismo como ejemplo negativo. El cuerpo de esta novela de James, como el de *La figura en el tapiz*- donde se repite la relación asimétrica- lo constituye la suma de observaciones, deducciones y conjeturas que un personaje hace sobre determinada situación.

El propio escritor ha reconocido la impronta de James en *Crímenes imperceptibles*.¹⁶ Como en el caso de Borges, esta confesión puede verse como un recurso para añadir valor a su producción, inscribiéndose como continuador de un estilo literario consagrado.

Según hemos visto, la novela *Crímenes imperceptibles* marca un punto de inflexión en la trayectoria literaria del escritor. A través de la elección de un género, el policial de enigma, y del uso eficaz de los recursos que controla y domina -la matemática, la lógica, y el empleo de la conjetura-, logra ganar un premio literario y transformar su posición relativa dentro del campo literario. La gestión que realiza de su competencia literaria le abre el camino para la publicación de sus novelas y trabajos críticos, y le posibilita además el acceso a ejercer el periodismo cultural como colaborador de medios como *La Nación*, *Clarín* y *Página 12*. La cantidad de sus lectores crece en forma exponencial. A través de entrevistas, y artículos de opinión va gestionado una imagen pública de escritor independiente, crítico y fuertemente comprometido con la literatura,¹⁷ y con la realidad social, política y cultural de su país.

A *Crímenes Imperceptibles* debe este nuevo “momento de identidad social” en su trayectoria, este reconocimiento de su competencia diferenciada como creador de ficciones. Que no puede atribuirse solamente al éxito que obtuvo en términos de mercado, sino fundamentalmente a la gestión eficiente de su capital de formación - literario y científico-, seleccionando y poniendo a operar los recursos de que disponía de manera novedosa, y generando estrategias enunciativas pertinentes al género policial elegido, y adecuadas a la finalidad que perseguía. Recursos que, en su mayor parte, había empleado anteriormente en otras obras, pero que en esta novela son elegidos y combinados dentro de los límites que imponen las condiciones objetivas -el certamen literario-. La eficacia y la originalidad de los resultados muestra que la gestión ha sido

acertada y que, como sujeto social, le ha generado un reconocimiento y un prestigio al que antes no había logrado acceder.

¹ Las citas de esta obra se realizarán en adelante, con la sigla CI y el número de página correspondiente, pertenecen en todos los casos a la 1º ed. Buenos Aires, Planeta, 2003.

² Todas las nociones teóricas-metodológicas usadas en este trabajo, en especial el concepto de “lugar social” del escritor -agente social que produce el discurso- y su relación con el discurso -la obra-, provienen de la propuesta de los Dres. Ricardo Lionel Costa y Danuta Teresa Mozejko publicadas en los libros a los que hacemos referencia completa en la Bibliografía. Remitimos, entonces a esas fuentes para la definición y precisión de límites conceptuales de nociones como “Competencia”, “posición social”, “propiedades eficientes”, “gestión de recursos”, conceptos teórico metodológicos que son aplicados en este trabajo a la obra de Guillermo Martínez.

³ Otorgado por un jurado integrado por Marcos Aguinis, Federico Andahazi, Carmen Posadas, Marcelo Serrano y Ricardo J. Sabanes.

⁴ El escritor viene publicando relatos desde 1982, en esta novela, el protagonista abandona su pueblo natal para estudiar matemática en la Capital, y la competencia científica que adquiere será un elemento clave para poner a prueba la búsqueda de conocimiento absoluto que el enigmático Roderer ha emprendido.

⁵ www.guillermo-martinez.net/notas/ entre los pliegos de lo real.

⁶ El propio escritor hace una revisión de su vida y de sus experiencias de formación en “*Primera persona*”, incluido en *La fórmula de la inmortalidad*. Bs.As., Seix Barral, 2005. Págs.209-227.

⁷ Con palabras del propio autor: “Durante veinte años escribí libros que circulaban no mucho más allá de los ámbitos literarios”. En entrevista para Río Negro on line. www1.rionegro.com.ar/diario/tools/ 2010.

⁸ En *La fórmula de la inmortalidad*, 2005: 201-202.

⁹ Por esta razón el autor ha defendido siempre los premios literarios como mecanismos más democráticos de publicación. Que su fama provenga de este hecho es un elemento más con el que sus detractores desmerecen sus novelas, ya que a los premios de editoriales se les suele atribuir escasa calidad literaria y concesiones a un mercado masivo poco exigente.

¹⁰ Barthes, Roland, “*La estructura de suceso*”, en *Ensayos críticos* (1983) Seix Barral, Buenos Aires. En este artículo el autor afirma que la repetición de hechos o la conjunción de series alejadas cualitativamente son relaciones de coincidencia que apuntan a una significación que hay que develar. Repetir es significar, y toda coincidencia es, a la vez, indescifrable e inteligente.

¹¹ En *La fórmula de la inmortalidad*, 2005: 69.

¹² También las que publica posteriormente, como *La muerte lenta de Luciana B* (2007) Planeta, Buenos Aires. y *Yo también tuve una novia bisexual* (2011) Planeta, Buenos Aires.

¹³ Seldom los atribuye a Gödel, y dice que están fuera del alcance de los mecanismos formales, así como algunos hechos sobre los que ningún juez podría dictaminar su verdad o falsedad, su culpabilidad o inocencia. En C.I.: pág 68.

¹⁴ Adoptando un punto de vista lógico, entendemos por conjetura una opinión basada en indicios, no en pruebas: un tipo de conocimiento provisorio que sólo capta una realidad parcial e incompleta, un juicio fundado en indicios y observaciones. Las conjeturas son formas válidas de inferencias en la medida en que se hayan nutrido de informaciones previas.

¹⁵ En “*Tipología del relato policial*”, en Link, Daniel (2003) *El juego de los cautos*. La marca editora, Buenos Aires. Págs. 46-51.

¹⁶ “...es como una novela de Henry James, donde en vez de matrimonios hay crímenes” *Entrevista a Guillermo Martínez*. Río Negro on line, 2010.

¹⁷ Considera a la literatura una forma de conocimiento: “(La literatura) alumbra conexiones que no son lógicas ni científicamente causales, ni tiene que ver, a veces, con coordenadas históricas o políticas. Hay relaciones o dimensiones de la realidad de las que sólo puede dar cuenta la literatura, y que no son visibles hasta que uno las lee” *El imperio de las conjeturas*, Entrevista a Guillermo Martínez para La Nación.com, 2010. www.lanacion.com.ar

Bibliografía

- Barthes Roland (1983) *Ensayos críticos*. Buenos Aires: Seix Barral.
- Kerbrat Orecchioni, Catherine (1993) *La enunciación. De la subjetividad en el lenguaje*. Buenos Aires, Edicial.
- Filinich, María Isabel (1997) *La voz y la mirada. Teoría y análisis de la enunciación literaria*. México, Plaza y Janés.
- James, Henry (2008) *La lección del maestro y otros relatos*. Buenos Aires, El cuenco de plata.
- Link, Daniel (compilador) (2003). *El juego de los cautos*. Buenos Aires, La marca editora.
- Martínez, Guillermo (2009) *Infierno grande*. Buenos Aires, Planeta.
- (1996) *Acerca de Roderer*. Buenos Aires, Planeta.
- (1998) *La mujer del maestro*. Buenos Aires, Planeta
- (2003) *Crímenes imperceptibles*. Buenos Aires, Planeta.
- (2003) *Borges y la matemática*. Buenos Aires, Seix Barral.
- (2005) *La fórmula de la inmortalidad*. Buenos Aires, Seix Barral.
- (2007) *La muerte lenta de Luciana B.* Buenos Aires, Planeta
- (2011) *Yo también tuve una novia bisexual*. Buenos Aires, Planeta
- Mozejko, Danuta Teresa y Ricardo Lionel Costa (2002) *Lugares del decir I. Competencia social y estrategias discursivas*. Rosario, Homo Sapiens
- (2007) *Lugares del decir II. Competencia social y estrategias discursivas*. Rosario, Homo sapiens.
- (2009) *Gestión de las prácticas: opciones discursivas*. Rosario, Homo Sapiens.

Artículos de Internet

- Sitio oficial del escritor: www.guillermomartinezweb.blogspot.com
- El imperio de las conjeturas*, entrevista a Guillermo Martínez para La Nación .com (2010)
- Henry James*. *Gaceta*. Universidad veracruzana, 2006.
- Entrevista a Guillermo Martínez*. Río Negro on line, 2010.
- Una mirada sobre la literatura argentina. El canon argentino*. Por Eloy Martínez para el suplemento Cultura de La Nación (1996)
- Verdades apenas perceptibles. Entre los pliegues de lo real*. Por Sergio Colautti.
- El ambiguo mundo de Guillermo Martínez*. El País.com.

ESCRITURA Y LECTURA EN LOS PROCESOS DE TRANSMISIÓN ESCOLAR: LINEAS DE ANÁLISIS CONVERGENTES EN EL ESTUDIO DE LA TEMÁTICA

Graciela Herrera de Bett *

Resumen

El lugar la escritura como práctica y objeto de enseñanza, constituye un eje articulador de proyectos de investigación desarrollados por nuestro equipo durante los últimos años, en los que se estudiaron con carácter sucesivo y relacional: las actividades de escritura propuestas por los manuales escolares de Lengua para el nivel medio y el lugar de la escritura en los planes y programas de formación de los Profesores de Lengua y Literatura; los avances y resultados de los mismos plantearon nuevos interrogantes que motivaron ampliar y/o profundizar nuestro campo de indagación. En el proyecto actual nos avocamos al estudio de las prácticas y propuestas sobre la escritura y lectura que se desarrollan en las aulas del nivel medio y terciario del sistema educativo. El análisis de estas cuestiones aspira a comprender de modo particular, las relaciones entre saberes y/o perspectivas teóricas y metodológicas sobre la escritura, que se plasman en la formación docente y aquéllas que se materializan en las clases de las asignaturas específicas.

En el presente trabajo, se expondrán los avances y resultados, incorporando además las categorías emergentes del campo empírico analizado: actividades, bibliografías, programaciones, recursos y producciones escritas de los alumnos, aproximando algunas evidencias a cerca de supuestos, obstáculos, tensiones y apropiaciones relacionados con las condiciones del aprendizaje y la enseñanza de la escritura en las aulas, en contextos diversos y complejos.

Palabras Clave

Escritura – lectura – lenguaje – saberes – prácticas - textos

Title: Written language and reading in the transmission of school processes: analysis of the practices proposed

Summary

The role of the written language as a practice and object of teaching has constituted an articulating axle for research projects performed by our team for the past years; in which, we continually studied the writing activities proposed by secondary school handouts of language as well as the role of the written language in programs and

* Lic. en Letras Modernas. Directora de la Carrera de Esp. en la Enseñanza de la Lengua y la Literatura (Sec. De Posgrado), Docente e investigadora (Centro de Investigaciones “María Saleme de Burnichón”), Fac. de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba. chelahb@ffyh.unc.edu.ar

Recibido 06/2011. Aceptado 08/2011.

teaching curricula of Professors of Language and Literature. The advances and results of this research have raised more questions that motivated the need to go further and broaden our field of study. In the present project, we have focused on the reading and writing practices proposed and developed in secondary school and college classrooms within the school ladder system. The aim of this analysis is to particularly comprehend the relationships between knowledge and/or theory and methodology perspectives about writing, that are present in teaching training as well as in the teaching of specific subjects.

Advances and results will be herein posted, including the emerging empiric categories analyzed: activities, bibliography, programming, students' written resources and productions, thus narrowing the gap between evidence about supposed obstacles, tensions, and appropriations related to the conditions of the learning and the teaching of the written language in the classroom within not only different but also complex contexts

Key Word: writing-reading-language- knowledge- practices- texts

Introducción

Las investigaciones sobre la Didáctica de la Escritura realizadas por nuestro equipo durante los últimos años, abordaron el estudio de las actividades de escritura propuestas por los manuales escolares de Lengua y el lugar de la enseñanza de la escritura en los planes y programas de formación de los Profesores de Lengua y Literatura; los avances y resultados de los mismos plantearon nuevos interrogantes que motivaron para ampliar y profundizar sobre la recurrente cuestión de la enseñanza escolar de estas disciplinas. En el proyecto actual nos avocamos al estudio de las prácticas y propuestas sobre la escritura y lectura (1) que se desarrollan en las aulas del nivel medio y terciario del sistema educativo. El análisis de estas problemáticas aspira a comprender de modo particular, las relaciones entre saberes y/o perspectivas teóricas y metodológicas sobre la escritura, que se plasman en la formación docente y aquéllas que se materializan en las clases de las asignaturas específicas.

Los resultados de las indagaciones sobre los planes, programas y bibliografías de las asignaturas de los Profesorados en Lengua y Literatura, aportaron una relevante información sobre el tema, que en triangulación con la disponible por el equipo, permitieron derivar ejes y categorías que ordenaron las significaciones elaboradas y que ponen en evidencia prácticas y teorías en equilibrio, tensión y asimetría. Exponemos sintéticamente los ejes conclusivos y/o categorías elaboradas, claves para el estudio del del nuevo proyecto:

- 1° territorio: *la escritura en las disciplinas relativas a las ciencias del lenguaje. Tensiones teóricas*
- 2° territorio: *la escritura en las disciplinas relativas a enseñanza de la lengua. Nuevas tensiones.*

Sistematización de los ejes elaborados sobre planes y programas analizados

1º territorio: la escritura en las disciplinas relativas a las ciencias del lenguaje.

Tensiones teóricas

Las disciplinas propias de las ciencias del lenguaje -las lingüísticas, las gramáticas, las teorías sobre el lenguaje o el discurso, otras- en la mayoría de los programas analizados, no incluyen -esto es, no reconocen- a la escritura como un objeto lingüístico, aun cuando existen líneas de investigación dentro del campo que conciben a la escritura como un sistema de representación lingüística diferenciado; los aportes para una lingüística de la escritura, realizados por autores como Emilia Ferreiro, Claire Blanche-Benveniste, Olson y cuyos aportes hemos desarrollado en trabajos anteriores, son considerados claves desde esta perspectiva.

He allí una primera tensión entre la consideración de la escritura como un objeto teórico propio de una disciplina específica y consolidada (la lingüística) y un objeto que tiene una adscripción disciplinaria todavía ambigua e incierta en la transmisión académica.

Una segunda tensión se refiere a que generalmente, el conocimiento sobre los aspectos formales y/o gramaticales del lenguaje se vincula con la producción de escritura en un solo sentido, referido al objetivo deseable de que el alumno de hoy (y a posteriori en su condición de profesor o maestro) los utilice para la “corrección”, “legibilidad” y “adecuación” de sus textos escritos.

En ese sentido, los contenidos secuenciados en las unidades que componen muchos de los programas analizados se ordenan haciendo hincapié en el sistema gramatical de la lengua de acuerdo a los criterios estructurales clásicos: morfológico, sintáctico, semántico y desde una visión predominantemente normativa y/o lexical. La bibliografía incorporada refuerza por lo general, este enfoque gramatical y normativo de la lengua en el proceso de construir o comprender textos.

Podríamos decir que en general, y a pesar del visible esfuerzo de articulación entre contenidos disciplinares específicos de las ciencias del lenguaje y pedagógico-didácticos referidos a la enseñanza de la lengua, la incorporación de los temas vinculados con el lenguaje y en particular con la escritura, se abren hacia estudios de la lingüística del texto de matriz cognitiva representada por autores como Van Dijk, Bernárdez, Beaugrande-Dressler, en la formación universitaria, predominando en los Institutos de Formación Docente (IFD) el enfoque lingüístico saussuriano.

2º territorio: la escritura en las disciplinas relativas a enseñanza de la lengua.

Nuevas tensiones.

La cuestión de la práctica de escritura -conocimientos para un saber hacer- que convoca al profesor y al maestro en formación a distintas actividades escritas, en especial relativas a textos explicativos, expositivos o académicos y en otros casos a

textos narrativos, se articula algunas veces de modo puntual con reflexiones sobre la lectura, sin profundizar en esa relación dialéctica y necesaria entre lectura y escritura. En la formación de los docentes, la práctica de enseñar a escribir aparece más próxima con la práctica de escribir que con los conocimientos sobre teorías, modelos o desarrollos conceptuales sobre la escritura.

La cuestión de la producción de textos se asume muchas veces como un problema didáctico clave. Desde allí se proponen distintas perspectivas que intentan articular los saberes disciplinares en torno a los procesos de lectura y escritura con la práctica de enseñar a escribir. Así como se muestran con cierta “extrañeza” en el terreno de las ciencias del lenguaje, aparecen como “naturales” a los desafíos, problemas, contenidos medulares, etc. de la tarea de la didáctica y de los profesores de lengua.

La máxima visibilidad de la escritura como contenido específico para profesionales en lengua no aparece en las disciplinas tradicionalmente ligadas a la teoría lingüística, sino en los espacios vinculados a la didáctica o a la práctica de la enseñanza de lengua y literatura. La “urgencia” y problematicidad de la enseñanza instala la escritura como un contenido de enseñanza más ligado al “hacer” -enseñar, hacer que otros escriban y escriban bien- antes que un objeto de indagación teórica y conceptual.

En este contexto, cabe destacar que la escritura y la producción de textos literarios ingresan en algunas propuestas curriculares referidas a la didáctica de la literatura como un objetivo propuesto por la asignatura para la formación de los docentes. Sin embargo, en la proporción entre contenidos referidos a la lectura de textos literarios y a la producción de ficción, aquellos aparecen enfatizados y estos debilitados. La asociación más inmediata y cabal de la literatura es con la práctica de su lectura, antes que su escritura. La escritura de literatura se propone bajo la figura del taller literario, como dispositivo metodológico para la producción de ficción.

A la luz de los resultados expuestos más arriba, se abrió un campo fértil e interesante de estudio sobre las propuestas de escritura que se desarrollan efectivamente en las aulas del nivel medio y terciario, para comprender el juego de los saberes y prácticas que los docentes ponen en juego a la hora de enseñar a producir textos. El análisis de las actividades, bibliografías, programaciones, recursos y producciones escritas de los alumnos, hasta el presente, pone en evidencia fenómenos, supuestos, obstáculos, tensiones y apropiaciones relacionados con la enseñanza y las condiciones del aprendizaje de la escritura en las aulas, en contextos diversos y complejos.

2- La escritura en las aulas. Encuadre teórico-metodológico

En el desarrollo del proyecto iniciado en el año 2009, todavía en curso, revisamos claves teóricas que definen la complejidad del proceso de escritura, recuperando el considerable aporte de investigaciones actuales sobre el problema en los distintos niveles del sistema educativo. Al respecto se destacan los trabajos de investigadores de la red nacional de cátedras la didáctica específicas de la lengua y la literatura - Bombini, Cuesta, Negrín- Frugoni; aquéllos que se inscriben en perspectivas socioantropológicas y psicolingüísticas como Sawaya, de Brasil, Michèle Petit, en Francia y Anna Camps y equipos de la Universidad Autónoma de Barcelona. Si bien estos autores desarrollan distintas perspectivas de análisis, focalizando en el estudio de la lectura, escritura, literatura y cultura, la escritura no obstante, constituye un eje vertebrador que articula los distintos programas; estos desarrollos posibilitan ampliar la

mirada sobre sujetos, contextos y apropiaciones culturales en consonancia con las distintas líneas de trabajo de los miembros del equipo localizados en diversos niveles e instituciones educativas. Cuestiones éstas de singular interés en función de la impronta peculiar de los contextos y del enfoque etnográfico con que se aborda no sólo la inserción en las instituciones sino también la intervención del campo empírico: observación de clases, recolección de datos, entrevistas, diario de campo, herramientas que sostienen los aspectos cualitativos y colaborativos de nuestra investigación.

Los objetivos que se propusieron fueron los siguientes:

-Analizar e interpretar en los registros de clase las características predominantes de las prácticas sobre escritura que se realizan en el aula, las interacciones que se suscitan en relación al tema, el tipo de actividades de enseñanza que se proponen con relación a escritura, lectura, literatura..

-Cotejar los resultados del análisis de las prácticas con las propuestas didácticas y las representaciones de los docentes sobre el tema en cuestión.

-Inferir la proyección didáctica de tales representaciones, a la hora de hacer efectivas estrategias y actividades de escritura que se proponen en las clases.

-Analizar las producciones de los alumnos para comprender dificultades y logros de sus producciones en relación con la marcha del proceso y las actividades didácticas propuestas.

En el proceso de relevamiento de información para construir los datos y categorías de análisis se acordaron algunas cuestiones que orientaron dicho proceso, tales como: a) los criterios predominantes en la selección de los contenidos disciplinares y su secuenciación; b) los enfoques de la didáctica de la escritura que de modo implícito o explícito están en la base de programas y planes de clase; c) las interacciones que se suscitan en el aula; d) la opinión y reflexión de los profesores y maestros sobre su práctica, otros; elementos todos estos relevantes desde nuestro punto de vista, para comprender los procesos de enseñar y aprender escritura en las aulas. En efecto, adherimos al supuesto de que las decisiones pedagógicas de los docentes se relacionan con lo que piensan de la materia-escritura, cómo creen que se debe enseñar, cómo se debe aprender. Las participaciones de los alumnos, sus preguntas, las dificultades e interrogantes, complementariamente, echan luz sobre la marcha de los aprendizajes, los obstáculos o dificultades y las efectivas apropiaciones sobre la práctica de leer y escribir en la escuela.

Consideramos asimismo a las instituciones, al aula, la clase, u otros espacios escolares que incluyen prácticas de lectura y escritura como contextos de relocalización del conocimiento (Bernstein, 1993: 84) con el propósito de su transmisión; espacios que resultan claves para comprender la escritura/producción de textos y sus peculiaridades en cuanto saber relocalizado, según contextos de situación. (Halliday, 1982: 28).

3- Análisis e interpretación de los datos construidos en el abordaje del campo empírico

En base al problema de investigación planteado, se constituyeron, entonces, cuatro núcleos básicos de referencia y búsqueda empírica:*

- a- dos instituciones de nivel medio de la ciudad de Córdoba, una de barrio periférico y otra del centro de la ciudad;
- b- dos instituciones de nivel terciario, y en cada una de ellas, dos cursos como objetos de estudio;
- c- una institución de nivel primario y en particular el segundo ciclo de escolaridad;
- d- entrevistas a los docentes de los cursos seleccionados y a otros educadores interesados por los aprendizajes de los alumnos en escritura y lectura puesto que algunos los consideran obstaculizadores de otros aprendizajes escolares.

Hasta el presente, los materiales empíricos con los que contamos corresponden:

- 1) clases observadas en una escuela de barrio periférico, correspondientes a dos cursos de primer año; el mayor número de ellas son de la asignatura “lengua” y otras seis clases de Educación Tecnológica;
- 2) clases observadas en un curso de cuarto año de literatura en una escuela del centro;
- 3) cursos de primer año correspondientes a didáctica de la lengua de una institución de nivel terciario;
- 4) análisis de un proyecto de lectura y escritura implementado por una escuela primaria en el segundo ciclo de Educación General Básica (EGB).

Conclusiones provisionales sobre los casos analizados: recurrencias y diferencias

Tópico 1: el manual.

De las observaciones, registros y algunas entrevistas, se pueden inferir elementos comunes en los datos analizados: la desproporción entre actividades didácticas destinadas a la producción de escritura, y actividades referidas a la ejercitación de la comprensión lectora. Si bien lectura y escritura constituyen actividades interdependientes, los trabajos solicitados a los alumnos y presentados por los docentes focalizan en mayor medida las tareas relacionadas con el proceso de leer más que con el de escribir; otro elemento persistente en la tarea escolar cotidiana, es la presencia del Manual, como material que orienta la enseñanza y “provee” de actividades que se transfieren de manera más o menos directa al aula para su resolución. Sin embargo, es marcada la diferencia de su uso en los cursos observados del nivel medio y aquéllos del nivel terciario. En estos últimos, las actividades se articulan más con la planificación del profesor y se relacionan con la lógica de los contenidos que se seleccionan para su enseñanza. En cambio, en los de la escuela media, las actividades aparecen fragmentadas y no se visualiza una selección y organización de contenidos que se vinculen con la idea de escritura como proceso y contenido específico.

Los resultados expuestos más arriba, confirman las hipótesis planteadas en nuestra indagación anterior respecto del predominio de actividades de lectura y la presencia del manual, como insumo básico de la programación didáctica.

Tópico 2: el proceso de escritura

Este eje categorial construido en estudios precedentes y que condensa la teoría y práctica de la noción de escritura implicando la complejidad, el tiempo y los aspectos

cognitivos involucrados en la actividad de escribir, despeja aspectos interesantes del actual estudio. Según los datos emergentes las tareas núcleos del proceso de escribir- planificar, organizar, estructurar y revisar- que involucran operaciones cognitivas y lingüísticas básicas, se presentan de modo ambiguo y fragmentado, cuando no francamente elidido en los casos observados. De lo que se infiere de la programación didáctica, dichos supuestos teóricos parecen orientar muy débilmente las estrategias, actividades o metodologías de enseñanza. La tarea de escribir conforma una actividad compuesta de “momentos” cognitivos diferenciados; constituye “un proceso de resolución de problemas (...) un conjunto de conductas cognitivas y lingüísticas conscientes como planificar, organizar, estructurar y revisar; un proceso con un conjunto de conductas y cogniciones identificables” (Hull, 1989:171). Tal como se observa en un alto porcentaje de los cursos del nivel medio estudiados, el proceso redaccional vinculado con la producción escrita no se desarrolla en el aula como una secuencia de momentos diferenciados, sino que en la práctica escolar es común poner el acento en los aspectos normativos de la gramática y la sintaxis, descontextualizadas del referente textual; el texto en sus variedades genéricas, imaginaria o socialmente útiles para el alumno, no se visualiza como punto de arribo o “telón de fondo”; en algunos casos o en la mayoría de ellos, predomina el supuesto de la escritura como copia.

Paradójicamente, en casi todas las propuestas didácticas destinadas a la producción de escritura presentadas por los especialistas en particular las relativas a la composición de textos completos – en muchos casos citadas por los propios docentes- se disponen tiempos específicos ya sea para generar ideas sobre lo que se va a escribir, para definir anticipadamente la estructura del texto, como para tomar decisiones relativas al contexto de comunicación: los destinatarios, los fines específicos, etc. que justifican la actividad de escribir tal o cual texto; también para redactar, para corregir, pasar en limpio, etc. En casi ningún caso la tarea de escribir un texto parece poder resolverse en un solo paso o por acumulación de fragmentos de aplicaciones o dictados, tal como pareciera predominante en los cursos de referencia.

Tópico 3: Tipologías textuales recurrentes

En cuanto a cuestiones semánticas vinculadas al texto expositivo- ideas principales y secundarias- en las clases y registros trabajados, se hallan débilmente contextualizadas, con escasa intervención en los aspectos estructurales del texto expositivo, la cohesión de los elementos internos que ordenan jerárquicamente la información. Las actividades didácticas en general, como ya se expresara en párrafos precedentes, parecieran no articularse en el proceso de escritura y las motivaciones no logran despertar en los alumnos el interés por escribir.

Otros datos de interés se relacionan con el contenido de los programas de las asignaturas vinculadas con las clases observadas por una parte y a las interacciones que se suscitan en las aulas del nivel medio y terciario, por otra. Como nota común aparece el retorno- o tal vez la permanencia- de los contenidos gramaticales y lingüísticos, quizá como base de apoyo para abordar la enseñanza y las dificultades de los aprendizajes de la lectura y la escritura detectadas en los estudiantes, en algunos casos futuros docentes del nivel primario. No obstante, en los cursos del nivel superior observados, el énfasis gramatical de corte estructuralista se compensa con una vigilancia de los aspectos semánticos y el referente textual, como horizonte de expectativas hacia los que se desea arribar. Por lo tanto, las actividades didácticas se orientan al cuidado del

funcionamiento de las categorías gramaticales, procurando dotar de sentido a las unidades oracionales puestas en relación en procura de una cohesión que apuntaría al sentido del texto como estructura global. Aspectos relevantes que no se explicitan en el desarrollo de los contenidos que se “programan” pero que sí dejan señales en las estrategias y actividades que se realizan. En los cursos de la escuela media, sin embargo, el proceso de escritura, sus etapas y secuencias didácticas no se expresan discursiva ni efectivamente en las clases observadas, aunque sí curiosa y paradójicamente en las bibliografías de referencia del docente.

Tópico 4: Variaciones sobre la escritura en el nivel terciario: algunas notas diferenciales

En general, no se ponen en evidencia en los clases relevadas, una programación didáctica con decisiones relativas a la organización temática (plano global) del trabajo de escribir, una vez que se haya decidido la “estructura” de un texto (una narración, una descripción, una argumentación, una explicación, etc.); además materializar (y “chequear” simultáneamente) en los componentes básicos de esa estructura: introducción, conflicto, y desenlace para el caso de las narraciones, o tesis, argumentos y conclusiones en las argumentaciones, por ejemplo. Por otro lado, también habrá que tomar decisiones referidas al plano local: cómo expresar oraciones claras y completas, cómo administrar la concordancia intra e interoracional, cómo evitar repeticiones innecesarias a partir de determinados mecanismos gramaticales (sinónimos, pronombres, elipsis, etc.), cómo formar secuencias de oraciones debidamente cohesionadas y coherentes, etc., aspectos todos ellos escasamente reconocibles en la información-datos analizados.

Los componentes básicos del proceso redaccional de los textos, sus tiempos, secuencias y pertinencias propias de la escritura y su enseñanza, no se expresan de modo claro y explícito en las clases y programas estudiados, Sin embargo, el enfoque de la gramática antes citado y desarrollado por algunos profesores colaboran para la producción escrita o los aprendizajes vinculados a ella.

En las programaciones que se proponen los docentes formadores para el área de Lengua, por ejemplo en un programa consensuado por varias profesoras, aparece la escritura como un tema a abordar. Se la considera tanto como práctica social- hay una mención a los procesos históricos de la escritura- y como proceso cognitivo.

De las clases observadas, que rondaban en torno a diferentes temas lingüísticos (sobre todo) y literarios, registramos dos instancias de solicitud de trabajo escrito por parte de una docente. Una propuesta de producción literaria y otra de texto expositivo, contenidos éstos desarrollados previamente como tema teóricos. En el aula aparece una explicitación en relación al ingreso de la Literatura en la enseñanza, que parecía haber quedado relegada en documentos curriculares, pero que se explicitan en los NAP (Núcleos de Aprendizajes Prioritarios)[†]. Aunque también, aparece un planteo explícito de enfoques en relación a la Lingüística, la Literatura parece ser de una importancia significativa para esta docente quien dedica tiempo de la clase a la actividad de producción literaria.

Así, en las clases del profesorado que se incorporan a la Literatura aparecen consignas de trabajo a partir de lecturas de textos literarios. Por ejemplo, retomar preguntas de un poema, retomar citas etc; esas producciones son leídas en la misma clase. En varias ocasiones los textos producidos se corrigen para ser trasladados a

afiches que se pegan en los pasillos. “Realizan un afiche con la tara de las preguntas, pegan todo y lo colocan fuera del aula, en exposición. Hicimos tareas propias del Taller de Escritura, ojalá que la reforma curricular las introduzca en la escuela”

También, aparece la ortografía como una preocupación de la clase, dice al respecto la docente “la tarea no es revisión de lo correcto o incorrecto, sino que si lo hacíamos público debíamos de corregir la escritura, autocorregirse. La ortografía se corrige cuando hay duda ortográfica. La duda ortográfica hay que instalarla en el aula”.(2)

Por otra parte, se piden trabajos escritos a los alumnos, fuera de la instancia del aula, pero estos textos son explícitamente positivos, con indicaciones precisas en lo formal, ambiguas en cuanto estructura y secuencias lingüístico-textuales de la exposición:

“Docente: El texto expositivo que tienen que hacer, tres páginas, no es copiar fragmentos, tiene que exponer de manera redactada, apropiada, con conectores un texto que sea de tipo borrador, donde expongan sus conclusiones...

Alumna. ¿Es a mano o en computadora?

D: Vuelvo a repetir... no tiene que ser transcripción, tiene que ser escritura personal, propia” (3)

Las preguntas de la profesora respecto del trabajo escrito apuntaban a las dificultades en la comprensión del material bibliográfico, advirtiendo que “yo buscaba que les facilitara el estudio y que vieran para posteriores implicaciones didácticas: hay que leer para escribir”. Como se observa, el tema de interés declarado por la docente, la escritura, se ha desplazado de su punto de mira, focalizando en la lectura y la actividad de comprensión por parte de los alumnos; aunque lectura y escritura son procesos interdependientes, el tratamiento específico de su enseñanza descansa en actividades localizadas y específicas ya expuestas más arriba, como planificar, organizar, redactar, corregir, que no se contemplan en estos casos de manera secuencial y procesal.

Los procesos interactivos registrados y analizados, realimentan, en el caso de los cursos terciarios, las relaciones con el conocimiento en producción y la reflexión metalingüística en la tarea de revisar y re-escribir algunos textos y para considerar la evaluación de lo aprendido. También es cierto que se “pierden” intervenciones de los alumnos que constituyen hipótesis e interrogantes potenciales pregnados de apropiaciones culturales de la escritura que posiblemente redundarían en una expansión del saber en curso y del horizonte de expectativas tanto de los alumnos como de los docentes involucrados en las interacciones de la clase.

Tópico 5: puntuaciones sobre la enseñanza de la literatura.

Las hipótesis de las que partimos en el caso de literatura, fueron provisorias y con un sentido orientador del trabajo de análisis, que si bien no se propusieron en cuanto ítems a corroborar, posibilitaron ordenar los hallazgos realizados en la indagación.

Primera hipótesis: en los manuales se evidencia un desarrollo metodológico (actividades) vinculadas con la lectura de textos literarios y en menor medida, actividades vinculadas con la producción literaria (escritura de textos ficcionales de diversa índole).

Segunda hipótesis: el cuento como ejemplo de texto narrativo ficcional, ocupa un lugar hegemónico, la poesía y el teatro están relegados.

Tercera hipótesis: el lugar de la teoría literaria como disciplina es ambiguo.

Cuarta hipótesis: el sentido común se mezcla con la literatura y desplaza a la teoría literaria. Por ejemplo es frecuente encontrar el uso de categoría como “personaje” o “ambiente” sin ningún tipo de especificación sobre el mundo representado.

Quinta hipótesis: hay una simplificación en pos de una supuesta “transposición didáctica”. El docente en esta situación no cumple el rol de mediador entre el objeto de conocimiento y el sujeto. Sólo es un mero reproductor del conocimiento supuestamente “autorizado” para ser transmitido. El material ya está seccionado, analizado, ya han sido elaboradas las actividades. El material es el mismo para cualquier sujeto, en cualquier contexto institucional, barrial, urbano, rural, etc. Es decir, no se propone desde el material una intervención didáctica activa y significativa.

4- Análisis de una propuesta de lectura-escritura y literatura en una escuela primaria.

El informe al que nos remitimos se originó a partir del análisis de los resultados de una experiencia de lectura de textos literarios y escritura realizada en una escuela primaria de la ciudad de Córdoba. Nos propusimos analizar las producciones escritas solicitadas por los docentes luego de la lectura de textos literarios.

En esta instancia procuramos indagar en torno a:

- La función de la lectura y la escritura en el ámbito escolar.
- El rol del docente como intelectual público transformador y que toma decisiones sobre qué, cómo y para qué se escribe

A partir de esta problemática nos preguntamos por las prácticas de lectura de textos literarios propuestas por los docentes, dado que el discurso ficcional es el que consigue con mayor eficacia, desde nuestro punto de vista, el despliegue de interpretaciones plurales y creativas; incita a prácticas vivas, autónomas y críticas porque resignifica las situaciones de lectura y escritura ligadas al deseo, alejadas de lo impuesto y lo obligatorio. La literatura propone una experiencia estética, ampliando el horizonte afectivo, cultural, imaginativo y lingüístico.

Consideramos que el texto artístico es capaz de entrar en complejas relaciones con el contexto cultural y los entramados sociales en ininterrumpido enriquecimiento.

El docente que se posiciona como mediador de textos literarios está necesariamente atravesado por la “experiencia estética” experimentada en ocasiones como única e intransferible y que le permite habilitar a otros para atravesar –y ser atravesado- por dicha experiencia.

Plantear actividades de taller, sesiones de lectura, encuentro y relación entre textos literarios -con predominancia de lo lingüístico- y tipos de textos que revitalizan otros lenguajes culturales –como el plástico y de imágenes, el musical, el corporal, etc.- implica recuperar experiencias previas de los lectores, proponer una experiencia estética, “un espacio para la acción”, un “pacto afectivo con la experiencia estética”, donde también tengan lugar el juego, la conversación, el silencio, incluso la decisión en algún momento de no leer; es decir, un conjunto de decisiones de interacción social.

Consideraciones generales de la propuesta

Si partimos de una problemática socio-educativa general: la profundización de procesos de exclusión social que fueron traducándose en una marcada desigualdad de

oportunidades educativas para los niños que habitan zonas y transitan escuelas donde se condensa la problemática de la educación y la pobreza; debemos referirnos a las escasas oportunidades de los niños de participar tempranamente en la cultura escrita, de ingresar a la multiplicidad de lenguajes culturales e inscribirse en la trama de relatos que construye el imaginario cultural de una época y de un lugar determinado.

También consideramos las mínimas o exiguas oportunidades de los maestros de acceder a posibilidades de reconocer recursos existentes en la pobreza que le permitan reflexionar en torno a la clausurante asociación: pobreza-déficit-fracaso escolar.

Se trata de analizar y discutir las condiciones sociales de "posibilidad de lectura y escritura" especialmente en las escuelas, donde el ingreso a la cultura escrita se limita a un aprendizaje instrumental que consiste básicamente en un "sabe hacer" y "saber decir" las letras. Repensar maneras de escribir más activas e inclusivas y resignificar el lugar del docente como intelectual y como investigador de su propia realidad y práctica educativa.

Un docente capaz de establecer nuevos vínculos entre el acceso a la cultura escrita, las prácticas de lectura y escritura y en consecuencia, las oportunidades que tienen los niños de constituirse en ciudadanos con plenos derechos, dado a que hay una tendencia a homogeneizar las maneras de leer y escribir, los lectores, los textos, las actividades post-lectura y sus sentidos, conformando además un circuito de estigmatización en el que se asocian las nociones de carencia-pobreza-déficit.

Abordar conceptualmente las nociones que nos permitan pensar en la escritura como el proceso que se ocupa del significado, la comprensión, el sentido, la interpretación que se construyen, es una puerta de ingreso hacia prácticas de lectura literaria. Si además, anclamos ese proceso en la escuela, es posible encontrarnos frente a un problema muy complejo, que nos exige al menos, preguntarnos por las características y las condiciones que adquieren las prácticas de lectura en el ámbito escolar y específicamente en el aula.

Observamos que cuando la lectura se realiza en la escuela aparece la necesidad de dejar algún rastro, la posibilidad de compartir y "controlar" la práctica de lectura, es por eso que las actividades propuestas por las docentes apuntan a escribir o inscribir la lectura realizada con palabras, dibujos o relatos orales.

En el aula se plantea la necesidad –por parte del docente- de hacer visible la lectura materializada, como resultado de ello, generalmente no se ofrece al niño un espacio para la lectura individual y silenciosa. La práctica predominante es para el/la docente leer en voz alta y que los niños escuchen. En los casos en que el docente se posiciona de otra manera, reconoce la dificultad de realizar actividades diferentes u otras propuestas porque las expectativas de los padres consiste en que los niños "escriban", tengan "tareas" que queden registradas en los cuadernos. Es además una práctica a la que los niños están habituados y de la que participan repetitivamente. Pone en evidencia que la "copia" es la garantía de escribir registrada en los cuadernos-carpetas, fenómeno éste ya mencionado en relación a prácticas recurrentes en la escuela media.

Una apreciación común y extendida entre los docentes es atribuir "el déficit" o las "dificultades" de lectura de los niños a las características del medio social del que provienen. En general, describen como "bajo" el nivel escolar promedio de las familias y el entorno de los niños debido a la desescolarización y al analfabetismo funcional de los padres y familiares; por lo que sostienen que los niños no reciben en la familia ni en su medio los estímulos del lenguaje y de información que faciliten el saber necesario

para el aprendizaje de la lectura y la escritura en la escuela.

Al suponer que el origen de la dificultad está en el niño mismo como carencia de una estimulación en el medio familiar, algunos docentes desestiman la posibilidad de instalar la lectura y la escritura como práctica cotidiana y menos aún de animar y promover la lectura placentera de textos literarios para el disfrute y la estimulación del niño. De este modo, enfatizan las dificultades y “deficiencias” de los niños y su entorno, lo que obstaculiza el reconocimiento de sus posibilidades.

Si se las deja de considerar dificultades intrínsecas del niño y se las pasa a considerar un desafío para pensar nuevas metodologías de trabajo, se revaloriza el rol que desempeña el docente, la posibilidad que tiene de ofrecerle oportunidades. Este cambio de concepción implicaría liberar del estigma a los niños por su origen familiar y social, abandonar la idea de déficit por causas “ambientales-sociales” y reflexionar sobre la propia práctica docente, para proponer nuevas estrategias y consolidar vínculos con y entre los niños.

Cuando los docentes están convencidos de que los niños llegan a la escuela con dificultades preexistentes y el punto de partida es el “déficit”, tal diagnóstico se traduce en prácticas pedagógicas y decisiones tales como: no llevar libros al aula, ni a los niños a la biblioteca de la escuela o a alguna otra biblioteca; no ponerlos en situación de lectura y escritura, ni en contacto directo con los libros; desconfiar de sus posibilidades y habilidades y por lo tanto dejar de hacer propuestas que los estimulen y animen a leer y escribir; seleccionar textos poco adecuados para el nivel de lectura y posibilidades interpretativas de los niños, entre otras decisiones que terminan por obturar las dichas prácticas en el aula.

Algunas de las prácticas de lectura más frecuentes en las aulas, consisten en:

1- Lectura hasta un punto:

Se trata de una lectura fragmentada, que pone el énfasis en un criterio ortográfico-gramatical más que en criterios semánticos que permitan a los niños construir un haz de significaciones.

2- Lectura de una palabra específica o de algún fragmento reducido:

Esta práctica pone la atención en unidades mínimas descontextualizadas de la lectura global del texto, por lo que está más ligada al desciframiento que a la lectura comprensiva y significativa.

3- Preguntas cerradas u orientadas a una única respuesta:

Denominamos “preguntas cerradas” a aquellas especialmente formuladas a posteriori de tener la respuesta. Primero el docente decide qué deben responder los niños y luego realiza la pregunta, por lo que no admite otra respuesta y presumiblemente termina inhabilitando a los niños a realizar hipótesis o inferencias interpretativas del sentido del texto leído

En general, las preguntas no retoman los dichos de los niños y llevan implícitas las respuestas predeterminadas por los docentes. Estas prácticas, más que reflexionar sobre el texto, favorecer la interpretación y permitir el intercambio entre pares y con los adultos, consisten en repetir lo que dice el texto y responder un dato fáctico en lugar de comprender, interpretar.

Un desafío consiste en proponer lecturas y actividades que amplíen el horizonte de textos y lecturas realizadas tanto dentro como fuera del aula. Generalmente la preocupación de los docentes se centra en que los niños respondan el cuestionario cerrado y “no lean de otro lado”.

La fuerte presencia del manual o libro de texto escolar, nos insta a re- pensar su lugar y papel en relación con lo que se lee en la escuela.

Reflexiones finales

Si consideramos el requisito de variedad y autenticidad de los textos, cabría cuestionarse en qué medida se hace posible la interacción de los alumnos con textos reales si los presentamos a través de las versiones que de ellos proporciona el manual. Esto provoca gran dificultad para la construcción de conocimientos acerca de las funciones sociales de la lengua escrita, de la literatura, las condiciones de circulación de los textos, así como de las variables del mercado cultural y comercial que inciden en dicha circulación.

Si el manual constituye la única fuente de materiales de lectura, puede también restringir la posibilidad de desarrollar los hábitos de búsqueda de información en bibliotecas y otras fuentes del medio sociocultural. Por otra parte, la cuestión de la hegemonía del manual afecta también al rol del docente como gestor de su práctica. Es él quien debe decidir qué se lee, cómo y para qué se lee y, en este sentido, el texto escolar suele acompañar los materiales de lectura de ciertas propuestas – entendidas más como ejercicios que como prácticas de lectura- que pueden no tener un correlato directo con los propósitos y estrategias lectoras que el docente pretende que sus alumnos ejerciten. Podríamos decir, que los materiales de lectura que circulan en la escuela serían “meros recursos” para el desarrollo de ciertos contenidos.

La cuestión de cuáles son los textos que “circulan” en la escuela, debe ser completada con la reflexión acerca de cuál es la función de la lectura y la escritura en el ámbito escolar. El desarrollo del complejo conjunto de habilidades que suponen la lectura y la escritura, sólo es posible si éstas no aparecen como prácticas esporádicas y sujetas a propósitos puramente escolares, sino más bien, ofrecer a los alumnos la oportunidad de leer y escribir con frecuencia, en el marco de genuinos proyectos comunicativos, cuyos propósitos alientan recuperar para la lectura y la escritura sus funciones en tanto prácticas sociales.

Por otra parte, las entrevistas realizadas a los docentes de las instituciones y/o clases estudiadas aportaron datos de interés para nuestra indagación, aunque el número de entrevistados es acotado y será ampliado en la continuidad de la investigación. Las entrevistas con que contamos indagan representaciones, saberes y prácticas profesionales sobre la problemática didáctica de la escritura, de allí que los rasgos más significativos de los profesores entrevistados desde el punto de vista de nuestro estudio, son la formación académica, la participación en la re-estructuración de los planes de estudio, la experiencia docente, la concepción de lengua y en particular, de lectura y escritura que se sostienen, las estrategias que implementan, las actividades que proponen. Los resultados del análisis de este material, presentará elementos interesantes para triangular con los análisis del material empírico ya relevado y analizado, lo que expondrá seguramente en tensión las categorías elaboradas hasta el presente en los avances de la investigación.(4)

En esta vislumbre de conclusividad, al menos provisoria, el relato investigativo interpela francamente las prácticas de formación- las propias y las ajenas- respecto de las didácticas específicas y en particular, las relacionadas con la lectura y escritura, en

tanto acto político indispensable para la inserción y participación de los sujetos-ciudadanos en el mundo del trabajo, la cultura y la ciencia contemporáneos.

Bibliografía

- Andruetto, María Teresa (2005) "Libros y lectores/lecturas y escrituras". en Rev. *Encuentros*. 15 años del Ce.Pro.Pa. Lij. Ed. Manuscritos Libros. Neuquén.
- Bajtin, Mijail. (1990) *Estética de la creación verbal*. Ed. Siglo XXI. México
- Baquero, Ricardo (1996) *Vigotsky y el aprendizaje escolar*". Ed. Aique. Buenos Aires.
- Barthes, Roland. (1987) *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Ed. Paidós. Barcelona.
- Bas Alicia et al (2005) *Escribir: apuntes sobre una práctica*. Ed. Cátedra Pampillo Eudeba. Universidad de Buenos aires.
- Camps, Anna (1995) "Hacia un modelo de enseñanza de la composición escrita en la escuela". En *Revista Texto, Nº 5*, Ed. Grao. Barcelona.
- _____ (2001) (coord) *El aula como espacio de investigación y reflexión. Investigaciones en didáctica de la lengua*. Ed. Grao. Barcelona.
- Culler, Jonathan. (1989) "Hacia una Lingüística de la Escritura". En Faab, Attridge y otros: *La Lingüística de la Escritura*. Ed. Visor. Madrid.
- Charolles, Michel. (1986): "El análisis de los procesos redaccionales. Aspectos lingüísticos, psicológicos y didácticos", en *Revue Pratiques, Nº 49*. Ed. Metz. Francia.
- Chartier, Roger. (1999) *Conversaciones con Roger Chartier*. Ed. Fondo de Cultura Económica. México.
- Ferreiro, Emilia (1997) *Proceso de alfabetización. La alfabetización en proceso*. Ed. Centro Editor de América Latina. Buenos Aires.
- Ferreiro, Emilia y Gómez Palacio, Margarita. (Comp.) (1998) *Nuevas perspectivas sobre los procesos de lectura y escritura*. Ed. Siglo Veintiuno. 14ª edición. México.
- Halliday, Mak (1982) *El lenguaje como semiótica social*. Ed. Fondo de Cultura Económica. México
- Herrera de Bett, Graciela, Alterman, Nora y Giménez, Gustavo (2004): "Formación Docente y Producción Editorial. Condiciones de accesibilidad y consumo de textos"; en Edelstein, G. y Aguiar, L. (comp.) *Formación Docente y Reforma. Un análisis de caso en la jurisdicción Córdoba*. Ed. Brujas, Córdoba.
- Lotman, Ijuri. (1979) *Semiótica de la Cultura*. Ed. Cátedra. Madrid
- Meek, Margaret (2004) *En torno a la cultura escrita*. Ed. Fondo de Cultura Económica. México
- Montes, Graciela (1999) *La frontera indómita. En torno a la construcción y defensa del espacio poético*. Ed. Fondo de Cultura Económica. México.
- Petit, Michèlle (2001) *Lecturas: del espacio íntimo al espacio público*. Ed. Fondo de Cultura Económica. México
- Van Dijk, Teum. (1988) *Estructuras y funciones del discurso*. Ed. Siglo XXI. México.
- _____ (1992) *La ciencia del texto*. Ed. Paidós, Barcelona
- Vigotsky, Lev (1986) *Pensamiento y lenguaje*. Ed. La Pléyade. Buenos Aires.

Notas

¹ Proyecto actual: “La escritura en las aulas. Estudio de prácticas y propuestas en los niveles primario, medio y superior no universitario”. Directora: Lic. Graciela Herrera de Bett. Colaboraron en este trabajo: Gustavo Giménez, Claudia Baca, Inés Yeraci, Ana García Armesto y Leticia de la Fuente.

2 y 3 Las orientaciones del/la docente sobre la escritura desde un discurso que pone énfasis en la normativa y en la invención.

4 El campo empírico a partir del cual se elaboró este documento, corresponde a datos relevados hasta el año 2010. En el presente se cuenta con nuevos elementos resultado del análisis de numerosas entrevistas, textos producidos por alumnos de los niveles primario, medio y terciario.

**HACIA LA DECONSTRUCCIÓN.
ALEGORÍA Y MESIANISMO EN EL DISCURSO: DE BENJAMIN A
DERRIDA.**

Silvia Anderlini*

El trabajo pretende mostrar que la alegoría, reinterpretada por Benjamin, al presentar una brecha irreductible entre significante y sentido, prefigura la consideración derridiana de la lectura como diferencia, interrupción y desvío. Benjamin contrapone la figura del símbolo, como expresión de una totalidad, a la figura de la alegoría, reinterpretándola como quiebra de la pretendida intemporalidad de lo simbólico. Entre la literalidad original del texto y su nuevo significado se abre así una diferencia irreductible, que impide clausurar el sentido de la alegoría. En esta perspectiva todo lo que la historia tiene de prematuro, de sufriente y de malogrado se resiste a quedar representado en el símbolo y en la armonía de la forma clásica, y sólo puede ser expresado alegóricamente. Del mismo modo el mesianismo, como forma alegórica de la redención histórica, sólo puede ser expuesto como fragmentos o ruinas del lenguaje, en relación con la concepción fragmentaria de la cita textual de Benjamin. También el mesianismo acontece en el discurso literario de la modernidad (Kafka, por ejemplo) como una forma alegórica de transmisión. En este contexto ya no importa su contenido de verdad, sino su transmisibilidad, es decir, su iterabilidad significativa, su escritura y re-escritura infinitas, en consonancia con la propuesta deconstruccionista de la lectura.

ALEGORÍA – SÍMBOLO – MESIANISMO – DIFERENCIA - DECONSTRUCCIÓN

This paper aims at showing that allegory, as reinterpreted by Benjamin, by presenting an irreducible gap between significant and meaning, anticipates a Derridian consideration of reading as difference, interruption and diversion. Benjamin contrasts the figure of the symbol —as an expression of a totality— to the figure of allegory, reinterpreting it as a failure of the pretended atemporality of the symbol. Between the original literal text and its new meaning there opens an irreducible gap, which prevents the closure of the meaning of the allegory. From this perspective, everything which is premature, suffering and ill-fated in history, is reluctant to be represented in the symbol and the harmony of the classic form, and can only be expressed allegorically. Likewise, messianism, as an allegoric form of historical redemption, can only be exposed as fragments or ruins of the language, in relation to the fragmentary conception of Benjamin's textual quote. Messianism also takes place in literary discourse in modernity (Kafka, for example) as an allegoric form of transmission. In this context, the truth it contains is not important, but its transmissibility, i.e., its significant iterability,

* Doctora en Letras Modernas. Investigadora con cargo del Area Letras del Centro de Investigaciones María Saleme de Burnichon, UNC. Profesora Titular de Hermenéutica y Crítica Literarias, Fac.de Filosofía y Humanidades, UCC. anderlinisilvia@gmail.com
Recibido 06/2011. Aceptado 08/2011

its infinite writing and rewriting, in consonance with the deconstructionist proposal of reading.

ALLEGORY - SYMBOL - MESSIANISM – DIFFERENCE - DECONSTRUCTION

Introducción

Desde la Antigüedad surgieron dos maneras de abordar el problema de la distancia temporal con respecto a los textos cuyo sentido ya no era comprensible para el presente. El *método alegórico*, en contraposición al llamado *método histórico gramatical*, ya en sus orígenes antiguos responde a la exigencia de adaptar a la mentalidad de una época más consciente los textos de la tradición. En este método hermenéutico el vínculo con el pasado es superado por el surgimiento de una nueva intención, que no es ya la del autor y su contexto espiritual, sino la intención del lector y el nuevo universo de sentido en el cual la obra transmitida es recontextualizada. Ambos métodos intentaron resolver el problema del “envejecimiento” de los textos, pero con procedimientos contrarios. Peter Szondi los discrimina del siguiente modo:

La interpretación gramatical pretende encontrar y conservar el sentido literal de antaño, reemplazando su expresión verbal, esto es, el signo que se ha convertido en extraño a lo largo del proceso histórico, por otro signo nuevo o acompañándolo y explicándolo por uno nuevo en una glosa. Al contrario, la interpretación alegórica se enciende precisamente en el signo percibido como extraño, dándole una nueva significación que no procede del mundo imaginario del texto, sino del de su intérprete. Por eso no tiene que cuestionar el *sensus litteralis*, ya que se basa en un sentido múltiple de la escritura. (Szondi, 1997: 68)

La exégesis alegórica o alegoresis por lo general ha desempeñado un papel fundamental en todas las religiones que disponen de escrituras sacralizadas, con el objetivo de dar a las fórmulas fijas un contenido nuevo y contemporáneo y así mantener la autoridad de los textos canónicos. Su función actualizadora, que neutraliza la distancia histórica entre lector y autor, es más notable aún que en la interpretación gramatical, tanto en la hermenéutica teológica del judaísmo y del cristianismo, como en la exégesis de Homero en la Antigüedad. Si bien Dilthey consideraba más racional y “científico” el método histórico-gramatical, Maurizio Ferraris destaca que “*justamente al alegorizar opera una secularización mucho más intensa, desde el momento en que la autoridad del mito es subordinada a la actualidad del presente y a la intentio lectoris*”. (Ferraris, 2002: 18)

Walter Benjamin contrapone la figura del símbolo, como expresión de una totalidad, a la figura de la alegoría, reinterpretándola como quiebra de la pretendida intemporalidad de lo simbólico. Su indagación de los dramaturgos barrocos alemanes del siglo XVII tenía la intención de mostrar de qué manera la alegoría era el modo a través del cual el lenguaje de la Modernidad podía expresar su tiempo como una época de desolación y de fragmentación, aunque en cada fragmento existiera una promesa de totalidad. Frente a la reconstrucción del sentido del mundo por medio de la creación del espíritu en la obra de arte romántica, la alegoría consagra y acentúa la percepción

histórica y fragmentaria de los significados textuales. Esta inversión, que parte de la temporalidad histórica, hace que en la alegoría la imagen sea sólo “una firma, sólo un monograma de la esencia, no la esencia misma tras su máscara”¹.

Benjamin tiende a interpretar la historia en clave alegórica, como lo expresa Habermas:

Benjamin nos advierte que todo lo que la historia tiene desde el principio de prematuro, de sufriente y de malogrado se resiste a quedar expresado en el símbolo y se cierra a la armonía de la forma clásica. Presentar la historia universal como historia del sufrimiento es algo que sólo puede lograrlo la exposición alegórica. Pues las alegorías son en el terreno del pensamiento lo que las ruinas en el reino de las cosas. (Habermas, 1984: 48,49)

Habermas también destaca la reinterpretación benjaminiana de la alegoría en relación con la crítica:

La alegoría, que da expresión a la experiencia de lo sufriente, de lo oprimido, de lo irreconciliado y de lo malogrado, a la experiencia de lo negativo, se opone a un arte simbólico que simula y anticipa positivamente la felicidad, la reconciliación y la plenitud. Mientras que este último necesita de una crítica ideológica para ser descifrado y superado, aquél es en sí mismo crítica, o al menos remite a la crítica. (Habermas, 1984: 303, 304)

El drama barroco se mueve en torno a la alegoría en la medida en que ve en las ruinas el fundamento último de toda existencia. En relación a esto Ricardo Forster (2009) observa que la visión de los dramaturgos del barroco ante las ruinas de la propia Edad Media se vuelve una imagen alegórica de la retirada de Dios, aspecto desarrollado por la Cábala luriánica en el siglo XVI², y que contribuye a reinterpretar el mesianismo como forma alegórica de la redención histórica, que sólo puede ser presentada o expuesta como fragmentos o ruinas del lenguaje, tal como lo entendiera Benjamin.

La alegoría mesiánica en la Cábala

La concepción básica del sistema luriano de la Cábala moderna se desarrolla según tres principios fundamentales: limitación, destrucción y reparación. Al *zimzum* (autocontracción de Dios en el origen) le sigue el proceso de la “rotura de los vasos” (*shevira kelim*), fase de destrucción, a la que luego sigue el *tikkun*, o fase de restitución. A partir de esto Harold Bloom, que ha dedicado una obra exclusivamente a la cábala en su relación con la crítica, deduce que si la representación es la traducción estética del *tikkun* cabalístico, entonces la representación se considera como una especie de *proceso de enmienda*. Pero lo que se está enmendando no puede tener significado, ni presencia, ni forma, ni unidad, dice Bloom. Por ello concluye que la gran lección que la Cábala puede enseñarle a la interpretación contemporánea consiste en que el significado de los textos del retardo es siempre un significado errante, tal como los judíos del retardo fueron un pueblo errante:

Va errante el significado, como la humana tribulación o el error, de texto en texto, y, dentro de un texto, de figura en figura. Después del exilio de

España, la Cábala intensificó su visión del retardo, intensificación que culminó en el mito de Luria según el cual la Creación misma se convertía en exilio. (Bloom, 1992: 82)

Si bien una de las principales tesis de los cabalistas sostiene que el movimiento en el que la creación se realiza puede interpretarse como un movimiento lingüístico, Harold Bloom interpreta este lenguaje “creador” como limitado, ya que reconoce en él una “carencia” o defecto que se refleja en la propia identidad (la de Dios, *total presencia* y *total ausencia* al mismo tiempo). La creación comienza con un elemento en la propia identidad que se contrae en un punto primordial. Dios se retira de un punto para concentrarse en él. La imagen de su ausencia se convierte así en una de las más grandes imágenes que jamás se hayan pensado para su presencia:

Más que un despliegue de la fuerza creadora divina, el hombre y su universo ocupan un espacio del que Dios se ha exiliado voluntariamente. El acto primordial no es el de la revelación, sino el de la limitación, y sólo en un segundo momento la emanación luminosa divina creará al hombre primordial. Dios, desde esta perspectiva, crea desde su propio exilio, su verdad es una verdad de principio desterrada de sí misma; sólo así es posible dar paso a la Creación. *Tzimtzum* (contracción), como tropo poético de limitación, implica así una pérdida progresiva de significado, una carencia de sentido que impone por ello un exceso de interpretación y de escritura. (Cohen, 1999: 14)³

Los cabalistas habían elaborado durante siglos la técnica de la interpretación alegórica antes de que Benjamin re-descubriera la alegoría como clave del conocimiento. La mística judía y ciertas categorías cabalísticas conllevan una fuerte vinculación con la historia, como sucede, por ejemplo, en los conceptos de mesianismo y de redención:

Son las aporías del mesianismo rabínico lo que trató de resolver el sistema cabalista elaborado en Safed, Galilea, a finales del siglo XVI por Isaac Luria. Este sistema, considerado desde entonces como la expresión canónica de la visión del mundo de la Cábala, desarrolla una concepción de la historia totalmente nueva con respecto a la que subyace en las enseñanzas mesiánicas del Talmud. (Mosés, 1997: 173)

Mosés –en *El ángel de la historia*– describe el sistema luriano como el proyecto divino que preside la Creación y que puede imaginarse como un plan de conjunto en el que se inscriben, desde un principio, las múltiples facetas de una misma verdad. Esta verdad desde un principio se revela en forma fragmentada, y su paisaje original es ya el de la dispersión del sentido, su diseminación en *semas primordiales* que, en el simbolismo luriano, reciben el nombre de *almas*. Este término, según Mosés, indica que el horizonte original del sentido se nos ofrece a todos desde un principio, con anterioridad a cualquier sabiduría, bajo el aspecto de lo *humano*. La aventura del sentido se desarrolla a través de los innumerables destinos personales, de modo que cada ser humano es responsable, en cierta forma, de realizar en el mundo la parte de verdad que encarna.

En la segunda fase de esta historia mítica del Comienzo, una catástrofe original, la ruptura de los vasos, hace estallar el mundo primordial de la verdad: las múltiples unidades de sentido (las *almas*) arrancadas a su paisaje común original, se ven proyectadas al mundo de la materia en donde se hunden, estallan y se rompen en innumerables fragmentos dispersos en lo profundo del mundo material. Desde el seno de este exilio, las almas diseminadas en los confines del universo, se esfuerzan por reunir los fragmentos dispersos, para reconstruir la forma original y contribuir, cada cual a su medida, a la realización en el seno del mundo concreto del proyecto inicial de la Creación:

Este mito cósmico del Exilio y de la Redención nos da, según Luria, la clave de la historia *secreta* de la humanidad. Porque lo que caracteriza esta doctrina es que separa radicalmente la historia *visible*, que es la de los acontecimientos, de la historia *invisible*, que es la de las almas. La historia visible está marcada, como en la tradición talmúdica, por la discontinuidad, la imprevisibilidad, y la contingencia; sin embargo, la historia invisible que rige secretamente el destino de la humanidad, se desarrolla como un proceso continuo que, aunque tenga momentos de interrupción o de regresión, tiende de forma irresistible hacia la Redención. (Mosés, 1997: 174)

Sin embargo Mósés aclara que este *progreso invisible* no debe confundirse con la tesis moderna de la Ilustración, de una evolución continua de las costumbres y de la civilización. El desfase entre estos dos ritmos (el visible y el invisible) en realidad es lo que muestra el carácter absolutamente *imprevisible* de la Redención y de la *legalidad* que subyace a su progresión secreta. A partir de esto es posible inferir que entre la historia *visible* de los Acontecimientos (que se desarrolla en el Tiempo) y la historia *invisible* de las Almas (que se establece en el Origen) opera un desfase o una distancia temporal que se procura restablecer mediante la *alegoría mesiánica*.

Así como las derrotas históricas no pueden expresarse más que alegóricamente, del mismo modo es casi imposible no vincular al mesianismo con el fracaso. La idea mesiánica está íntimamente vinculada a la experiencia del fracaso: “*Para Scholem, el mesianismo nace siempre de una frustración histórica, aparece, en la conciencia colectiva, como la reparación de una pérdida, como una promesa utópica destinada a compensar las desgracias actuales.*” (Mósés, 1997: 160) Incluso cabe preguntarse, como lo hace Mosés, si el interés de Scholem por esta idea a partir de los años 1944-45, el estudio sistemático del mesianismo judío que entonces emprende, no estaría vinculado, como una respuesta secreta, a la constelación histórica del exterminio de los judíos durante la Segunda Guerra y la sensación de que el sionismo, en su fase de realización política había traicionado las esperanzas utópicas en cuyo nombre apareció. Esta *degradación de la mística en política*, era para él el signo de una contradicción inherente a la esencia misma del mesianismo. Este último es, en lo más profundo de sí mismo, *aspiración a lo imposible*. En el mesianismo judío hay una exigencia de absoluto que ninguna realidad histórica podrá satisfacer jamás. Por ello la idea judía de mesianismo es, en su esencia misma, una aporía, porque en cuanto se realiza, se niega a sí mismo:

Se caracteriza así por un aspecto trágico: la tensión mesiánica del pueblo judío siempre lo ha hecho vivir a la espera de un cambio radical de la vida en la tierra que, cada vez que parecía anunciarse, enseguida resultaba ser ilusorio. Encontramos en la mística judía una tensión permanente contra la tentación de la impaciencia, contra la intervención prematura en el desarrollo de la historia. (Móses, 1997: 161)

Se encuentra también en la conciencia religiosa judía una experiencia del tiempo muy singular: el tiempo se percibe, en su naturaleza misma, en la modalidad de la espera de lo absolutamente nuevo que se concibe como si pudiera acontecer en cualquier momento. La redención siempre es inminente, pero si tuviera lugar sería inmediatamente cuestionada, precisamente en nombre de la exigencia de absoluto que pretende hacer realidad. Esta espera permanente de un fin siempre esperado y a la vez siempre postergado, es lo que Scholem llama “*la vida en suspensión*”, como tensión que nunca se resuelve. De ahí que la alegoría constituya un modo apropiado para la expresión de esta tensión.

Marcelo Burello destaca que ha sido la heterogénea producción de Benjamin y su multifacética personalidad lo que ha suscitado la progresiva imposición del concepto de mesianismo en la filosofía y el ensayismo durante la segunda mitad del siglo XX. Para Benjamin, el mesianismo es un lugar de origen judío y por lo tanto puramente metafórico y sin fijación espacio-temporal, desde donde repensar la idea de progreso, tanto en su versión liberal como en su versión marxista. Burello declara en este marco que Benjamin esgrime esta noción para oponerla a todas aquellas concepciones de la temporalidad humana que presuponen una lógica continua, porque ése parece ser el sentido más originario y auténtico del mesianismo: el pensamiento de los “*derrotados por la historia*” (Burello, 2010: 64). De ahí que el mesianismo encuentre en la alegoría una vía fecunda de expresión, que se reconfigura también en el discurso literario de la modernidad⁴, como sucede en la obra de Kafka, por ejemplo.

Alegoría, símbolo y cita

Es en la alegoría en su configuración barroca, y no en el símbolo en su configuración en la crítica romántica, donde se encuentra la penetración más clara en la constitución del lenguaje literario. La propuesta benjaminiana de recuperar la alegoría frente al símbolo como clave de interpretación del drama barroco tiene un alcance mayor aún en Paul de Man, quien ha querido recoger este análisis y hacerlo figura global del discurso literario de la modernidad:

La alegoría nombra el proceso retórico por el cual el texto literario se mueve desde una dirección fenoménica, orientada al mundo, hacia otra gramatical, orientada al lenguaje.⁵

Mientras el símbolo postula la posibilidad de una identidad o una identificación, la alegoría designa primariamente una distancia con relación a su propio origen y, al renunciar a la nostalgia y al deseo de coincidencia, establece su lenguaje en el vacío de esta diferencia temporal. Así, impide que el yo se identifique ilusoriamente con el no-yo, aquel que ahora se reconoce total, aunque dolorosamente, como no-yo.⁶

De Man parte de la distinción entre símbolo y alegoría y de la semejanza o analogía que en ciertos aspectos encuentra entre esta última y la ironía. Mientras que en el símbolo la relación entre significado y significante sería sinecdótica, es decir, de parte y todo, en la alegoría sería una relación más bien irónica. Siguiendo la reflexión de Gadamer en *Verdad y Método*, de Man constata que el atractivo del símbolo radicaría en que, frente a la alegoría, remite a la infinitud de una totalidad. Así pues, en lo que respecta al símbolo, al menos en la definición gadameriana que de Man sigue, se infiere que en él se produciría una identificación entre el significante y el significado, o que la imagen coincidiría con su sustancia.

En el símbolo concebido de esta manera se produce una especie de coincidencia espacial entre representante y representado, con una diferencia sólo de extensión entre ambos (la ya señalada de parte y todo). Esta perspectiva, cercana a una homología entre ambos polos de la representación, explicaría la supremacía del símbolo en la estética del s. XIX, en la que la que prevalece una concepción del arte donde la representación de la experiencia estética y la propia experiencia tenderían a coincidir, a identificarse. Si el espacio es la categoría central del símbolo, la alegoría tendrá como categoría constitutiva el tiempo. El signo alegórico refiere a otro signo que le precede, y con el que no logra coincidir jamás. Frente a la coincidencia del símbolo, la alegoría estaría constituida por una distancia: si el primero se caracteriza por una presencia, el segundo por la remisión a un pasado inalcanzable. Si el símbolo postula la posibilidad de la identidad, la alegoría designa siempre la distancia en relación con su *origen*. Éstas son algunas de las notas que caracterizan a la alegoría en la descripción demaniana, tal y como aparecen en su contraposición con el símbolo. También la ironía estaría constituida por una distancia. Ambas, alegoría e ironía se caracterizan por encarnarse en signos que siempre apuntan a algo diferente del sentido literal, algo jamás alcanzable. La disrupción o discontinuidad entre significante y significado es el rasgo central de ambos conceptos bajo la descripción claramente semántica de Paul de Man.

La ironía demaniana consiste en esta disrupción, entendida como un decir siempre otra cosa distinta de la que se dice, como una imposibilidad de fijar un significado estable, recto, como una negatividad infinita y absoluta. Interrupción, parálisis del desplazamiento topológico que, en definitiva, viene a ser una discontinuidad, un poner en cuestión o un detener el tránsito de significados de la comunicación. Si entendemos el lenguaje como sistema de signos que remiten a significados externos o internos, al mundo o a la intención, es pertinente observar un desplazamiento topológico en la constitución del propio lenguaje, es decir, una figuración necesaria.

Benjamin ya había insistido en que la alegoría destruye la ilusión de organicidad con la que el símbolo pretendía establecer el vínculo entre espíritu y naturaleza. El emblema que aparece en la alegoría es un fragmento de historia que recoge y construye un fragmento de naturaleza; pero carece de otro privilegio que el que el discurso le suministra y por lo tanto la vinculación orgánica con la naturaleza como fundamento de sentido se vuelve imposible. Benjamin habla así del “*mandamiento que ordena la destrucción de lo orgánico de forma tal que el verdadero significado que había sido escrito y fijado pudiera ser recogido en pedazos.*”⁷ Los procesos de significación alegórica acaecen así como fragmentos en el lenguaje. El lenguaje mismo es una “cesura” en la que se constituyen, se enlazan y se enfrentan las dimensiones de sentido y de referencia.

Por ejemplo, en el teatro barroco alemán, el luto es un sentimiento que reanima el mundo vacío al colocarle una máscara, y en ello radica su esencia: “*La máscara que le ponen al mundo los poetas y dramaturgos –en luto por el desamparo cósmico- está formada por un conjunto enigmático, de naturaleza cuasicabalística, de símbolos, alegorías, emblemas y jeroglíficos.*” (Bartra, 2005: 138) Benjamin encuentra en el luto la última categoría revolucionaria, la de la redención, como ha sugerido Adorno. La mirada melancólica despoja de vida a los objetos al transformarlos en alegorías. Al morir, el objeto deja de irradiar su propio sentido o significado. Ahora es el alegorista quien le da significado, quien escribe un signo que transforma el objeto en algo distinto.

Al respecto señala Bartra:

Aunque Benjamin era consciente de las grandes limitaciones de la mirada melancólica de los dramaturgos barrocos, no dejó de comprender que la melancolía, como expectativa mesiánica, da voz a la promesa teológica de redención del mundo y se transforma en un modelo de esperanza, como señala Pensky inspirado en un ensayo de Adorno sobre Kierkegaard. Habría una melancolía heroica que pudiera ser descrita con la bella imagen de Adorno: las lágrimas amargas en los ojos de un lector que trata arduamente de resolver un acertijo le proporcionan la óptica necesaria para descifrar en el texto del mundo las señales de la redención. (Bartra, 2005: 140)

En realidad la alegoría, en la perspectiva benjaminiana, al igual que la colección y que la cita, tiene algo de revolucionario. Hannah Arendt señala que Benjamin podía comprender la pasión del coleccionista con una actitud semejante a la del revolucionario: “*Coleccionar es la redención de las cosas, que es complementar la redención del hombre*” (Arendt, 2001: 204), porque en ese sentido se las está liberando de su “*labor monótona de la utilidad*”. Y eso ocurre también con los libros, que no tienen que ser totalmente leídos por un bibliófilo, sino, simplemente, “coleccionados”. Del mismo modo, cuando se procura el significado de un texto, cuando se presupone que dicho significado existe, entonces se experimenta la tranquilidad de que el texto es “útil”, porque posee un sentido. Pero si se suspende la relación inmediata con el sentido, si damos lugar a la diferencia y a la errancia, entonces el texto ya no tiene que ser útil. O quizá lo que surge de una lectura es una “utilidad” diversa o diferente, de otro orden.

Algo similar sucede en el uso de la cita por parte de un escritor. A pesar de ser él quien escribe, eso que escribe no procede de él, ya que tiene su origen en otro lugar y en otro tiempo; y, más aún, él mismo, en el acto de copiar, se debe a esa alteridad. Algo ha de faltarle al pasado para que el presente pueda citarlo, y la cita sólo es posible si el presente es el tiempo de advenimiento de un pasado que reclama su consumación, es decir, su redención. Eso que el pasado ha descartado como inútil, como inservible, es lo que el presente puede y debe rescatar; y la descontextualización, la cita, es el método de este rescate:

Arrancada de su contexto, la cita, la palabra misma, ya no dice nada de su supuesta utilidad originaria, no dice nada de la intención a la que en un principio debía responder, escapa a toda intención para entregarse a la celebración de su verdad, a la manifestación de su belleza, para entregarse a

esa celebración que es pura expresión, pura comunicación. (Collingwood-Selby, 1997: 67)

Citar un texto significa interrumpir el contexto al que pertenece. La cita, al igual que la alegoría, no *representa*, sino más bien *presenta* o expone, de ahí su *diferencia*, su *desvío*, con respecto al contexto original de su producción. El acto de citar constituye una tarea de demolición, más que de conservación, como observa Agamben (2006). El concepto de interrupción resulta clave para la crítica del tiempo histórico de Benjamin⁸, dominado por las ilusiones de un progreso indefinido, reunidas en torno a una narrativa lineal y homogénea cuyo único destinatario es el discurso de los vencedores, como se desprende de sus *Tesis sobre el concepto de historia*.

Si el símbolo presenta cierta motivación (o analogía) entre significante y significado, la alegoría en cambio implica una *brecha* entre ambos. La significación alegórica varía en función de la diversidad de los contextos históricos, y por lo tanto no es posible unificar su sentido. Es decir, no es posible que se produzca plenamente una *fusión de horizontes*, ya que el vínculo con el pasado se quiebra, y es superado por el horizonte y la intencionalidad del presente. Entre la literalidad original del texto y el nuevo significado se abre una diferencia irreductible, que impide clausurar el sentido de la alegoría. Para que pueda surgir la nueva interpretación, es necesario que se interrumpa o se suspenda la significación original del horizonte de producción del texto: "*Pero la cita no es, como ya habrá podido intuirse, sólo celebración de un original rescatado de su mudez, sino también una especie de destrucción. Como reproducción del original, la cita pone en cuestión toda originalidad.*" (Collingwood-Selby, 1997: 68)

La copia hace que el original sea desplazado a través de la repetición, haciendo impensable un origen entendido como comienzo del texto. La copia del original es una especie de desdoblamiento. Pero en la repetición el original queda por siempre desplazado, y entonces sólo puede entenderse como desplazamiento. En realidad no es la copia la que da lugar a la diferencia, sino la diferencia la que hace posible la copia. La copia, en lo que la distingue del original, delata la diferencia radical que da lugar al original mismo, acusa en el original y en el origen una diferencia -pone de manifiesto que la diferencia es el origen del origen. Únicamente una diferencia al interior del original mismo podría dar lugar a su reproducción, a su desdoblamiento. Lo que la cita reproduce -o más bien rescata- es lo que en el propio original ha sido olvidado, su propia diferencia. En otras palabras, lo que la copia, en su relación inolvidable con el original, pone en cuestión, es la continuidad y homogeneidad del tiempo, su linealidad. La cita, como advenimiento de un pasado que ha sido olvidado, apunta a un origen que está desde siempre diferido, un origen que en sí mismo puede entenderse como deseo: deseo de su propia consumación, deseo de asistir a su cita futura -cita en la que fugazmente habrá de recuperarse⁹.

Lo mismo cabe decir con respecto a la alegoría en su relación con su significación o interpretación originaria, con la que se establece una brecha, una diferencia irreductible.

Alegoría y deconstrucción

En el marco hasta aquí desarrollado es posible sugerir que la alegoría, en su reconsideración benjaminiana y demaniana, prefigura la interpretación

deconstruccionista de la lectura como diferencia, distancia y desvío. Con la radicalización efectuada por Derrida, sobre todo en sus primeras obras, la relación con el texto no es el desafío de superar el malentendido de la distancia temporal, sino más bien una experiencia de interrupción y de separación. Toda interpretación, en el horizonte de una hermenéutica del sentido, por el contrario, está ya acordada de inicio, basada en el presupuesto de que el texto tiene un sentido, garantizado por la continuidad de la transmisión histórica. Pero si la escritura es “*la huella muda de una tradición caduca*” (Ferraris, 2002: 214) la lectura como interpretación es un proceso sin fin, una deriva perpetua, una experiencia de errancia en la que no importa tanto el *sentido verdadero* del texto, sino su transmisibilidad, es decir, su reproductibilidad significativa, que deja en suspenso al sentido.

No es posible saber qué cosa significa un texto transmitido por una tradición opaca, dice Derrida (1981). Si no hay *sentido verdadero* de un texto, es porque no poseeremos jamás el contexto que lo define. La deconstrucción se acerca así al método alegórico, aunque éste resuelve esa brecha otorgando un sentido nuevo al significante original cuyo significado se ha vuelto opaco, lo que implica una variedad de interpretaciones en función de los diversos contextos históricos. La gramatología interpreta la tradición como un *texto sin voz*, cuya felicidad de interpretación no depende de su conformidad con un sentido acordado (por lo demás, conjetural), sino por su felicidad en cuanto a sus efectos. Si bien para Gadamer el valor de un texto está dado por la *historia de los efectos*, la diferencia es que los hace depender de la historia, de la mediación entre historia y verdad.

En la deconstrucción, la literalidad material del texto es su condición de posibilidad, que se ofrece como espacio de lectura y reproductibilidad. No hay clausura en torno a un sentido privilegiado, sino que se insiste en el retorno de *lo mismo como otro*, en tanto indicio inquietante de la inagotabilidad del sentido en el gesto de la escritura que lo hace presente.

Si leer consiste en experimentar la inaccesibilidad del sentido, se produce el corrimiento de la noción de lectura de las hermenéuticas instaurativas. No hay sentido escondido detrás de los signos, porque la experiencia del texto supera dicho concepto tradicional de lectura. Lo que se lee es una cierta *ilegibilidad*. Se pone énfasis en la errancia, mientras que en la fusión de horizontes gadameriana no hay tanta alternativa para esta errancia del significado. Leer errando es asumir un riesgo. El lector en su errancia tiene la posibilidad de establecer cómo el texto se autodeconstruye, y de este modo reconocer los límites de toda travesía hacia el sentido.

La lectura deconstructiva se desliza así en la superficie rugosa de los textos. Uno de sus gestos constitutivos son las diversas modalidades de los *injertos* que se van tramando en su textura. Donde el logocentrismo ha leído una superficie lisa, homogénea y sin grietas ni fisuras, la estrategia deconstructiva muestra una inserción, la marca de un desvío, la mixtura de un hibridaje.

En varios de sus numerosos ensayos, Derrida aborda un texto desconocido o desplazado y lo inserta en una textualidad mayor, reconocida como principal por la tradición, o parte de una nota al pie de página y la trasplanta al centro de un discurso. Esta estrategia hace coincidir las operaciones de deconstrucción discursivas con los movimientos de lectura/escritura que invierten la oposición central/marginal. Derrida a veces toma un elemento marginal en un texto (por ejemplo, una nota a pie de página o un texto menor, normalmente despreciado) y lo eleva a punto central de la obra. Aplica con ello lo que ha llamado la *lógica de la suplementariedad*: lo que se ha dejado a un

margen por los intérpretes anteriores puede ser importante precisamente por esas razones que lo marginaron. Al invertir la jerarquía, se muestra que lo que anteriormente se ha creído marginal es, de hecho, central; pero, por otro lado, se cuida que este elemento marginal, al que se ha atribuido una importancia central, no se convierta en un nuevo centro, sino en un lugar de subversión de las distinciones establecidas¹⁰.

En la concepción de la “cita” de Benjamin ya encontramos *huellas* de esta *lógica de la suplementariedad*. Al suspenderse la intención originaria de sentido, sólo queda la escritura como devenir de la diferencia:

En su descontextualización la cita se ve liberada de la opresión avasalladora de una voluntad que en el clamor del uso silencia a la lengua y condena a la palabra a ser mero instrumento, herramienta de una arrogancia; se libera de su valoración utilitaria para ser rescatada como valor, en la gratuidad de su pura exposición. (Collingwood-Selby, 1997: 67)

Sin embargo, en la deconstrucción ni siquiera este *valor* está asegurado. La posibilidad constitutiva del texto, sobre todo el literario, de ofrecer una magnitud de sentido inalcanzable, hace que la errancia del lector tenga como destino final la incompletud, cuestionando así el prejuicio de compleción de la hermenéutica de Gadamer¹¹.

Peter Sloterdijk señala -siguiendo a Régis Debray y a Derrida- que “*si la última palabra de la filosofía empujada a sus márgenes había sido «el escrito», la palabra siguiente del pensamiento sólo podía ser «el medio» (medium)*” (Sloterdijk, 2008: 59) A ello se debe el hecho de no reconocer hoy los desfases y desfiguraciones como un mero efecto de las operaciones de lo escrito, tal cual lo proclamó la deconstrucción, sino, más aún, como el resultado del “*lazo entre el texto y el transporte*”. La actividad de diferenciación debe considerarse entonces como un “*fenómeno de transporte*”. El relato bíblico del Exodo muestra entonces el interrogante sobre si lo que tenía que ponerse en escena era aquí la aventura del transporte de la antigua humanidad, en cuanto vector errante de una significación sagrada:

Al mito de la partida se asocia el mito de la movilización total, en la cual un pueblo entero se transforma en un bien mueble, propiedad de otro y autoportante. En ese momento, la totalidad de las cosas deben ser reevaluadas desde el punto de vista de su transportabilidad, bajo el riesgo de tener que dejar atrás todo aquello que es demasiado pesado para portadores humanos. De tal manera, la primera reevaluación de todos los valores se relaciona con la dimensión de las cargas. (Sloterdijk, 2008: 63)¹².

Si la tradición transforma la sabiduría en la coherencia de una verdad transmisible, Benjamin observa que sin embargo Kafka intentó algo totalmente nuevo, al sacrificar la verdad por aferrarse a la transmisibilidad. Lo logró al realizar cambios decisivos en las parábolas tradicionales o al inventar nuevos relatos en el estilo tradicional. Incluso el hecho de que Kafka llegara hasta el fondo de este pasado poseía la peculiar dualidad de querer preservar y destruir al mismo tiempo. También para Scholem, la Ley representa en Kafka una metáfora de la idea de sentido, el cual se ha *retirado*; y la crisis del relato que refleja su obra, la imposibilidad de la tradición de la verdad, que sin embargo sigue testimoniando una *forma de relatar la historia*.¹³ O sea, una *forma de transmisión*.

El mesianismo es reinterpretado como una forma alegórica de transmisión en el discurso literario de la modernidad, en el cual por cierto ya no importa su contenido de verdad, sino más bien su transmisibilidad. De esta manera, a través de la literatura, la historia secreta de las verdades originales (incluso cuando ya se han olvidado y se han vuelto “inútiles”) se sigue relatando.

A propósito del transporte y de la transmisión, ya desde la Antigüedad, “*en la elocutio (campo de las figuras), las palabras son <<transportadas>>, <<desviadas>>, <<alejadas>>*”, de su hábitat normal, familiar” (Barthes, 1990: 156), y en ello consiste el fundamento de la alegoría. Así como en el símbolo en su concepción romántica lo inexpresable es traído al lenguaje, la alegoría, más que *comunicar* determinado sentido, más bien, simplemente, *transmite* algo. Se comporta como un *vehículo de transmisión* de un sentido que en realidad no puede fijarse ni clausurarse jamás. No *representa* ya el sentido previo del texto, sino que lo *expone* en una nueva o diferente *presentación*, tras su previa descontextualización, como en la cita benjaminiana.

En la deconstrucción esta errancia del sentido es mucho más profunda, y por ello desde allí sólo cabe el riesgo de la experiencia interminable e inconclusa de la lectura y de la escritura, experiencia en la que no importa tanto el contenido de verdad del texto, ni su sentido pasado ni presente, ni su intención, sino su transmisibilidad, su iterabilidad, es decir, su escritura y su re-escritura infinitas.

Bibliografía

- AA.VV. (1997) *Diccionario de Hermenéutica. Una obra interdisciplinaria para las ciencias humanas*. Dirigido por A. Ortiz-Osés y P. Lanceros. Universidad de Deusto. Bilbao.
- Agamben, Giorgio (2006) *El tiempo que resta. Comentario a la carta a los romanos*. Trotta. Madrid.
- Arendt, Hannah (2001) *Hombres en tiempo de oscuridad*. Gedisa. Barcelona.
- Barthes, Roland (1990) *La aventura semiológica*. Paidós. Barcelona.
- Bartra, Roger (2005) *El duelo de los ángeles. Locura sublime, tedio y melancolía en el pensamiento moderno*. FCE. Bogotá.
- Benjamin, Walter (1990) *El origen del drama barroco alemán*. Trad. de J. Muñoz Millanes, Taurus, Madrid.
- Bloom, Harold (1992) *La Cábala y la Crítica*. Monte Avila, Caracas.
- Burello, Marcelo (2010) “Mesianismo y Bicentenario: uso y abuso” en Revista *Pensamiento de los Confines*, nº 26, Guadalquivir, Bs As, pp. 62-66.
- Cohen, Esther “Introducción” a *Cábala y deconstrucción*. Azul, Barcelona, pp. 7-15.
- Collingwood-Selby Elizabeth (1997) *Walter Benjamin. La lengua del exilio*. Disponible en: <http://www.scribd.com/doc/14451155/Walter-Benjamin-La-Lengua-Del-Exilio> (Consultado el 22/05/2011).
- Culler, Jonathan (1984) *Sobre la deconstrucción*, Cátedra, Madrid.
- Derrida, Jacques (1971) *De la gramatología*. Siglo XXI, Bs As. Trad. de Oscar del Barco.
- Derrida, Jacques (1975) *La diseminación*. Fundamentos. Madrid. (Trad. de J. Martín)
- Derrida, Jacques (1988) *Márgenes de la filosofía*. Cátedra. Madrid. (Trad. de C. González Marín)

- Derrida, Jacques (1985) *Posiciones*. Pre-textos. Valencia. (Trad. de P. Peñalver)
- Derrida, Jacques (1992) *Glas* (Extractos) en *Anthropos*. Suplemento Nº 32, Barcelona. Mayo. (Trad. de Peretti y Ferrero)
- Derrida, Jacques (1981) *Espolones. Los estilos de Nietzsche*. Pre-textos. Valencia.
- Ferraris, Mauricio (2002) *Historia de la Hermenéutica*, Siglo XXI, México.
- Forster, Ricardo (1999) *El exilio de la palabra*. Eudeba. Buenos Aires.
- Forster, Ricardo (2009.a) *Benjamin. Una introducción*. Quadrata, Buenos Aires.
- Forster, Ricardo (2009.b) *Los hermeneutas de la noche. De Walter Benjamin a Paul Celan*. Trotta. Madrid.
- Gadamer, Hans-Georg (1992) *Verdad y Método II*. Sígueme. Salamanca.
- Galende, Federico (2009) *Walter Benjamin y la destrucción*. Metales pesados. Santiago de Chile.
- Habermas, Jürgen (1984) “El idealismo alemán de los filósofos judíos (1961)” en *Perfiles filosófico-políticos*. Taurus. Madrid, pp. 35-57.
- Móses Stéphane (1997) *El ángel de la historia. Rosenzweig, Benjamin, Scholem*, Cátedra, Madrid.
- Sloterdijk, Peter (2008) *Derrida, un egipcio. El problema de la pirámide judía*. Amorrortu, Buenos Aires.
- Szondi, Peter (1997) “Introducción a la hermenéutica literaria”. En: José Domínguez Caparrós (Comp.) *Hermenéutica*. Arco/Libros, Madrid, pp.59-74.
- Thiebaut, Carlos (1990) *Historia del nombrar. Dos episodios de la subjetividad*. Visor. Madrid.

Notas

¹ Walter Benjamin. *Ursprung des deutschen Trauerspiels*. (Origen del drama barroco alemán). Citado por Thiebaut, 1991: 65.

² El judaísmo místico encuentra en la Cábala su mayor expresión, “saber secreto que tiene la virtualidad de situarse en medio de otros saberes de una manera subrepticia e inquietante, vinculándose a tendencias gnósticas y esotéricas”, según la define el *Diccionario de Hermenéutica* (p. 75). La Cábala tuvo su auge en la Edad Media y resurge con una fuerza especial, renovada e inusitada en el siglo XVI, con la llamada “segunda Cábala”, llamada también “cábala luriánica”.

³ Al respecto, señala Ricardo Forster: “La clave del pensamiento judío (de cierto pensamiento judío que se ha desplegado en conflicto con el tronco principal de la tradición talmúdico-rabínica) es precisamente esta idea de la nada como condición indispensable para que “la creación sea”... Cierta judaísmo se planteó la exigencia impostergable de pensar ese Abismo, de dirigir la atención no al gesto omnipotente de la creación *ex nihilo*, sino hacia la revocación de ese exceso de Dios... Un juego donde el vacío del origen quiebra la egocéntrica figura del tiempo presente remitiendo siempre a una falta... Eso es el judaísmo: la experiencia irrecusable de una deriva, la permanencia de una lógica de la interpretación que sabe desde el vamos que siempre deja un resto, ese otro que bloquea cualquier certeza conclusiva”. (Forster, 1999: 31).

⁴ Stéphane Mosés ha establecido una relación primordial entre ciertas categorías cabalísticas y algunos aspectos de la crítica literaria al referirse a la utilización filosófica por parte de Benjamin de nociones teológicas como Creación, Revelación, Redención, y su lectura de los textos bíblicos como portadores de una forma de inteligibilidad específica, y la importancia que le concedía a los conceptos de doctrina y tradición, que sin duda marcaron también la trayectoria intelectual de G. Scholem. Lo que a Scholem le atraía de la Cábala no era un universo irracional, sino el “descubrimiento intuitivo de una racionalidad diferente” (Mosés,

1997: 158). Entre los muchos temas de la mística judía que ha estudiado Scholem, el del mesianismo es sin embargo uno de los que aparecieron más tardíamente en su obra.

⁵ Paul de Man, *The Resistance to Theory*, Minneapolis, Univ. of Minnesota Press, 1986, p. 68. Citado por Thiebaut, 1991: 63.

⁶ Paul de Man, *Blindness and Insight. Essays in the Retic of Contemporary Criticism*, Minneapolis, Univ. of Minnesota Press, 1986, p. 207. Citado por Thiebaut, 1991: 64.

⁷ Walter Benjamin. *Ursprung des deutschen Trauerspiels. (Origen del drama barroco alemán)*. Citado por Thiebaut, 1991: 65.

⁸ Sobre la noción de *interrupción* en Benjamin Cfr. Forster, Ricardo (2009.b) “El estado de excepción: Walter Benjamin y Carl Schmitt como pensadores del riesgo”, pp. 61-71; y también Galende, Federico (2009) “Destrucción, *continuum*, interrupción”, pp. 49-64.

⁹ “But if the act of copying serves to redeem or raise the fallen language of the original into a new (Messianic) light, this *Aufhebung* also observes an opposite impulse -to cancel the original by mimesis, to erase it by repetition.” Richard Sieburth, *Benjamin the scrivener*, pp. 29-30. “Pero si bien el acto de copiar sirve para redimir o levantar e introducir al lenguaje caído del original en una nueva luz (mesiánica), esta *Aufhebung* también obedece a un impulso contrario -cancelar el original mediante la mimesis, borrarlo mediante la repetición”. Citado y traducido por Collingwood-Selby, 1997, pp. 68,69.

¹⁰ Cfr. Culler, 1984: 125.

¹¹ Este presupuesto, o *anticipo de compleción*, según Gadamer, preside toda comprensión e implica que sólo es comprensible lo que constituye realmente una unidad de sentido acabada. Cfr. Gadamer (1992) “Sobre el círculo de la comprensión (1959)”, pp. 63-70.

¹² Desde esta mirada, el pueblo judío “logró transcodificar a Dios, trasladarlo del medio de la piedra al del pergamino” (Sloterdijk, 2008: 64) Sloterdijk cita a Régis Debray en *Dios, un itinerario: materiales para la historia del Eterno en Occidente*: “En consecuencia, lo divino cambia de manos: de los arquitectos pasa a los archivistas. Deja de ser monumento para ser documento (...) Con un Absoluto en caja, un Dios bien guardado, el sitio de donde se viene importa menos que el sitio a donde se va, a lo largo de una historia dotada de sentido y dirección.” (*Ibid*: 64) Es decir que el destino, los proyectos, la tierra prometida, importan mucho más que el *origen*, en este marco.

¹³ Cfr. Mosés (1997) Cap. 7 “Kafka, Freud y la crisis de la tradición”, pp. 177-202.

LA CONSTRUCCIÓN DE LA SUBJETIVIDAD EN *DOQUIER* DE ANGÉLICA GORODISCHER

Cecilia Inés Luque*

Resumen:

El soliloquio de quien narra funciona como discurso autobiográfico que construye una imagen identitaria singular. Se analizan las relaciones del *autós* de dicho discurso con el *bios*, las del *autós* con el *grapho*, y las huellas de la interlocución del Otro, para dar cuenta de los procesos constitutivos de la subjetividad de este personaje.

La imagen de sí resultante es la de una subjetividad *excéntrica* pues se construye sobre paradójicas relaciones con dos paradigmas ideológicos que en su tiempo funcionaban como parámetro de inteligibilidad de la persona: la moral católica y la diferencia sexual heterosexista. También aparece como una subjetividad *interlocuada* pues las relaciones dialógicas con los demás desestabilizan y rearticulan previas imágenes que de sí tenía quien narra .

La subjetividad excéntrica e interlocuada de quien narra reemplaza la noción moderna de sujeto por la categoría de agente social: una entidad no homogénea sino múltiple, contradictoria y contingente, siempre susceptible a las transformaciones.

De este modo, la novela desafía a pensar al sujeto en términos diferentes a los de nuestros automatizados patrones de inteligibilidad.

Palabras clave: GÉNERO - DISCURSO AUTOBIOGRÁFICO – SUBJETIVIDAD - SUJETO EXCÉNTRICO

Abstract:

The inner monologue of the narrator works as an autobiographical discourse that constructs a singular identity image. In order to account for the constitutive processes of the subjectivity of this character, the links between the *autós* and the *bios* of that discourse are analyzed, also the links between the *autós* and the *grapho*, and the traces of the dialogue with the Other.

The resulting self-image is that of a subjectivity whose eccentricity is marked by its distance with respect to two ideological paradigms which were at the time a measure of intelligibility of the person: the Catholic moral and sexual difference as defined by heterosexist thought. That subjectivity is also marked by the dialogical relations with others, which destabilize and re-articulate previous self-images of the narrator character. The characteristics of the narrator's subjectivity replace the modern notion of subject by the category of social agent: an entity not homogeneous but multiple, contradictory and contingent, always susceptible to change.

Thus, the novel poses the challenge of thinking the subject in different terms from those of our automated patterns of intelligibility.

Keywords: gender – autobiographic discourse – subjectivity - eccentric subject

*Profesora Adjunta, Programa Interdisciplinario de Estudios de Mujer y Género, Centro de Investigaciones “María Saleme de Burnichon”, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba. Teléfono particular: (0351) 476-0488 correo electrónico: cecilialuque@gmail.com
Enviado 06/2011. Aceptado 08/2011

LA CONSTRUCCIÓN DE LA SUBJETIVIDAD EN *DOQUIER* DE ANGÉLICA GORODISCHER

La novela *Doquier* (2002) de Angélica Gorodischer es, entre otras cosas, un elegante ejercicio de imaginación que nos desafía a pensar al sujeto en términos diferentes a los de nuestros automatizados patrones de inteligibilidad.

La trama nos enfrenta con varias mascaradas relacionadas entre sí,¹ y los epígrafes que encabezan cada capítulo nos dejan provocativas pistas para develar los misterios que ellas implican. Así, René Magritte nos advierte que “*toda cosa visible esconde otra cosa que no es visible*”, Víctor Hugo nos recuerda que “*no vemos jamás más que un solo lado de las cosas*”, y William Blake nos provoca diciendo que “*un tonto no ve el mismo árbol que un hombre sabio ve*”.

Sin reclamar con este trabajo estar en posesión de alguna especial sabiduría, voy a analizar la mascarada más importante de la novela,² para señalar cuáles son las cosas que se muestran y se ocultan cuando una persona construye su propia imagen, y para reflexionar un poco sobre nuestros hábitos mentales de ver siempre sólo un determinado lado de ciertas cosas.

Quien narra, cómo y qué

En *Doquier* quien narra se auto-presenta como centro articulador de la vida social de una innominada ciudad portuaria latinoamericana de fines del siglo XVIII:³ su casa es la sede a la cual se arrima todo aquel que quiere dar o recibir información sobre alguien más, so pretexto de buscar las pócimas curativas que allí se venden o las opiniones de la respetable y avezada persona que las prepara.

La trama de la novela consiste en las intrigas y peripecias que suscita la llegada de Raimundo, sobrino de otra persona prominente de la ciudad, quien viene desde España al Nuevo Mundo para disponer de los bienes de su misteriosamente desaparecido tío Casiano. El argumento se va desarrollando a lo largo del extenso soliloquio de quien narra,⁴ en el cual se incluyen también sus propias intervenciones en tales peripecias, sus relaciones con los otros personajes involucrados, sus reflexiones filosóficas al respecto.

Debido a que el discurso autodiegético de este soliloquio también va dibujando la identidad subjetiva de este singular personaje, funciona en cierto modo como un discurso autobiográfico.

El discurso autobiográfico es una instancia interpretativa de acontecimientos, mediante la cual quien lo enuncia construye, proyecta y sostiene una imagen particular de sí desde una situación biográfica concreta y mediante ciertos recursos narrativos. Desglosemos esta definición:

En primer lugar, se habla de “instancia *interpretativa*” y no de “instancia *representativa*” porque no se trata de un mero “volver a hacer presente las cosas” mediante el lenguaje, sino de un complejo proceso por el cual se seleccionan para contar algunos datos vivenciales en virtud de algún criterio previo de relevancia, y se los conecta mediante una estructura narrativa que los organiza y les da un sentido particular.

La imagen de sí es el “yo” de quien enuncia, es su identidad subjetiva. Se trata del cúmulo de imágenes, recuerdos y experiencias que han ido sedimentándose en la

conciencia de una persona concreta a lo largo de su vida, y que constituyen las predicaciones que dicha persona atribuye a ese “yo”. Ahora bien, esas experiencias identitarias, aunque sean concretas, únicas e irrepetibles, están íntimamente vinculadas con lo que socio-culturalmente esa persona está autorizada a ser y hacer: es decir, con la noción de sujeto. El sujeto es quien tiene derecho de participar en el mundo mediante sus acciones y sus palabras, es quien tiene la autoridad necesaria para ejercer ciertas prácticas en un determinado contextos social.

La situación biográfica concreta desde la cual se enuncia un discurso autobiográfico está vinculada con las condiciones materiales y simbólicas de la autorrepresentación: La ubicación -temporal, social, moral- desde la cual alguien cuenta su vida, a quién y por qué se la cuenta, etc..

Finalmente, los recursos narrativos se refieren a las imágenes, las estructuras discursivas, las estrategias de develamiento u ocultamiento de información con las cuales quien enuncia va dándole forma y sentido a la propia vida como material narrable.

El desglosamiento etimológico de los semas de esta palabra nos remite a los tres componentes básicos de este tipo de discursos: *autós* (autoconstrucción del propio retrato), *bios* (vida como referente del discurso), *grapho* (la escritura que pone en discurso tal retrato y convierte la vida en texto que predica al sujeto “yo”). En *Doquier*, la intriga delimita la experiencia vital narrada, el *bios*, mientras que el uso particularísimo que quien narra hace del lenguaje para componer, sustentar y manifestar una determinada imagen de sí constituye los aspectos de *autós* y *grapho*.

Lo que se muestra y lo que se oculta: *Autós* y *bios*

En esta sección vamos a explorar los modos en que quien narra selecciona del complejo cúmulo de datos que componen su experiencia vital aquellos que considera relevantes –ya sea para mostrarlos o para ocultarlos ante la sociedad- y los organiza en una narración que los interpreta como hitos de la vida de alguien que dice “yo”. Es decir, vamos a examinar la relación mutuamente constitutiva entre la autoconstrucción como proyecto y el referente del discurso autobiográfico.

Pues bien, y como ya adelantáramos, los datos vivenciales seleccionados por quien narra son todos aquellos vinculados directa o indirectamente con la inminente llegada del sobrino de Casiano y su instalación en la casa vacía de su tío.

Resulta que quien narra había fingido una enfermedad inmovilizadora ante toda la sociedad porque desde que viera a Casiano se había propuesto entablar un amorío con él. La fingida parálisis le había servido de pantalla para evitar que sus vecinos sospecharan primero que mantenía relaciones clandestinas con un hombre casado, y luego, que lo había asesinado en un arranque de despecho. Por eso, cuando se entera de la próxima llegada de Raimundo, quien narra vuelve furtivamente a la casa para sacar de allí el cadáver de Casiano, pero para su gran sorpresa alguien ya le había ganado de mano. Entonces, desde la inmovilidad de su sillón, intenta descubrir quién le ha escamoteado el cuerpo de su amante muerto; y cuando llega el muchacho, cultiva su amistad como estrategia para desviar cualquier suspicacia suya sobre el crimen.

Quien narra repasa intensamente cada aspecto de esta intriga, y su soliloquio nos va informando con lujo de detalles quién le trajo la noticia del inesperado arribo de Raimundo, cuáles fueron las circunstancias en las cuales la recibió, cuáles fueron sus

conjeturas al respecto, con quién las comentó –y a quiénes se las ocultó-, cómo fue planeando sus acciones, etcétera. A veces, esta superabundancia de información parece trivial o irrelevante -por ejemplo, se usan doce páginas de una prosa proliferante y derivativa para decirnos que el día en que recibió la noticia era martes-; sin embargo, en ella están las claves para reconocer los nodos que articulan la subjetividad de quien narra.

El mayor de los nodos es su pasión por lo oculto, y lo oculto tiene varias formas. La primera es la de su identidad.

La imagen de sí que quien narra construye, sostiene y proyecta socialmente para interactuar con los demás es un simulacro, una impostura, puesto que está cuidadosamente elaborada para mantener oculto y protegido un núcleo de identificaciones que quiere reservar para sí. Y si bien la irrupción de Casiano en su vida le había creado la necesidad de fingir, la mascarada no ha comenzado con la aparentada invalidez, ni se limita a ella: todo lo que sus vecinos conocen de quien narra es una invención, o mejor dicho, una reinención, creada a medida cuando llegara a esa ciudad portuaria huyendo de una vida anterior.

Para mantener dicho simulacro, quien narra oculta también su inteligencia y su astucia, atributos que le permiten ver más allá de lo que la gente aparenta, manipular a su favor la información así adquirida, y ejercer un insospechado poder social sin moverse siquiera de su silla y de su casa.

Pero además, quien narra protege de la curiosidad ajena un núcleo “*completamente mío y secreto, algo que yo jamás traicionaría y de cuya escondida existencia las gentes jamás sabrían nada pero que a buen seguro teñiría todas mis acciones y mis palabras; algo que me hiciera ser quien era, quien soy, como era, como soy*” (Gorodischer 2002: 189).

Parte de ese núcleo es su rudimentaria pero intensa percepción de otra de las formas de lo oculto: ese Algo por lo cual los seres humanos son más que simple materia.

A quien narra le resulta “*difícil si no imposible imaginar a un imponente señor de larga barba blanca sentado en su trono de oro*” (Gorodischer 2002: 60-61) impartiendo Justicia Divina y Eterna, no lo puede creer. Pero sí cree que hay “*algo que nos sustenta y que nos apremia. Hay algo que nos rige con la mano suficientemente suelta como para que sintamos que somos dueños de nuestra vida y de nuestra muerte. Hay algo que está en alguna parte, no precisamente en el cielo y sí quizá junto a cada una y cada uno de los seres que habitamos este mundo. O dentro. O dentro y fuera,*” (Gorodischer 2002: 61).

Ese algo, sospecha, es el saber, o mejor dicho el afán de conocimiento, una pasión que nos lleva a escudriñar los signos de ese Algo con las pobres pero únicas herramientas de que los seres humanos disponen: la razón y el lenguaje.

Para quien narra, esos signos son las estrellas, y las contempla noche a noche con un telescopio desde la secreta privacidad de su dormitorio. Éste es uno de los tantos hábitos que quiere mantener oculto y protegido, porque el conocimiento así adquirido le da un margen de superioridad: cualquier persona, al constatar la inmensidad feroz, inmarcesible, ingobernable del Universo puede aprehender la fugacidad y la pequeñez de las vidas humanas; pero sólo quien narra ha visto también “*el infinito poder que emana del pensamiento y la razón,*” (Gorodischer, 2002: 193), poder que si bien no

alcanzará nunca para arrancar al cielo sus secretos, es suficiente para obtener un saber que ayuda a bien vivir y morir.

Quien narra ha aprendido de los sufrimientos y las miserias de la gente que todo lo que pasa es consecuencia de las acciones humanas y no de determinaciones divinas, y ha asumido, por ende, que es necesario hacerse cargo de las propias acciones. Y eso implica tener conciencia crítica.

Conciencia de que la vida es un infierno, sí, en el que hay dolor y sufrimiento, pero un bello infierno, en donde también hay goces para el cuerpo y el pensamiento; conciencia de que todo en la vida, sufrimientos y goces, tienen una utilidad y una importancia en la naturaleza sagrada del universo, el cual tiene un diseño pero no un designio providencial. Entonces, el espíritu crítico de esa conciencia permitirá equilibrar los placeres de la vida y las amarguras de la mortalidad, o en palabras del escritor japonés Okakura Kazuko, esperar el gran Avatar mientras se degusta una taza de té.⁵

Por ende, la conciencia crítica también exige revisar los paradigmas mediante los cuales se interpretan y se valúan sufrimientos y goces humanos, como así también los protocolos de acción al respecto. Y aquí entra la impiadosa apreciación que quien narra hace de la Iglesia católica, sus autoridades, su moral y sus modelos de conducta.

Para empezar, quien narra siente simpatía por las mártires, mas desconfía de los santos, sobre todo si también han sido jerarcas de la Iglesia, como obispos o papas. Admira y envidia un poco a las mártires porque sospecha que habrían alcanzado a ver “*el arcano que deseamos y que tememos*”, (Gorodischer 2002: 137), y que por eso eran capaces de marchar cantando al suplicio. Pero considera que la mediación entre Dios y los hombres ofrecida por los santos es una pretensión inútil, ya que nada ni nadie puede ayudarnos providencialmente a bien vivir ni a bien morir.

Por otra parte, considera que las acciones de la gente con la cual trata cotidianamente, e incluso las acciones de más de un santo, le demuestran fehacientemente que las mezquindades humanas han vaciado de sentido a la moral religiosa.

Por de pronto, desconfía de los curas que no se permiten apreciar los simples placeres de la vida –o peor, que fingen no permitirselo-, y se la pasan conminando a los demás a ganarse la salvación a fuerza de abnegarse y reprimirse. Y quien narra directamente detesta “*la gazmoñería de las beatas olorosas a incienso y a poca higiene*,” (Gorodischer 2002: 92), capaces de dejar morir a un recién nacido sólo porque es bastardo y porque “*ése debía ser el destino de los hijos del pecado*,” (Gorodischer 2002: 93).

En el fondo, quien narra cuestiona la noción misma de santidad: se pregunta por qué glorificar acciones basadas en una fría certeza de que ese Algo Superior en que se cree ciegamente avala las crueldades que se cometen en Su nombre; se pregunta por qué ensalzar creencias que no sirven para entender “*de qué estofa está hecha la vida, (. . .), cómo se pierde y se gana la muerte, con qué garras, manos, puños, se defienden las gentes del vasto desierto del destino*,” (Gorodischer 2002: 105).

Entonces, ante la conciencia de la fragilidad y la fugacidad de la vida humana, y ante la certeza de que no hay un Dios que ayude a vivir y morir, la única brújula disponible para navegar por el mar de la caótica vida humana es una ética que ofrezca protección contra las desdichas y la crueldad que le son inherentes. Esa ética está basada por un lado en un profundo y empático conocimiento de lo que atormenta a los seres mortales, y por el otro en un gozoso *carpe diem*. Y no tiene mandamientos: “*No*

recomiendo a nadie nada. Cada quien puede, si es que puede, hacer como le plazca,” (Gorodischer 2002: 31). El único imperativo es el impulso humano básico de esquivar el sufrimiento y mantener a raya la crueldad; cada situación particular dictará si eso ha de lograrse actuando en beneficio ajeno (como en el caso de la manipulación del curita de la Anunciación, para lograr la cristiana sepultura de la niña de los Alcázar) o actuando de manera individualista y hasta egocéntrica (como en el caso del asesinato de Casiano).

La ética de quien narra no tiene mandamientos porque, al no haber una vida más allá de la muerte, los castigos y las recompensas no tienen sentido. Tampoco tiene salvación –al menos, no en el sentido cristiano- sino un estado de libertad de espíritu, el cual consiste en liberar al deseo de las necesidades y las limitaciones que impone la vida y dejar que su energía impulse esa ensoñación o quimera que, para cada quien, *“ha de contener toda la magnitud, toda la intensidad del universo,”* (Gorodischer 2002: 136) y ha de darle sentido a su existencia.

Se trata de una ética basada en el axioma de que existen fuerzas contradictorias en el seno de cada ser humano, las cuales lo inclinan tanto para el bien como para el mal; y está planteada como el encuentro del propio deseo con los deseos de los otros, para “elaborar, en este encuentro, momentos de acuerdo siempre frágiles y siempre renegociados,” (Collin 1992: 89). Se trata, en resumen, de una ética radicalmente distanciada de la moral dominante en la sociedad de la época.

Quien narra construye la imagen de sí a partir de experiencias vitales en las cuales pone en evidencia su oposición crítica a los paradigmas morales de la Iglesia católica, la cual llega a veces a manifestarse como deliberada transgresión. Ahora bien, esa misma oposición indica que quien narra *reconoce dichos paradigmas como constitutivos*. Sin dudas, esta persona ha recibido constantemente la interpelación de la ideología católica,⁶ por la cual se le exhorta una y otra vez a aceptar ciertas interpretaciones del Bien y del Mal, y sin dudas las ha asimilado lo suficientemente bien como para fingir convincentemente en sociedad su acatamiento. Sin embargo, sus creencias hacen evidente su relación paradójica con dicha ideología: Está a la vez dentro y fuera de ella, no es inmune a ella pues ha sido constituido como sujeto por la interpelación de esa ideología, pero se ha distanciado de ella y critica las desigualdades de poder y saber que esa ideología sustenta. Por lo tanto, la imagen de sí resultante es la de una subjetividad *excéntrica*.⁷

Esta excentricidad es la manifestación de la constante (re)negociación del sujeto con las normas que lo interpelan y constituyen, y se manifiesta en el plano epistemológico como el abandono de una cosmovisión en decline - la que centraba el sentido del Universo en la autoridad de Dios- y la concomitante adopción de una cosmovisión emergente -centrada en la autoridad de la Razón ilustrada. Por lo tanto, la excentricidad de la identidad subjetiva de quien narra encarna de manera testimonial el paso de un *zeitgeist* a otro en esa época finisecular.

Lo que no se menciona: *Autós* y *grapho*

Ahora bien, no es ésta la única razón por la cual la subjetividad de quien narra es excéntrica. Hay otra, y más interesante aún, relacionada con el aspecto discursivo de la negociación del sujeto con las normas que lo interpelan y constituyen –es decir, con las

relaciones entre el proyecto de construcción de la propia imagen y las estrategias discursivas empleadas para llevarlo a cabo.

Decíamos anteriormente que, cuando Raimundo llega a la innombrada ciudad americana en donde transcurre la historia, quien narra se relaciona con el muchacho para poder sonsacarle lo que éste pueda saber sobre la misteriosa desaparición de su tío. Quien narra encara esa amistad como una estrategia deliberada con una finalidad específica, pero termina viviéndola como algo muy diferente: inesperada, increíblemente, quien narra se enamora de Raimundo.

Por fortuitas circunstancias, quien narra se entera de que Raimundo es en realidad Crocetta, la hermana melliza del muchacho. La muchacha es la más activa, curiosa y arriesgada de los dos mellizos, y desea todas aquellas experiencias que les estaban vedadas a las mujeres por considerarse impropias de su sexo. Por eso ha asumido -como en otras ocasiones- la identidad y el traje de su hermano, para vivir una última aventura antes de convertirse en aquello que se espera de ella, a saber, una gran dama con marido, hijos y una casa que gobernar.

El descubrimiento turba a quien narra, porque le sorprende haberse enamorado de una muchacha disfrazada de varón. La turbación parece normal y comprensible dentro de la lógica de una diferencia sexual reglada por la heterosexualidad obligatoria:⁸ una mujer que no sólo busca un amante varón sino que va a los extremos de urdir estratagemas para conseguirlo usualmente no contempla como posibilidad el enamorarse de otra mujer. Sin embargo, semejante lógica, y las certezas que vuelven normal y comprensible tal turbación, se escurren como agua entre los dedos cuando se toma en cuenta lo siguiente: Casiano era bisexual. Entonces, si quien narra es amante de un hombre bisexual y se sorprende de haberse enamorado de una muchacha disfrazada de varón, de esto puede deducirse con igual validez que se trata de un hombre o de una mujer, de una persona hetero, homo o bisexual.

Ahora la sorpresa es de quien lee, porque siente que le han sacado el piso de bajo sus pies, y para recobrar su estabilidad, busca en el texto elementos que le permitan despejar esta incertidumbre. Y no los encuentra.

A lo largo de toda la novela, quien narra usa una serie de estrategias discursivas para no revelar cuál es su sexo biológico y para mantener su orientación sexual en el misterio de la imprecisión y la ambigüedad. Por ejemplo, evita el uso de nombres, pronombres, participios y adjetivos que exijan terminación genérica: "*ya cómodamente, ya tranquilamente en mi dormitorio*" (Gorodischer 2002: 91) "*me quedé en soledad inmóvil y pensando,*" (Gorodischer 2002: 132). También emplea sinécdoques o proposiciones subordinadas para hablar de sí sin precisar su sexo: "*mis piernas están cansadas*" sustituye a la expresión "estoy cansado/a"; dice que "*[Casiano] estaba visitando a alguien que padecía una enfermedad sin cura*" (Gorodischer 2002: 141) para evitar decir "a un/a enfermo/a". Cuando son absolutamente necesarios, quien narra usa apelativos genéricamente indeterminados (su mercé, su señoría).

Este ingenioso y neobarroco despliegue del lenguaje desactiva la representación lingüística como dispositivo productor de identidades genéricas, y de paso tiende una trampa admonitoria a quienes leen: las cosas no son lo que parecen ser.

En este caso, se trata de la correlación sexo-género-orientación sexual, que se ha venido considerando en nuestras culturas occidentales como una realidad inmutable, como una certeza incontrovertible. Las experiencias amorosas de quien narra y las espectaculares estrategias discursivas que despliega para contarlas no sólo ponen en tela

de juicio que la identidad de género esté garantizada por la materialidad del sexo y expresada mediante la orientación sexual: también plantean el hecho de que tal identidad *parece ser* el nodo esencial que precede a las identificaciones del sujeto y da coherencia a su identidad subjetiva pero *tal vez no lo sea*.

El particularísimo uso del lenguaje que hace quien narra nos impide usar la diferencia sexual como parámetro de inteligibilidad de su persona. Pero en nuestro universo simbólico la identidad es siempre implícita y primariamente una identidad de género,⁹ y nuestros procesos mentales no nos permiten comprender la noción de "persona" a menos que el individuo en cuestión se conforme a las codificaciones socio-culturales de género y podamos catalogarlo como un "él" o como una "ella". Si la caracterización sexual de una persona es ambigua o indeterminada no podemos *pensar* a esa persona, porque se ve comprometida la inteligibilidad misma de la identidad en cuanto tal, porque según nuestros hábitos mentales, se es varón o mujer, o no se es nada. Por ello, el personaje de quien narra nos demanda un gran ejercicio de imaginación: nos desafía a entender la persona *sin asignarle una identidad de género*.

Ahora bien: quien narra construye la imagen de sí prescindiendo de un parámetro al que, sin embargo, *reconoce como constitutivo* desde el mismo momento en que lo soslaya tan cuidadosamente. Es seguro suponer que, en el universo ficcional de esa ciudad portuaria donde viven los personajes, quien narra sabe qué sexo tiene su cuerpo y cuál es su identidad de género: Sin dudas, esta persona ha recibido constantemente la interpelación de la ideología de género, por la cual se le exhorta una y otra vez a aceptar ciertas interpretaciones de la femineidad y la masculinidad; y muy probablemente haya aceptado y asimilado como propia la representación de género que la ideología le asignara a sus rasgos anatómicos y fisiológicos. También es seguro imaginar que los demás personajes tienen los datos suficientes para decidir si tratan a quien narra como un él o una ella. Sin embargo, la ausencia intencional de marcas de género en el soliloquio de quien narra señala su relación paradójica con la ideología de género: Está a la vez dentro y fuera de ella, no es inmune a ella pues ha sido constituido como sujeto por la interpelación de esa ideología, pero se ha distanciado críticamente de ella, al punto de ignorarla al pensar su propio "yo". Por lo tanto, la imagen resultante es, nuevamente, la de una subjetividad *excéntrica*.

Y este aspecto de la excentricidad sugiere la *posibilidad* de que la diferencia sexual resulte prescindible, o por lo menos insuficiente, como eje de unicidad y coherencia interna de una identidad subjetiva.

La novela nos propone aprehender la calidad de *persona* de quien narra sin afincarla ni en su sexo, ni en su identidad de género, ni en su orientación sexual. Esto no quiere decir que la novela esté abogando por el descarte definitivo de la diferencia sexual como distinción pertinente: lo que propone es considerarla como uno de varios puntos nodales alrededor de los cuales las identidades subjetivas se fijan parcial y contingentemente, porque, como dijera Chantal Mouffe, "[n]o hay razón para que la diferencia sexual tenga que ser pertinente en todas las relaciones sociales," (1992: 118). Justamente, el soliloquio de quien narra presenta el par sexo/género como un nodo *prescindente* -o insuficiente, en el mejor de los casos-, mientras que presenta su capacidad para razonar y su pasión por asomarse al misterio de la existencia como nodos mucho más relevantes, mucho más pertinentes a la hora de constituir su subjetividad.

En otras palabras, la novela sugiere la posibilidad -¿la necesidad?- de replantear la cuestión de la constitución del sujeto en otros registros que no sean el de la diferencia sexual, y opta por darle preeminencia al registro de las condiciones materiales y simbólicas de su agencia social.

Lo que no se sabe: Autos e interlocución

Hasta ahora, hemos examinado sólo una cara del proceso de constitución de toda identidad subjetiva: el aspecto de autoafirmación de quien narra. Pero en su soliloquio también podemos apreciar las huellas de los procesos por los cuales quien narra es constituido por sus relaciones con los demás.

Quien narra interactúa con sus vecinos principalmente mediante conversaciones, en las cuales aprovecha al máximo las posibilidades de *saber*: Desde su silla de persona parálitica oculta lo que es, lo que hace y lo que sabe; lo (di)simula; lo muestra sólo cuando es conveniente o inevitable; y mientras tanto escucha a quienes entran a su herboristería, sonsaca lo que ocultan y (di)simulan, y los manipula.

Quien narra disfruta particularmente sus charlas con Elodia, una mujer “casi loca, sin linaje y sin pasado” (Gorodischer 2002: 157) que vive prediciendo el advenimiento del Apocalipsis en la noche del fin de siglo que se avecinaba. Y la disfruta porque los delirios místicos de ella no sólo le resultan divertidos sino que también le permiten arrebujarse en el secreto poder que dan pensamiento y razón y confirmar su superioridad: “*en esas noches [al contemplar las estrellas] yo había visto otra cosa y sabía que la Elodia jamás comprendería aun cuando yo fuera capaz de hablarle de ello,*” (Gorodischer 2002: 193).

Sin embargo, esa seguridad socarrona –sobre sí, sobre Elodia- se ve conmovida por una confesión inesperada de la mujer: ella sabe quién mató a Casiano, y fue ella quien movió el cuerpo. La sorpresa sacude a quien narra, pues no sólo no lo sabía, sino que ni siquiera lo recelaba. Entonces se da cuenta de que últimamente no ha estado dialogando *con* Elodia-sujeto sino elaborando para sí un discurso autocomplaciente *sobre* Elodia-objeto. En ese desliz –potencialmente nefasto- quien narra ha dejado de hacer lo que hace que sea quien es: *escuchar* a la otra persona y descubrir aquello que esconde más allá de las apariencias. Eso permite que los insospechados conocimientos de la mujer pongan en jaque supreciado poder, socaven su seguridad, le arranquen todas sus certezas sobre lo que Elodia es y también sobre su propio yo: “*mi sensatez o lo que yo siempre he creído que era eso, sensatez, y los delirios o lo que yo siempre he creído que era eso, delirios, de la Elodia,*” (Gorodischer 2002: 191).

Días antes, quien narra había recibido otra gran sorpresa, o mejor dicho dos, relacionadas: Primero, había descubierto que su gato Polibio era hembra; luego, por asociaciones libres, había intuido que Raimundo era en realidad Crocetta. Ante todo esto, quien narra se pregunta: “*Pero entonces, si Polibio era gata y no gato, ¿qué seguridad podía tener yo, qué seguridad podíamos tener todos, qué seguridad podía haber en este mundo acerca de la inmutabilidad de las cosas y los seres que nos rodean?*” (Gorodischer 2002:148).

Más allá de los (interesantísimos) debates epistemológicos que estos cuestionamientos motivan,¹⁰ la importancia de sus respectivos diálogos con las dos mujeres radica en que despojan a quien narra de sus certezas e ideas preconcebidas sobre los demás y sobre sí, apremiando a que se ponga *a la escucha* de lo que ellas

dicen y hacen. La interlocución del Otro implica entonces un movimiento simultáneo de desestabilización y rearticulación de la propia identidad subjetiva; por ende, quien narra se reconoce como un *sujeto interlocuado*, (re)constituido mediante las relaciones dialógicas con los demás.¹¹

Las alternativas de los diversos procesos de interlocución que van constituyendo a quien narra integran el *bios* de su autobiografía, en calidad de experiencias que sacuden su seguridad ontológica;¹² también integran el *grapho*, en tanto el discurso directo de las conversaciones con las mujeres interrumpe y reencauza su soliloquio. Pero, en definitiva y más importantemente, la interlocución impide que el *autos* alimente varias ilusiones falaces acerca de la subjetividad, a saber: la versión inverosímil del sujeto moderno, definido por Celia Amorós como “*el sujeto autoconstituyente, que fichteanamente se pone a sí mismo y pone el mundo como el no-yo*” (1997: 21); la ilusión metafísica moderna del sujeto como productor de conocimiento veraz e incuestionable; y por ende, la ilusión de la total transparencia del *relato* de una historia de vida - transparencia que permite aprehender inmediata y objetivamente la *identidad* del sujeto en su totalidad.

Abrir las puertas de nuestra mente y sacudir la inmovilidad de nuestro pensamiento

“se abrió [la puerta] y la solté, dejé atrás su canto y su obediencia
y me adelanté un paso, apenas un paso.”

(Gorodischer 2002 : 218)

Las excentricidades y la interlocución de quien narra jaquean la estabilidad apriorística de la noción moderna de sujeto, niegan que haya un centro esencial de subjetividad que preceda las identificaciones del sujeto y que funcione como eje alrededor del cual tales identificaciones se fijan total y definitivamente.

En su lugar, nos dejan algo que bien podría ser la categoría de agente social: una entidad constituida por un conjunto de posiciones subjetivas o fijaciones parciales, construidas por una diversidad de discursos entre los cuales hay un movimiento constante de desplazamiento y sobredeterminación. La subjetividad de tal agente ya no es homogénea sino múltiple y contradictoria, y su identidad resulta entonces una construcción “*siempre contingente y precaria, fijada temporalmente en la intersección de las posiciones de sujeto y dependiente de formas específicas de identificación,*” (Mouffe 1992: 111).

Nuestros hábitos mentales nos llevan a ver siempre sólo un determinado lado de las cosas, o mejor dicho, a ver las cosas siempre de un determinado modo: el género como epifenómeno natural del sexo; la representación racional de la realidad como ícono transparente que coincide totalmente con su referente. Pero los gatos que son gatas, los muchachos que son chicas, y especialmente las personas que nos ocultan si son muchachos o chicas desestabilizan el universo: nos plantean la posibilidad de *ver* otros aspectos de las cosas, la necesidad de considerarlas desde nuevas perspectivas.

“Tal vez las cosas a nuestro alrededor deban su inmovilidad a nuestra certidumbre de que son ellas y no otras, a la inmovilidad de nuestro pensamiento ante ellas”, dice Marcel Proust en *En busca del tiempo perdido*. Para quien narra, la inmovilidad comienza a desbaratarse cuando piensa en el Polibio que fue y en la Nola que es ahora; y sigue deshaciéndose cuando abre las puertas de su casa, sale a caminar las calles de su ciudad, y saborea con fruición los cambios inesperados que la vida va a depararle.

“El verdadero arte tiene la particularidad de que pone nerviosa a la gente”, dice Angélica Gorodischer en una entrevista, citando a Susan Sontag (Mayr 2008). Y su novela *Doquier* hace eso justamente: pone nerviosa a la gente, les mueve el piso, abre puertas cuidadosamente cerradas que permiten ver sólo un lado de las cosas, y da a quienes leen un gentil empujoncito para que crucen el umbral.

Bibliografía

- Amorós, Celia (1997) *Tiempo de Feminismo: Sobre feminismo, proyecto ilustrado y Postmodernidad*, Col. Feminismos, Madrid, Cátedra.
- Arfuch, Leonor (2010). *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Bs.As.: Fondo de Cultura Económica.
- Collin, Françoise (1996) "Praxis de la diferencia: Notas sobre lo trágico del sujeto". En *Mora* nº 1, pp. 2-17.
- Collin, Françoise (1992) "Borderline. Para una ética de los límites". En *Isegoría: Revista de Filosofía Moral y Política* 6, pp. 83-94.
- Gorodischer, Angélica (2002) *Doquier*. Buenos Aires, Emecé.
- Lauretis, Teresa de (2000) "La tecnología del género", *Diferencias. Etapas de un camino a través del feminismo*. Madrid, horas y HORAS.
- Mayr, Guillermo (2008) “Angélica Gorodischer: ‘Para ser escritora no se puede ser una monja de clausura’”. En *El jinete insomne*. [on line]. Disponible en: <http://eljineteinsomne2.blogspot.com/2008/12/angelica-gorodischer-ser-escritora-no.html> Consultado el 19 de diciembre de 2008.
- Mouffe, Chantal (1992) *El retorno de lo político. Comunidad, ciudadanía, pluralismo, democracia radical*. Madrid, Paidós.

¹ Utilizo el término “mascarada” en el sentido de farsa: Enredo, engaño o fingimiento para aparentar u ocultar una cosa. Aunque el argumento tiene algunos rasgos de la mascarada como espectáculo cortesano vinculado a una alegoría de la relación entre el soberano y sus súbditos, no voy a desarrollar este aspecto en el presente trabajo.

² La otra gran mascarada, la del personaje Raimundo, ha sido analizada ya en Fedullo, Liliana Beatriz y Cecilia Inés Luque, "Aquellos que debo ser y aquellos en los que me he convertido". *Mujeres, identidad y ciudadanía. Ensayos sobre género y sexualidad*, Carlos Schickendantz (ed.), EDUCC, Editorial de la Universidad Católica de Córdoba, 2006, pp. 135-148.

³ A lo largo de todo este trabajo voy a referirme al personaje a cargo de la narración como “quien narra”, en lugar de emplear un sustantivo sinónimo que requiera el uso de morfemas de género (como “narrador/a”), por razones que quedarán claras más adelante.

⁴ Del latín *soliloquium* (m), de hablar (*loqui*) y solo (*solus*), el soliloquio es una especie de diálogo del personaje consigo mismo, mediante el cual narra de manera lógica y coherente emociones e ideas relacionadas con un argumento y una acción. La sintaxis lógica y coherente del discurso de quien narra, así como su estructuración en capítulos, refuerzan la decisión de considerarlo soliloquio y no monólogo

interior. Sin embargo, comparte con éste último una característica muy importante: los pensamientos pasan de un tema a otro de manera proliferante, mediante asociaciones libres, metonímicas, derivativas, las cuales, si bien no son propiamente caóticas como las del fluir de la conciencia, complican de manera barroca el desarrollo de la idea.

⁵ En *El libro del té* (1906), Kazuko dice "*Esperemos al gran Avatar. Mientras llega gustemos una taza de té. La luz de la tarde dora las cañas, las fuentes gorjean deliciosamente y el suspiro de los pinos resuena bajo nuestra marmita. Soñemos con lo efímero y dejémonos arrastrar por la bella locura de las cosas.*" La última oración sirve de epígrafe al capítulo 3 de *Doquier*.

⁶ La interpelación es un proceso mediante el cual una ideología pone en juego diversas tecnologías para apelar al individuo y exhortarlo a adherir a ciertas interpretaciones del mundo. La interpelación se completa cuando el individuo acepta y asimila como propia la representación de género que la ideología asigna a sus rasgos anatómicos y fisiológicos. (En esta definición estoy combinando, como lo hace De Lauretis (2000), el concepto de ideología de Althusser con el de tecnología de Foucault).

⁷ Para un mayor desarrollo de este tema, consultar Teresa de Lauretis (2000).

⁸ La diferencia sexual es una distinción socialmente sancionada que se establece entre hombres y mujeres en base a los significados y valores atribuidos a las disimilitudes anatómicas y fisiológicas percibidas entre los cuerpos sexuados, especialmente aquellas vinculadas con la reproducción. Tal distinción es conceptualizada como una oposición universal entre "lo masculino" y "lo femenino" y propuesta como fundamento legitimador de las desigualdades y disparidades que organizan la vida social.

⁹ El género es la representación de un individuo en una relación social que pre-existe al individuo, la cual es organizada y significada mediante el patrón conceptual y estructural de la diferencia sexual.

¹⁰ Esto es, el debate sobre los alcances y las limitaciones del pensamiento racional (o la sensatez) para establecer realidades y verdades; y el debate sobre la inmutabilidad de las identidades avalada por la fijeza material de los cuerpos sexuados. En última instancia, estos debates revisan críticamente dos matrices sumamente importantes de inteligibilidad del ser humano: la relación razón/saber/poder y la relación sexo/género.

¹¹ Para un mayor desarrollo del tema, consultar Collin (1996).

¹² La seguridad ontológica es la confianza dóxica en la estabilidad de los parámetros básicos que definen el mundo natural, el mundo social y la propia identidad; la cual permite al sujeto actuar en el marco de rutinas predecibles.

Sobre Intelección Metafísica y Literatura Fantástica

Javier Mercado*

En el siguiente trabajo intentaremos abordar el complejo tema de la literatura fantástica y su especificidad. El objetivo principal estará fijado en la problematización del concepto clásico de “lo fantástico” -según lo aportado por Tzvetan Todorov y Rosemary Jackson en sus estudios sobre el tema- para poner en juego otras concepciones que se alejan de lo estrictamente literario y tratan el tema desde la psicología profunda, la filosofía y la metafísica. Es por esto que el trabajo no tendrá como eje el funcionamiento interno del género y sus producciones -tarea finamente realizada por el citado crítico- sino que explorará otras posibles formas de comprender el “espíritu” que mueve la producción de este tipo de textos. Se tratarán particularmente ciertos planteos presentes en las obras de Carl G. Jung, Karl Jaspers y Henry Corbin que tocan el problema de la imaginación fantástica y que, a nuestro criterio, pueden contribuir a enriquecer nuestra comprensión de la literatura fantástica -como así también otras formas del arte cuyas producciones pueden definirse en algún grado mediante este término- en un contexto más amplio y rico: el de las producciones culturales humanas.

Palabras clave: Literatura - Arte - Fantasía - Psicología – Filosofía

In this paper we will tackle to the complex issue of fantastic literature and its specificity. The main objective is fixed on the critical analysis of the classical concept of “fantastic”, as provided by Tzvetan Todorov and Rosemary Jackson in their studies on the subject, to consider other concepts that are not deviated from the literary field and to approach the topic from the fields of analytical psychology, philosophy and metaphysics. That is why the main focus of this work is not about the inner workings of genre and its productions -task already done by that critic named above- but it will explore other possible ways of understanding the “spirit” that moves the production of such texts. The work will be focused particularly on some of the works of Carl G. Jung, Henry Corbin and Karl Jaspers that deal with the problem of fantasy and imagination. In our view, these works can help us to enrich our understanding of fantastic literature - as well as other forms of art which production can be defined in some degree through this term- in a broader context: the human cultural productions.

Key words: Literature - Art - Fantasy - Psychology - Philosophy

* CONICET - CIFYH, UNC. javimercado70@hotmail.com.

Enviado 06/2011. Aceptado 08/2011

Sobre Intelección Metafísica y Literatura Fantástica

NOLI FORAS IRE, IN TEIPSUM REDDI,
IN INTERIORE HOMINE HABITAT VERITAS

Agustín de Hipona

El problema de la literatura fantástica

Hablar de literatura fantástica, aunque en principio parezca naturalmente sencillo, supone más de un problema, especialmente si se tiene en cuenta la dificultad para definir “lo fantástico” y cómo se presenta en la especificidad literaria. En general, se tiene la presunción de que es fantástico cualquier tipo de relato que trate de fenómenos sobrenaturales, extraordinarios y hasta terroríficos. Es decir, un relato en el que las características del mundo que normalmente consideramos como fenoménicamente real y dado se alteren y deformen de una u otra manera.

Tzvetan Todorov, en su libro *Introducción a la literatura fantástica* (1972) habla con mucho tino de la necesidad de *incertidumbre* en el lector. En el relato fantástico los hechos que aparecen irreales no tienen, desde el comienzo, una explicación ni justificación clara. El principio de lo fantástico está en la duda del lector sobre lo que está sucediendo ¿es verdadero o falso? ¿tiene una explicación racional o no? ¿forma parte del mundo real? El hecho de que estas preguntas estén presentes en el lector y lo mantengan en vilo es una buena forma de definir a un relato como fantástico.

Si finalmente se halla -o se descubre- una explicación racional o lógica sobre los sucesos, el relato pasa a ser una suerte de “policial científico” o “suspense racional”, lo que estrictamente Todorov llama “fantástico-extraño” o “fantástico puro” de acuerdo a sus características. Si se da el caso contrario y no existe posibilidad alguna de encontrar ningún corsé lógico que lo haga encajar en nuestro mundo -lo que plantea la necesidad de postular nuevas leyes y lógicas de funcionamiento para el universo en el cual se desarrolla el relato- la narración fantástica pasa a ser del tipo “maravillosa”. Las clasificaciones de Todorov siguen y se diversifican para poder dar cuenta de las diferentes posibilidades del género hasta agotar estructuralmente todas sus variantes, al menos desde el punto de vista occidental.

Un paso más allá, que implica un verdadero salto cualitativo en la consideración de esta cuestión, lo da la crítica Rosemary Jackson con su libro *Fantasy: literatura y subversión* (1986). En este trabajo -que ya no se centra en las características estructurales de estos relatos, sino que intenta abordarlos desde una perspectiva socio-semiótica- se pone al frente un detalle que hasta el momento no había sido tenido debidamente en cuenta: la literatura fantástica se produce *dentro* y *está situada* en un contexto social y no puede entenderse aisladamente. Es imposible dar una lectura de estos textos que esté fuera del tiempo. Lo fantástico se modifica significativamente si tienen en cuenta las posiciones históricas y políticas de los autores.

Desde esta perspectiva, la literatura fantástica se concentra en lo no dicho, en aquello que se ha tratado de ocultar y se ha cubierto hasta volverse invisible. El *fantasy* literario demarca, entonces, los límites de un orden social, lingüístico y psíquico, e interroga estos límites a través de lo “irreal” que se introduce como elemento disruptivo

de ese orden dado. En este sentido, es lógico que la autora diga: “*El fantasy no tiene que ver con inventar un mundo otro, no-humano: no es trascendental. Tiene que ver con la inversión de elementos de este mundo, re-combinar sus rasgos constitutivos en nuevas relaciones para producir algo extraño, poco familiar y aparentemente 'nuevo', absolutamente 'otro' y diferente*” (1986: 35).

Siguiendo con su planteo, Jackson redefine lo fantástico como un *modo* literario y no un género. Es decir que adquiere diferentes características textuales y estructurales de acuerdo a los diferentes contextos sociales en que se encuentre, aunque mantiene las características subversivas que marcamos anteriormente. Esta proposición queda ampliamente demostrada cuando la autora, al estudiar la literatura fantástica de las dos centurias posteriores a la revolución industrial, determina dos grandes grupos de relatos que dan cuenta de diferentes momentos y modos de entender este proceso de cambio social y tecnológico. Por un lado existen textos en los que prepondera una visión nostálgica y romántica que se centra en una serie de motivos medievales asociados a las hadas, las gestas y los bestiarios; en estas ficciones se da lugar a una diégesis “otra” donde el mundo está más unificado y es más compacto y coherente. Por otro lado, rescata otras fantasías donde todo es más sórdido, oscuro e inquietante, el mundo ha sido invadido por extrañas presencias que provocan el malestar y la incertidumbre. Esta es la diferencia, justamente, entre lo maravilloso y lo fantástico (1).

Ahora bien, podemos preguntarnos ¿es que aquí se termina la *quiddidad* (2) de lo fantástico? Al demostrar que existe una estructura y clasificación posibles para la literatura fantástica, Todorov pone de manifiesto una condición fundamental de su existencia; pero poco nos aporta sobre las leyes de su esencia o, si se prefiere, de su modo de ser. Igualmente, Jackson mucho nos dice sobre un texto fantástico y su emergencia en un determinado tiempo y lugar. Estos dos estudios sobre lo fantástico, que creemos deben ser tenidos por complementarios más que como antagónicos, han abierto un camino por el que pretendemos seguir, pero llevando la cuestión un paso más allá e internándonos en los dominios de la filosofía. Es decir que, así como Jackson amplía el trabajo realizado por Todorov del texto a lo social, nosotros, con modestia, intentaremos extender la cuestión hacia el ámbito de la reflexión metafísica. Entendemos a lo fantástico también como un modo de expresar aquello invisible y misterioso que no forma parte estrictamente de nosotros ni de nuestra sociedad, pero que no por ello podemos arrogarnos el derecho de negarle presencia ontológica.

El carácter fantástico de un texto, intuimos, no se halla solamente en su materialidad textual como tal -es decir, en sus estructuras narrativas-, ni tampoco se hospeda exclusivamente en el lector -aunque todas las operaciones de lectura que sobre el texto mismo pueda éste realizar son justas y necesarias-. La *fantaseidad* de una obra fantástica, intuimos nuevamente, puede que también esté dada por la relación oscura y problemática que ésta entabla con su autor, con el lector y con el mundo. Hipotetizamos primeramente, entonces, que mundo, autor, lector y obra se religan de manera íntima para dar lugar a eso que llamamos “lo fantástico” en el arte y, en nuestro caso, en la literatura.

Es interesante traer a colación -a fin de comenzar el largo trabajo de dar pábulo a lo propuesto- que, como lo certifica Jackson, la literatura fantástica como género así denominado es propia de la modernidad y surge en el seno de una cultura laica. Con esto pretendemos recordar que este tipo de narraciones se cristalizan en una época donde la ciencia tenía como norte el explicarlo y entenderlo todo. Generalizando un poco sus planteos, bien se podría decir que a partir de su método, la ciencia ofrecía al

hombre de los siglos XVIII, XIX y buena parte del XX un mundo firme y sólido, desprovisto de misterios y terrores, un mundo en donde todo era conocido -o llegaría a serlo en algún momento- y tenía una explicación racionalmente válida. Es en este fresco donde irrumpe lo fantástico para mostrar su carácter disruptivo y desorganizador como la *khôra* platónica, abriendo una honda grieta en todo el sistema epistemológico que sostenía ese mundo.

Y recordemos también, para no ceñir el asunto a lo netamente sociológico, que todo ser humano, ya sea autor o lector, experimenta en sí mismo algo que llamamos “la realidad”. Se podría proponer que “lo real” se constituye primariamente de una serie de acuerdos mutuos entre los miembros constituyentes de una sociedad a fin de facilitar su vida. Estos acuerdos, partidos quizás del lenguaje, implican simbolizaciones, modos de ver y comprender, principios y reglas. Constituyen lo que podríamos llamar la diégesis del mundo en que vivimos. Y, si bien esta puede variar un tanto de sociedad en sociedad, podemos afirmar que, en un momento dado sincrónicamente, existe una diégesis global que involucra a cada uno de los seres humanos.

Sucede que los hombres no estamos recordando continuamente nuestra diégesis - como tampoco recordamos el aire que respiramos a cada instante y nos rodea- y esta serie de reglas pasa a ser considerada algo en sí mismo, como un hecho natural y cierto. Por eso experimentamos tan fuertemente que la realidad “está ahí” y que de algún modo tiene una serie de reglas ciertas y fijas que regulan su constitución y funcionamiento, su modo de ser. Así llegamos rápidamente a la conclusión de que cualquier persona en sus cabales es capaz de experimentar la realidad tal como es, es decir, *tal como la experimenta la mayoría o tal como los acuerdos dicen que es*.

La constitución de lo fantástico, entonces, también anida en una sensación, primaria y fuerte, del hombre. La sensación de que se han roto los pactos de la realidad que, como vimos, implica romper eso que es “la realidad en sí”. Fantástico es, entonces, lo no-real, lo no sustancial, lo que no está en el mundo ni puede formar parte de él de acuerdo a la forma en la que nosotros -la mayoría- se lo representa. Y en la medida en que autor y lector son también personas, esta sensación puede que se apodere de ellos como individuos.

Es a raíz de estas particularidades que comúnmente se sugiere que este tipo de creaciones artísticas responden a una necesidad de evasión del mundo cotidiano, falta de fuerzas para enfrentarse a él o a una imaginación demasiado vívida que desea expresarse. Lo fantástico nos remite a un mundo de *posibilidades imposibles* en que el hombre es más libre pero menos real. Y dado que las creaciones fantásticas son *no-posibles* desde el punto de vista científico, *no-sustanciales* en tanto que partes de un mundo en sí, y *no-reales* para la conciencia psíquica, no poseen peso específico en el mundo humano, ni nada dicen de él, ni nada le aportan (3).

¿O será que el sentido común -hoy por hoy eminentemente racional, técnico y pragmático- ha sido demasiado duro con la fantasía? Como lo ha comprobado sobradamente Ernst Cassirer, ningún sistema simbólico humano existe solamente por existir, sin estar fundado en ninguna necesidad. Así, también podemos proponer que existen un arte y literatura fantásticos (aunque no siempre se los pueda clasificar como tales a partir de la carga semántica que esta palabra ha tomado en la actualidad) que no nacen en el seno de la mentalidad iluminista de los últimos siglos. Mitos, cuentos, leyendas y creencias ancestrales que se transmitieron de boca a oído durante generaciones son las pruebas más fehacientes que podemos encontrar de una forma “fantástica” de entender el mundo y que de ninguna manera puede reducirse al mero y

simple artificio creativo de pueblos que no tuvieron la racionalidad científico-técnica como eje central en torno al cual desenvolver su existencia. Al contrario, a partir de estos relatos organizaron su mundo y los utilizaron como herramientas para indagar en él; el estatus epistemológico de estas narraciones no puede ser el mismo para ellos que para los sujetos occidentales modernos, ni podemos calificarlos -no sin cierto desdén y aire peyorativo- de “puras fantasías” cuyo valor último, para nosotros, radicaría en su valor antropológico.

La crítica ha pasado de la *poética* de lo fantástico a la *política* de estas producciones. Nosotros queremos sumarnos a esta corriente proponiendo una *metafísica* de lo fantástico que, sin dejar de lado la importancia y pertinencia de los trabajos anteriores, le aporte a éstos una mirada proveniente de esa rama de la filosofía. De esta forma, pesamos, el aporte puede ser significativo en tanto a la mirada estructural (Todorov) y a la mirada sociológica (Jackson) se le suma la mirada filosófica que, como hemos dicho, en nuestro caso está orientada hacia el valor simbólico de estos textos y su capacidad de remitirnos a instancias que circundan la existencia material. Los textos fantásticos, pensamos, deben ser también interrogados con la mirada del filósofo (particularmente del metafísico) en tanto el valor y la importancia de éstos para la reflexión en el citado campo puede ser extraordinaria. Es por eso que proponemos un cuadro de doble entrada: desde la psicología profunda de Jung, que remite ciertos motivos de la imaginación fantástica a una instancia supra personal o epocal, como es el inconsciente colectivo. Y desde la filosofía, con los aportes de Jaspers y Corbin, que, respectivamente, nos certifican la *seidad* de un ámbito metafísico y la posibilidad de avizorarlo a partir de la imaginación fantástica.

Así pues, podemos entender a la literatura fantástica -subsistema que se integra en la Literatura y ésta a su vez en el Arte- como una construcción simbólica que puede ser significativa y necesaria en tanto nos permite conocernos mejor a nosotros mismo como seres humanos y también al mundo en que vivimos entendido como algo omniabarcante que excede por mucho los acuerdos antes mencionados. O al menos eso proponemos como punto de partida y segunda hipótesis.

¿Hacia dónde nos lleva la fantasía?

Interroguemos, primero, a la palabra. 'Fantasía'. ¿Qué entraña en ella? ¿Qué nos indica?

De acuerdo a la RAE, la palabra 'fantasía' designa *la facultad que tiene el ánimo de reproducir por medio de imágenes las cosas pasadas o lejanas, de representar ideales en forma sensible o de idealizar los reales; es el grado superior de la imaginación en cuanto inventa o produce*. Su etimología remite en todos los casos al latín *phantasia*; y aquí también encontramos un acuerdo en los dos significados de este término: 1) *Imaginación creadora o facultad de la mente para crear imágenes o representarse cosas inexistentes* y 2) simplemente *imagen mental*.

Ahora bien, llegados a este punto nos encontramos con que no hay un acuerdo total entre dos de los lingüistas que dieron lugar a los diccionarios etimológicos más renombrados de la lengua española -a saber, Joan Corominas y Guido Gómez de Silva- sobre el origen griego del término. Y, aunque desde el punto estrictamente lingüístico estas diferencias sean más bien sutiles y finas -lo que no provoca ninguna disonancia entre sus trabajos-, para los objetivos de nuestro estudio entrañan grandes

consecuencias. Dado que este cambio de matices semánticos radica en la preeminencia del significado 1 o 2 -de los anteriormente mencionados- en cada autor, y que Corominas se inclina por el primero en tanto que Gómez de Silva por el segundo, expondremos cada una de las posturas en ese orden.

Joan Corominas propone que el término griego *phantasia* (fantasía) -cuyo significado sería el de “aparición” o “imagen”- deriva de *fantazō* “yo me aparezco”, y éste de *pháinō* “yo aparezco”. Al mismo tiempo, conecta muy estrechamente esta palabra con una hermana muy cercana, *phántasma*, que designa a una aparición o imagen concreta. Es decir, que si la fantasía nombra la aparición o la imagen como fenómeno general, el fantasma es su particularización concreta en un ente o en una situación.

Y aquí es imposible no recordar al *Timeo* de Platón. En este diálogo, el mundo superior e inmutable es designado con el famoso término de “Idea”, del griego „dša (*idea*) “imagen ideal de un objeto”, “el aspecto de una cosa” o, más propiamente, “la forma”, derivado del verbo griego εἶδω (*eidō*) “ver, divisar, percibir con la vista”, cuya forma del aoristo es εἶδον (*êidon*) que significa “yo vi”; a su vez, el sustantivo derivado del verbo griego εἶδω es εἶδος (*eidōs*) (4) “forma típica que presenta una cosa”, “prototipo, modelo, arquetipo de una cosa”, “manera de ser”. Según Platón, la copia material de la Idea -*eidōs*- que respeta fielmente su arquetipo es un *êidon*, en tanto que la copia que no lo es, la copia que engaña, tiene el paradójico nombre de φάντασμα (*phántasma*). Si la copia que sigue al paradigma marcado por el *eidōs* es mesurada, bella y bondadosa, el *phántasma* -la mala reproducción- es *no-bella* y *no-buena*: propiamente, la irrupción del mal en el mundo.

Así, quizás a través de este recorrido previo por Platón y Corominas, podamos entender mejor la definición que la RAE da del término 'fantástico': *Quimérico, fingido, que no tiene realidad y consiste solo en la imaginación; perteneciente o relativo a la fantasía*.

Detengámonos ahora en Guido Gómez de Silva. El autor remonta el origen del griego *phantasia* no al verbo φαίνω (activo) como Corominas, sino a *fantázomai*, verbo deponente que, entendido en voz media, designa la acción de “volverse visible”, “dejarse ver” “mostrarse”. En este segundo caso, como vemos, 'fantasía' se relaciona más propiamente con la capacidad que tiene de mostrarse, de hacerse visible, algo que está en las sombras o es de difícil acceso. Igualmente, el autor relaciona a 'fantasía' con 'epifanía' (ἐπιφάνεια, “manifestación”), en tanto que esta proviene del griego *epipháinein* y consecuentemente significa “poner de manifiesto”.

Asimismo, esta segunda posibilidad es apoyada por Bárbara Pastor y Edward Roberts en su *Diccionario etimológico indoeuropeo de la Lengua Española* (1997) en tanto que remontan las palabras 'fantasía' y 'fantasma' a una misma raíz indoeuropea: **bhā*. Ésta alberga el significado primigenio de “brillar” o “resplandecer” (5). Así, cuando se le adosa el sufijo *es*, da como resultado el **bhā-es* del que procede el griego φως (luz); y cuando se le adosa el sufijo *yo*, se llega a **bhā-yo* que se relaciona con φαίω (*fainō*, brillar, aparecer). Es por esto que de la mencionada raíz y significación primaria se derivan palabras como 'fantasía' y 'fantasma', pero también 'fenómeno', 'diáfano' y -muy significativamente, 'hierofante' (6) -quien es portador de lo sagrado o facilita el contacto, obrando como pontífice con lo sagrado mediante su “presentización” simbólica en el espacio-tiempo.

Como vemos, las dos posibilidades en las que se parte la significación de la

palabra 'fantasía' nos han llevado a lugares sumamente distantes y, desde determinados ángulos, diferentes. Según concluimos del recorrido realizado por la etimología, el significado 1 está más estrechamente relacionado con la imaginación entendida como una forma de representación de contenidos psíquicos y con la capacidad de representación como una propiedad inherente al ser humano que le posibilita dar cuenta de ciertos desarrollos mentales que, si bien pueden partir del mundo, no hallan primariamente su fuente nutricia en lo real sino en algo exógeno a tal ámbito -de allí la conocida frase "las alas de la imaginación"- . El significado 2, a su vez, nos remite hacia la luz (entendida esta no como algo que sirve para ser visto sino para ayudar a ver) y a la capacidad de volverse visible, manifiesto o mostrable que tiene aquello que por sus características intrínsecas permanecía en el ámbito de lo oscuro o lo recóndito y que, mediante una serie de operaciones que involucran a las imágenes y la imaginación, nos revela alguna de sus propiedades.

En los siguientes dos apartados trataremos cada una de estas significaciones en su especificidad y relevancia para la actividad humana artística, psicológica y filosófica. Para la primera, y dado que su contenido nos parece eminentemente psicológico, nos ayudará Carl G. Jung en nuestro trabajo. Para la segunda, de índole metafísica, recurriremos a Karl Jaspers y Henry Corbin.

La fantasía según Carl G. Jung

Antes de concentrarnos en Jung, nos interesa señalar que Jackson disiente con Todorov en su menosprecio por el psicoanálisis a la hora de estudiar el *fantasy*. Considera la autora que es el carácter inconsciente de las estructuras sociales, económicas y políticas lo que se está poniendo en evidencia a través de estos relatos. La observación es justa, pero nosotros proponemos que, a partir de Jung, la reflexión puede tomar un vuelo mucho más amplio y ser entendida en otro contexto. En este sentido, nos permitimos una pequeña divergencia con Jackson: la naturaleza del inconsciente -que podemos conceptualizar mediante la conjunción del pensamiento freudiano con el junguiano- no se fija ni se limita a lo "no sabido", "lo reprimido" o "lo oculto". Siendo esto así, hablar de estructuras sociales inconscientes es correcto pero reduce inevitablemente la profundidad que este concepto tiene para sus creadores. El inconsciente (personal y colectivo) está surcado por imágenes y seres que nos resultan extraños y cuyo origen desconocemos, algunas de estas figuras nos pertenecen como individuos, otras como comunidad, otras como humanos, y otras no sabemos con certeza de dónde provienen.

Es curioso que alguien tan aparentemente lejano a toda metafísica como el propio Sigmund Freud haya reparado, quizás muy a su pesar, en este hecho:

Todo sueño tiene por lo menos un lugar en el cual es insondable, un ombligo por el que se conecta con lo desconocido y Aun en los sueños mejor interpretados es preciso a menudo dejar un lugar en sombras, porque en la interpretación se observa que ahí arranca una madeja de pensamientos oníricos que no se deja desenredar, pero que tampoco ha hecho otras contribuciones al contenido del sueño. Entonces ese es el ombligo del sueño, el lugar en que él se asienta en lo no conocido (7).

Así, notamos que al decir "estructuras inconscientes" estamos poniendo cierta carga semántica en la palabra *inconsciente* que es muy diferente si decimos "imágenes

del inconsciente”. Esta diferencia es la que queremos marcar para abocarnos a la segunda posibilidad, más propiamente junguiana, que conecta el ámbito de lo psíquico con el de lo metafísico. Recordemos que el recorrido teórico de Jackson pasa mayormente por Freud y Lacan, recorte que le es sumamente conveniente para sus objetivos pero que deja fuera una gran cantidad de autores e ideas del mismo campo cuyos planteos sobre el inconsciente toman matices marcadamente divergentes a los freudianos, como es el caso del mismo Jung o Georg Groddeck. Nos parece que enfocar la cuestión desde el psiquiatra suizo nos permite aproximarnos -y, por qué no, dejarnos caer- por ese ombligo que siempre ha sido tan temido.

Ahora bien, dado que rastrear el concepto de fantasía en toda la obra de Jung es un trabajo que excede por completo los objetivos de este estudio, lo que haremos será centrarnos en la especificación ensayada por él mismo en su libro *Tipos Psicológicos* - particularmente en la sección de “Definiciones”. Aquí, Jung diferencia dos aspectos necesarios para comprender la fantasía, a saber: la fantasía entendida como *fantasma*, y la fantasía entendida como *actividad imaginativa*. Las trataremos en ese orden.

La fantasía entendida como fantasma se trata de una libre fluir de la actividad creadora del espíritu, producto de la combinación de elementos psíquicos inconscientes. O, en palabras del autor: “... un complejo de representaciones que se distingue de otro complejo de representaciones por el hecho de que no responde a él ninguna situación exteriormente real.” (Jung, 1947: 504). Se tiene, entonces, por un conjunto de imágenes que no representan ninguna realidad del mundo en particular, sino que remiten puramente a la psique. Nótese en este caso cómo la designación de *fantasma* remite indudablemente al sentido número 1, especialmente entendido como imagen que se fija o imprime en un la fantasía y que proviene de las profundidades del inconsciente personal. Lo interesante de la fantasía, lo que la constituye como una fantasía “verdadera” es la irrupción no voluntaria ni dirigida de elementos inconscientes en la conciencia. Este sentido se puede asociar plenamente con la definición freudiana de la fantasía -tomada a pie juntillas por Jackson- que reza: “Guión imaginario en el que se halla presente el sujeto y que representa, en forma más o menos deformada por los procesos defensivos, la realización de un deseo y, en último término, de un deseo inconsciente” (Laplanche-Pontalis, 2007: 138) (8).

Cabe agregar que, si esta irrupción se torna completamente automática y reduce la voluntad del sujeto, se trata de una “fantasía pasiva”, lo que en el esquema junguiano puede comprarse directamente a la patología o a una personalidad disociada. En este caso, la fantasía se aparece como evidente, como parte del mundo, y no como un producto de la “mente” (9); se ha apropiado de la conciencia y distorsiona los acuerdos básicos que conforman el mundo. Se asemeja a un estado de sueño permanente en tanto que -durante esta etapa del día- no existe oposición consciente alguna en la mente del durmiente. Este comportamiento es típico de una individualidad que no ha hallado su unidad y es muy poco probable, a juicio de Jung, que pueda llevar a cabo una producción artística sistemática (10).

La segunda posibilidad, esa que Jung llama “fantasía activa”, es la que nos interesa más propiamente. En este caso, la irrupción no se extrapola con el mundo, sino que es percibida como un contenido inconsciente. Debe su existencia a un proceso inconsciente intenso y también a la disposición consciente de admitir tales conexiones inconscientes conformándolas por asociación de elementos paralelos hasta conseguir la total evidencia; se trata, en definitiva, de un estado psíquico de participación positiva de la conciencia. No se contrapone a la actividad consciente, sino que la compensa para

llegar a una mejor comprensión. Dice Jung: “... *la forma activa suele ser una de las supremas actividades del espíritu humano. Pues en ella confluyen la personalidad consciente e inconsciente del sujeto en un común y unificador producto*” (1947: 506).

Con esta segunda acepción la fantasía cobra un particular relieve que la lleva más allá de su mera valoración patológica. Ahora puede ser comprendida también como un hecho positivo que tiene por objeto la unificación de la personalidad en pos de algo concreto: una mejor comprensión. Puede tratarse de la comprensión de uno mismo (los famosos “conócete a ti mismo” y “cuídate a ti mismo” griegos) o del mundo que circunda (“el mundo que conozco está en mi interior” del taoísmo). Lo cierto es que la unificación que provoca la fantasía se vuelve productiva para el sujeto en muchos aspectos. Agrega Jung:

Al ser la fantasía activa el signo principal de la actividad artística, hemos de considerar al artista no sólo como expositor, sino como creador también, y por lo tanto como educador, pues sus obras tienen el valor de símbolos que prescriben futuras líneas de evolución. (1947: 510)

Más todavía, esta fantasía puede ser distinguida interpretativamente del mero síntoma freudiano. Éste hace referencia a una existencia puramente causal y reduccionista de la fantasía. Los móviles de su aparición pueden ser -y en la mayoría de los casos son- retrospectivos, o se trata de energías instintivas que les han provisto de fuerzas para aflorar. Jung va mucho más allá en su interpretación de la fantasía en tanto que la transforma en *símbolo*. En este caso, se reconoce que toda fantasía posee una finalidad propia, un para qué que justifica su existencia y le provee de una causa final. Se trata, ahora, de averiguar las causas y también los fines, lo que la fantasía quiere decir, lo que se propone, lo que pretende. Tiende al reconocimiento del factor creador de la psique como pasible de tener fines.

Esta conclusión a la que llega Jung -el valor simbólico de la fantasía- es complementaria y necesaria para el segundo aspecto que marcamos al comienzo: la fantasía como acto, la fantasía entendida como *actividad imaginativa*. Aquí se conjugan las imágenes y su irrupción en la conciencia como la actividad creativa necesaria para combinarlas en un mosaico coherente que ayuda a la individuación del hombre. Continúa Jung:

... la imaginación es sencillamente la actividad reproductora o creadora del espíritu (...)
La fantasía como actividad imaginativa es sencillamente la expresión directa de la actividad vital psíquica, de la energía psíquica que sólo es dada a la conciencia en forma de imágenes... (1947: 512)

De este modo, fantasía también implica un acto consciente del hombre, un acto de creatividad y organización que desliga a la fantasía del puro caos informe o de la actividad inconsciente entendida como patología. Para destacar el valor fundamental y trascendente de las imágenes que aparecen en estas fantasías Jung (2010: 475) refiere un concepto acuñado por los Padres: *imago Dei*. Según los primeros teólogos cristianos, la imagen de Dios estaba grabada en el alma del hombre, y esta imagen emerge en determinadas circunstancias para hacerles posible el conocimiento de su creador. Algo semejante, aunque no igual, es lo que trata de esbozar Jung: existen en el hombre imágenes, símbolos, motivos que reaparecen a lo largo de épocas y sociedades. Estas apariciones dan lugar a producciones humanas de diferente tipo que portan un saber que

no se ha originado en el espacio-tiempo en que se registra la emergencia y que puede ser, en determinados casos, metafísico.

Es así que podemos decir -y también proponer a modo de conclusión sobre este punto- que el contenido de lo fantástico constituye, desde el punto de vista psíquico, una extroyección de contenidos que son en cierta medida propios (inconsciente personal) y en cierta medida del conjunto de la humanidad (inconsciente colectivo), pero que no son simples delirios insignificantes ni provienen de ningún “vuelo” de las alas de la imaginación -entendido como un mero abandonarse al fluir de las imágenes sin más, como si éstas fuesen un mosaico anárquico desprovisto de toda organización intrínseca. Estos contenidos provienen de lo más profundo del hombre y se organizan de acuerdo a una actividad que le es específica.

Lo circunvalante y lo imaginal, Karl Jaspers y Henry Corbin

Para adentrarnos en esta parte del trabajo, es preciso comprender que nos salimos del ámbito estrictamente psicológico o artístico para dar paso a la metafísica. Retomando la función simbólica de la fantasía, no se trata ahora de explorar su significación en el hombre, sino de verla en tanto que medio de conocer aquello que se encuentra *tí metí tí fisiká -tá metá tá physicá-* es decir, “lo que está detrás de la física”, de acuerdo a la expresión acuñada por Andrónico de Rodas.

Este punto de partida supone, entonces, aceptar algunos axiomas básicos de toda metafísica como punto de partida. El primero, acordar en que hay algo más allá de la física cuya presencia es determinante para el mundo físico, a saber, que obtiene su ser de esta presencia ubicua, omniabarcante y envolvente. Podemos representarnos esta acción de modo semejante -y no se olvide que estamos en el campo de las analogías- al Alma del Mundo de Platón.

La segunda suposición reza que, si bien ese mundo no nos es accesible mediante la razón o los sentidos, no por eso carece de inteligibilidad y orden, propiedades que lo hacen accesible mediante el intelecto (11). La contemplación intelectual (algo que no debe confundirse con aquello que en Occidente se entiende por misticismo, pero que tiene algunos puntos de contacto y, en este caso, nos sirve como término de comparación para aproximarnos al concepto antes mencionado) es el camino hacia la percepción de lo metafísico. Y como tal, la transmisión y expresión de esta experiencia, de este conocimiento, debe realizarse a través de los símbolos en tanto que ellos conectan los mundos (12).

Los símbolos son, entendidos desde la perspectiva metafísica, los signos de lo sagrado, son una forma autónoma de revelación de lo trascendente. Es por esto que el símbolo es pluridimensional, dado que todos los significados se reúnen en un todo integrado. Su lógica, del mismo modo, no es la linealidad racional, pero no carece de coherencia unificadora. A través del símbolo se proyectan las múltiples formas del Ser, que no dejan de ser una como uno es su origen, pero que se manifiestan en una multiplicidad de formas en el plano fenoménico. Estas formas -nuestro mundo- nos posibilitan el conocimiento indirecto de aquello que no nos es directamente accesible sensible ni mentalmente; en este sentido, podemos decir que nos posibilitan un acercamiento -con todas las imperfecciones del caso- a eso que los griegos llamaron “el origen”, ¹ *ερε*», en el sentido más metafísico del término. El símbolo aparece cuando lo que se pretende significar no es representable bajo ninguna otra forma material y

refiere su sentido a algo no sensible.

Es en este contexto que invocamos a Karl Jaspers, quien resume con firmeza y precisión estos conceptos en su libro de conferencias *La filosofía desde el punto de vista de la existencia* (2006). En particular, nos interesa rever el capítulo III, enigmáticamente titulado “Lo circunvalante”.

La pregunta fundamental de la que parte Jaspers es: *¿Qué existe?* Trata de desentrañar la pregunta por el Ser primordial y uno, aquel del que todos los demás entes toman el ser. Desde los comienzos de la filosofía occidental se han dado distintas respuestas al problema, todas erróneas en tanto que pretenden ser únicas y totales.

Todas estas maneras de ver tienen una cosa en común: interpretan el ser como algo que me hace frente como un objeto al cual me dirijo mentándolo (13). Este protofenómeno de nuestra existencia consciente es tan natural para nosotros que apenas advertimos lo que tiene de enigmático. (Jaspers, 2006: 28)

Cuando pensamos en algo, ese algo a lo que nos dirigimos como un objeto lo pensamos diferente de nosotros, es decir, que lo vemos como “objeto” en tanto que nosotros somos “sujetos”. Esta separación es, de acuerdo a Jaspers, inherente a la consciencia y en ella existimos cuando estamos conscientes y nos movemos en el ámbito del pensamiento. Incluso cuando pensamos en nosotros mismos nos convertimos en algo diferente de nosotros, a la vez que seguimos existiendo en nuestra unicidad.

Para Jaspers, la forma habitual en la que nuestra consciencia conceptualiza el conocimiento es mediante la diada sujeto-objeto, pero concluye que en el fondo no es más que una noción imposible. Esta proposición encuentra su argumentación lógica en que uno nunca puede escapar de ella -la diada- a un punto exterior desde donde observarla en conjunto. Pero es justamente este “no poder escapar” el que alude al mundo como un ámbito cerrado que señala en el exterior de él mismo una cierta región absolutamente enigmática y vedada desde todo punto de vista al hombre. De ella es imposible referir nada sin convertirla en un objeto y, por ende, desfigurarla -mediante una idea propia del mundo- dado que el Ser nunca puede ser un objeto. Esta región de lo inefable es, para Jaspers, lo Circunvalante.

Todo lo que viene a ser, ya sea que se piense como sujeto u objeto, se acerca a nosotros saliendo de lo Circunvalante, que no se agota ni deja de ser lo que es por manifestarse. Pero siempre lo Circunvalante permanece oscuro para la consciencia, y sólo se torna un poco más claro a través de los objetos -los símbolos- que lo refieren de forma muy lejana y problemática. Él mismo nunca se convierte en un objeto, pero se manifiesta a través de la separación.

¿Qué puede significar este misterio, presente en todo momento, de la separación del sujeto y el objeto? Evidentemente, que el ser no puede ser en conjunto ni sujeto ni objeto, sino que tiene que ser lo '*Circunvalante*' que se manifiesta en esta separación.
» (...) Lo Circunvalante es, pues, aquello que al ser pensado se limita siempre a enunciarse. Es aquello que no se nos presenta del todo ello mismo, sino en lo cual se nos presenta todo lo demás. (Jaspers, 2006: 29)

Es por eso que no se puede asir la totalidad del Ser, que es lo Circunvalante, ni se puede particularizar en un objeto, ya que él es la condición de posibilidad de todo objeto y sujeto. El Ser, en su “circunvalancia”, no es accesible directa y totalmente a la consciencia que sólo utiliza palabras y conceptos para referirse a objetos.

Jaspers señala que al cuestionar la realidad enfrentamos los límites que un método científico (o empírico) no puede traspasar. En este punto, el individuo se enfrenta con dos opciones: hundirse en la resignación o dar un salto a lo que él llama la “Trascendencia”. Al dar este paso, los individuos confrontan con su propia libertad ilimitada, que Jaspers llama *Existenz*, y pueden finalmente experimentar una existencia auténtica. La Trascendencia es lo que es más allá de los límites del mundo del tiempo y el espacio.

Y he aquí que la intelección de esta zona misteriosa no es completamente imposible. Como veíamos anteriormente, existen canales o atajos que nos permiten entrever -de forma lejana y quizás al modo de la caverna platónica- el Ser en lo Circunvalante. Si comprendemos esta asociación errónea entre objeto y ser, y concluimos que el Ser mismo no se halla en ningún objeto, entenderemos el verdadero sentido de la mística, como así también de la sabiduría y el arte, ya que sólo es posible acceder a la trascendencia gracias a su ayuda.

Muchos de los filósofos antiguos llegaron a una proposición que es similar en todas las tradiciones: se puede ir por sobre esta separación con la desaparición de toda objetividad y la extinción del yo. El mejor exponente de este tipo de pensamiento es, casi sin dudas, Plotino. Ahora bien, vale preguntarse: si místicos y visionarios han penetrado en lo Circunvalante, ¿pueden hacerlo otros? Ciertamente. Los artistas son también partícipes de esta logia. Incluso, quizás, habría que conjugar todas estas designaciones en una sola, dado que personas de la talla de san Juan de la Cruz, William Blake o Jakob Böhme trascienden las denominaciones de cualquier tipo. Muchos de quienes se remontaron en lo Circunvalante, confusos acerca de lo que experimentaron y sobre cómo exponerlo, se decidieron por el arte.

Como 'existencias' estamos en relación con Dios -la trascendencia- mediante el lenguaje de las cosas, que la trascendencia convierte en cifras o símbolos. La realidad de este ser en cifras no la capta ni nuestro intelecto ni nuestra sensibilidad vital. Dios es como objeto una realidad que sólo se nos da en cuanto 'existencias' y que se encuentra en una dimensión completamente distinta de aquella en que se encuentran los objetos empíricamente reales, que pueden pensarse con necesidad, que afectan a nuestros sentidos. (Jaspers, 2006: 32)

Es capital entender, entonces, que en este planteo la imágenes que aparecen y son plasmadas bajo formas artísticas no tienen un vínculo tan estrecho con la personalidad del obrador, sino que pertenecen a la existencia misma y son captadas por él. Si en el enfoque de Jung la fantasía se entendía como el aflorar de lo inconsciente, aquí se debe quitar el acento en lo personal para dar lugar al concepto de transmisión o, más propiamente, de simbolización. Aquello que existe (14) es una escritura cifrada -“simbolizada”, agregamos nosotros- del modo de ser de lo Circunvalante y que puede expresarse de diferentes formas; una de ellas es lo fantástico en el arte y las letras. La fantasía que revela al Ser no tiene nada en común con la asociación accidental de imágenes: es eterna y encarna el ideal máximo de la no-objetividad en el mundo (15). Es por esto que quienes la han percibido -sean artistas, místicos, filósofos o visionarios- nunca se arrogaron su creación, sino que se esforzaron por demostrar su presencia *ucrónica* y *utópica* (16) en la existencia.

Arribados a este punto podemos preguntarnos cómo es que lo Circunvalante se aparece en las cosas. Si bien Jaspers dio una fecunda respuesta a este problema, aquí preferimos alejarnos un poco del filósofo alemán. No es porque su teoría fuese

deficiente, sino porque quizás pueda ser compatible con otras propuestas que resulten más provechosas para desarrollar una hermenéutica de la creación artística en general y literaria en particular.

Recurriremos para esto al iranólogo francés Henry Corbin, quien en su libro *Cuerpo Espiritual y Tierra Celeste* (1996) importa la noción de “imaginación creadora” del islam chiíta. Antes de dar cuenta de ella, tocaremos un punto central del platonismo islámico indispensable para su correcta comprensión.

Es quizás por influencia de la citada corriente de pensamiento -o por la traducción del filósofo iraní Sohrevardi (1155-1191), o por el aporte del sufismo en general- que Corbin se pliega a la concepción de un sistema cosmológico tripartito. Existen tres realidades: '*Alam 'Aqli* (Mundo Inteligible), '*Alam Mithali* (Mundo Imaginal) y '*Alam Hissi* (Mundo Sensible). La existencia real -aunque, por supuesto, no siempre material- de cada uno de estos mundos está fundamentada en que se pueden reconocer estas formas como las primeras distinciones del Ser. Así, existe una tajante separación entre el aparecer o existir (17) de las formas sensibles y el metaparecer de las formas inteligibles, que no se exteriorizan. Esta situación podría ser comparada al Mundo de las Ideas y al Cuerpo del Mundo tal como la entiende Platón en el *Timeo*. Y así como el pensador griego propone un mundo intermedio que hace posible la comunicación entre lo puramente fenoménico y lo puramente trascendente -he aquí una de las funciones capitales del Alma del Mundo-, así también la tradición islámica sitúa el Mundo Imaginal o, para respetar la terminología de Corbin, *Mundus Imaginalis*.

En este intermundo se proyectan los arquetipos en que se particulariza en Ser. Algunos de ellos adquieren luego una forma física y corpórea, a diferencia de otros que quedan latentes allí como posibilidades no concretadas. Como puede colegirse desde Platón o Plotino, el grado de similitud entre el mundo imaginal y el inteligible es mucho más grande que entre el sensible y su principio. Esto obedece a que, como sucede en la luz o en los hologramas, las emanaciones del Ser pierden fidelidad a medida que se alejan de su fuente. A estos tres universos, Corbin les asigna tres órganos de conocimiento correspondientes, a saber: los sentidos, la imaginación y el intelecto (triada que se corresponde con cuerpo, alma, espíritu). Al respecto agrega:

Entre los dos está ubicado un mundo intermedio, al cual nuestros autores llaman '*alam al-mithal*, el mundo de la Imagen, *mundus imaginalis*: un mundo tan ontológicamente real como el mundo de los sentidos y el mundo del intelecto, un mundo que requiere una facultad de percepción que le pertenece, una facultad que es una función cognitiva, de valor noético, tan plenamente real como las facultades de percepción sensorial o la intuición intelectual. Esta facultad es el poder imaginativo, que hay que evitar confundir con la imaginación que el hombre moderno identifica con “fantasía” y que, de acuerdo a él, produce sólo lo “imaginario”. (Corbin, 1995)

Detalla que este mundo imaginal tiene propiedades específicas -como la extensión, la forma o el color- y está surcado por entidades verdaderas, lo que elimina de cuajo cualquier posibilidad de confundir la Imaginación Creadora (o Conciencia Imaginal como la llama en otros textos) con la mera fantasía como la entiende Freud. Es decir que este mundo tiene una existencia independiente del hombre (18). Asimismo, sus propiedades no son accesibles al común de los sentidos, sino que solamente se las puede percibir a través de esta capacidad específica que mencionamos.

Es al interior de este planteo que Corbin introduce su concepto de “lo imaginal”,

con el que pretende dar cuenta de la especificidad y funciones de lo que él llama “imaginación creadora”. En principio, esta imaginación creadora es una facultad del alma -y deberíamos particularizar que en su contexto islámico esta palabra significa mucho más que “mente”- una potencia que le permite al alma abrirse al Ser y conocer el mundo metafísico. La imaginación creadora capta las entidades -nos arriesgamos a decir *los arquetipos*- que surcan el mundo intermedio (y que pueden entenderse como lo imaginal propiamente dicho) y las expresa en el mundo sensible (*‘Alam Hissi*). Esta expresión, va de suyo, es eminentemente simbólica.

Como lo entendía Ibn Arabi, la Esencia Divina (*al-Dāt*) nunca se manifiesta en su totalidad y plenitud. El sujeto se identifica con el Sí Mismo, pero esta identificación no puede realizarse desde el punto de vista divino, ya que el Ser -como proponía Jaspers- no puede ser objeto de ningún conocimiento. Es por esto que la imaginación creadora, en tanto función del alma, abre camino hacia el Ser pero nunca nos abre al Ser mismo. Su ámbito es otro, mucho más próximo a *al-Dāt* que la experiencia sensible o racional, pero diferente del Ser. Su ámbito es el del Mundo Imaginal o intermundo. Y este es el plano de “lo imaginal”.

El mundo imaginal es la sede de la imaginación creadora; se distingue del concepto corriente del 'imaginario' sometido a la fabulación, la irrealidad y aun el delirio, porque no designa un mundo de imágenes degradadas o difuminadas de la realidad cotidiana del mundo sensible ni tampoco una realidad puramente fabulada sino una auténtica fuente de conocimiento. (Schwarz, 2008: 58)

Se puede agregar que la imaginación creadora, para Corbin, toma las dimensiones de una verdadera facultad cognitiva que “imaginaliza” el mundo arquetípico propio del intermundo para darle una figura, una materialidad, que es simbólica: fija las intuiciones intelectuales en símbolos. Es decir, que capta aspectos de lo metafísico en imágenes simbólicas para hacerlo mostrable al mundo, al tiempo que establece un estrecho canal que permite una -mínima y dificultosa, pero posible- reversibilidad entre lo sensible y lo metafísico que transforma lo misterioso en cognoscible.

Es claro que estas imágenes no se inventan por sí mismas, sino que pueden ser percibidas o recibidas a través de un acto que exige del hombre una gran predisposición interior, receptividad y recogimiento (19). Cuando el hombre pierde su facultad intelectual, cuando no comprende el verdadero origen de la imaginación creadora ni la naturaleza del mundo imaginal, el potencial creador se vuelve mero potencial imaginario: irrealidad, maravillas, terrores, alucinaciones, incoherencias. La capacidad simbolizadora del arte, cuyo fin era transmitir contenidos arquetípicos, se vuelve simple mimesis de la realidad material, afán de representación objetiva, pura técnica y -por exceso- choque, violencia o ruptura: “*debe comprenderse cómo y por qué, si se la priva de ese mundo y de esa conciencia, lo imaginativo se degrada en lo imaginario y los relatos simbólicos se transforman en novelas*” (Corbin, 2000: 198). He aquí, siguiendo a Corbin, la diferencia fundamental entre el arte medieval, el arte renacentista y el arte moderno.

La Imaginación activa es el espejo preeminente, el sitio epifánico de las Imágenes del mundo arquetípico; por ello la teoría del *mundus imaginalis* está vinculada con una teoría del conocimiento imaginativo y la función imaginativa -una función realmente central y mediadora, a causa de la posición media y mediadora del *mundus imaginalis*. Es una función que permite que cada universo se simbolice en

otro (o existan en relación simbólica el uno con el otro) y esto nos conduce a captar, experimentalmente, que las mismas realidades substanciales asuman formas correspondientes relativas a cada universo (...) Es la función cognitiva de la imaginación la que permite el establecimiento de un riguroso “conocimiento analógico”, evitando el dilema del racionalismo corriente, que deja sólo una elección entre los dos términos de un dualismo banal: o “materia” o “espíritu”, un dilema que la socialización de la conciencia resuelve substituyéndola por otra elección no menos fatal: o bien “historia” o bien “mito”. (Corbin, 1995)

Lo fantástico, como vemos, también puede constituirse como una solución al problema del escindido “estar en el mundo” que acucia al hombre para proyectarlo en lo trascendente -al tiempo que, concomitantemente, hace posible el reflejo de la trascendencia en el mundo inmanente-. Vale decir, a modo de resumen, que sin lo imaginal y sin la imaginación creadora -en tanto que activa y simbolizadora-, sin su mediación, el Ser permanece oscuro, prohibido, arrobado en el misterio de su circunvalancia.

Lo fantástico, la imaginación creadora y la literatura

A lo largo de estas páginas hemos tratado de abordar el tema de lo fantástico y su relación con el arte. Si bien nuestra especificidad es la literatura, bien puede entenderse que, en un sentido amplio, toda proposición teórica o filosófica que se encargue de esta cuestión no puede restringir su validez a lo estrictamente literario sino que -y en tanto que estamos hablando del ser humano- debe tener una aplicabilidad transversal (20).

El recorrido ha sido doble. Podemos metaforizarlo mediante el descenso y el ascenso. En primera instancia descendimos hasta el inconsciente -personal y colectivo- de los hombres para rastrear el papel y la construcción de lo fantástico en este ámbito. Luego ascendimos hasta el supraconsciente, hasta el nivel metafísico más elevado que puede alcanzar un hombre en su unidad espacio-temporal, para entender su función trascendental.

En los dos aspectos estudiados arribamos a la misma conclusión: lo fantástico -desde el punto de vista artístico, estético y creativo- no puede reducirse a una mera producción aleatoria cuya propiedad central se reduzca a la discordancia mimética con los amplios horizontes de posibilidad de eso que llamamos “lo real” como algo dado en sí mismo. Al contrario, eso que se designa como “lo fantástico” es, en principio, una herramienta para la indagación profunda de los límites de la realidad, sea psíquica, sea metafísica.

Acordamos con Jackson en su recorrido por la topografía de lo fantástico y la preponderancia que tiene el problema de la visión y de “lo visible” -que, como vimos, está en la raíz misma de la palabra. Hay aspectos de aquello *que es* cuya visión se torna dificultosa, extraña, por no decir imposible. Esto es lógico si se piensa que la visión es un sentido desarrollado y adaptado a cierta fracción de la realidad que debe verse. Lo fantástico implica una nueva óptica, un nuevo ojo, que va más allá de lo inconsciente social marcado por la autora. Este ojo se interna en el mundo de lo invisible, y es por esto que en los relatos fantásticos lo que se muestra aparece en cierta manera difuminado (ya sea que se trate de lo fantástico maravilloso o extraño). Este problema, si bien se mira, es el mismo que afrontan todos los mitos y los símbolos dada la pluralidad de su contenido, lo variado de sus apariciones, lo multiforme de su

existencia.

Es por eso que todo producto cultural humano pasible de ser entendido como “fantástico”, ya sea literario, plástico, musical o dramático, lleva en sí algo misterioso, algo simbólico y algo trascendente. Y estos tres componentes se desarrollan ajenos a las posibles sistematizaciones críticas del objeto de que se trate. Emisor y receptor, autor y lector, creador y espectador no pueden sustraerse como categorías teóricas de análisis si primero no se comprenden como seres humanos que han sido embelesados por estos tres poderes que se conjugan y manifiestan en un fenómeno particular y concreto. Asimismo, este fenómeno -que puede ser entendido mediante la analogía como un eje que atraviesa una espiral- es el resultado visible de la existencia de una serie de fuerzas y entidades concomitantes en los diferentes niveles que hemos tratado (inconsciente, consciente y supraconsciente) y cuya unicidad transversal lo transforma en eso que las tradiciones más antiguas llaman “eje del mundo” (21).

Es de notar que los estudios sobre la literatura fantástica y lo fantástico en general siempre se ha centrado en los últimos dos siglos. Igualmente, se ha trabajado siempre con textos escritos y autores bien delimitados. Pero, a diferencia de otros críticos, nos vemos en la necesidad de apuntar que, desde nuestra perspectiva, lo fantástico, en un delicado punto, comparte la mesa con lo mitológico y posa su dedo sobre las aguas de lo numinoso. Los relatos populares, las tradiciones, las creencias y las narraciones orales -dignos representantes de la *Docta Ignorantia*- están en pie de igualdad sapiencial con Poe, Hölderlin, Tolkien o Lewis.

¿Es, entonces, lo fantástico subversivo? Si pensamos que lo es porque viola las acordadas normas de funcionamiento de la realidad, entonces sí. Pero también podemos adoptar una segunda postura, que es la que hemos tratado de sostener a lo largo de este artículo, y que refiere lo contrario: lo fantástico no viola la realidad sino que busca, pasando a través de ella, una cierta comprensión, un cierto conocimiento, que está, por su propia naturaleza, velado, sugerido o -mejor- simbolizado. Y es por esto que lo fantástico, además de la problemática de la representación mimética y la teoría literaria, está emparentado con la reflexión filosófica -y especialmente metafísica- sobre el modo de ser de aquello que es, el *tōtēn e, nai* aristotélico que referimos al inicio (22).

Postular esta cercanía entre lo fantástico y lo metafísico no resulta tan extraño si pensamos que las fronteras entre la literatura y la filosofía son y han sido siempre más difusas de lo que generalmente se cree. Muchos filósofos se valieron de formas literarias para expresar sus ideas (sea suficiente aquí con mencionar el teatro antitragico de Platón, las poesías de los presocráticos o el estilo de Nietzsche); a la inversa, existen muchos escritores cuyo pensamiento filosófico ha sedimentado preferentemente a través de la literatura, tal es el caso de Lugones, Borges o Macedonio Fernández -sólo por nombrar tres autores argentinos que se entregaron de lleno al género fantástico.

Es por esto que proponemos, a modo de conclusión y como base para desarrollar futuros estudios sobre “lo fantástico”, los siguientes puntos específicos:

- 1- La fantasía le da imagen a aquello que no la posee por sí mismo. Es por tanto simbólica y en esto radica la clave de su comprensión.
- 2- La fantasía es un recurso que tiene el hombre de explorar las regiones más oscuras de sí mismo, del mundo que lo rodea y del mundo metafísico. En este sentido puede comprenderse como una epistemología no-lineal y arracional, aunque coherente y sólida.
- 3- La comprensión de lo fantástico en el arte y la literatura requiere entender al creador y al receptor no sólo como figuras retóricas, hipótesis analíticas o construcciones

ideales, sino también como seres humanos dotados de una psique y biografía particulares.

4- La literatura fantástica -y hacemos esto coextensivo al arte- no puede ser definida solamente en función de sus componentes materiales particulares y específicos. Debe definirse, estudiarse e interpretarse en relación con su horizonte psicológico, cultural y metafísico.

Si comenzamos por lo particular, podemos decir que entendemos a la literatura fantástica como un género literario concreto que se constituye como el producto final de una capacidad inherente al ser humano, la de simbolizar (o metaforizar, o “fantasear”). Esta capacidad, que supone una práctica, puede dar lugar a la *actividad imaginativa* (cuyo cometido principal es el conocimiento de la psique en sus profundidades) o a la *imaginación creadora* (que aborda el campo de lo metafísico). En ambos casos se trata de una práctica que consiste en la percepción de un horizonte no divisado por la conciencia o el pensamiento racional y que exige, por lo tanto, lenguajes y formas especiales -que pueden ser estudiados en su materialidad aunque su significado no se agota, como resulta obvio, en ella misma considerada de forma aislada.

El abordaje de lo fantástico nos da varias posibilidades, existe el frente estilístico/estructural, el psíquico, el social, el ontológico. Ninguno de ellos puede ser dejado de lado si pretendemos entender, o al menos atisbar, la tremenda complejidad que entraña y el gran valor que tiene para el hombre. Es decir que lo fantástico tiene un valor funcional para la psiquis, un papel descriptivo y transformador para la realidad, y un papel heurístico para la metafísica. Tal vez la importancia de éste último no ha sido debidamente justipreciada en el último siglo de estudios al respecto.

Reza un antiguo proverbio sufí: “*El mundo es un gran hombre, el hombre es un pequeño mundo*”. Existen una serie de relaciones sutiles, ocultas, difíciles y escurridizas al entendimiento, entre el hombre y el universo que habita. El arte -que es unión (23)- conjuga estos dos mundos y explicita, volviéndolas hacia el lado visible del ser, algunas de estas relaciones. La literatura fantástica cumple análogo papel. Existe, entonces, en estos textos, un ombligo, un punto ciego por el podemos dejarnos ir y que escapa al horizonte fenoménico de entendimiento. A través de este punto se posibilita la presencia testimonial de ese otro mundo que no podemos ver. Es por este tobogán por donde queremos abordar la cuestión porque, pensamos, nos ayuda a develar el inmenso misterio que el ser humano es para el ser humano.

El hombre occidental y moderno vive desde hace siglos en un mundo que ha sido despojado de todo mito. Repite mecánicamente ritos que ya no entiende y que han perdido el poder revitalizador de lo sagrado. Ha olvidado su capacidad de comprender los símbolos y se ha visto en la necesidad de reducirlos a signos para poder asirlos. En este estado de cosas, en esta “soledad demasiado ruidosa”, parece inevitable, necesario y lógico que la imaginación fantástica haya reorganizado sus filas y florezca nuevamente por otro costado -el del llamado *fantasy*- para demostrarnos que lo misterioso, lo que se nos escapa, lo abierto, sigue estando allí, aunque nos hayamos empeñado durante un tiempo en darle la espalda.

Notas

1) Los aspectos psicológicos planteados por Jackson y las disputa que sobre este punto mantiene con Todorov, que hemos omitido en esta introducción, serán revisados en la sección correspondiente a Carl G.

Jung.

2) Tomado de la expresión latina *quidditas*, propia de la escolástica medieval y especialmente de Tomás de Aquino. Proviene de *quid*, pronombre interrogativo que significa “¿Qué es?”. Este término fue utilizado en sustitución de la expresión griega τὸ τί ἦν εἶναι que Aristóteles consigna en *Metafísica* I.983a, y cuya difícil traducción podría ser “el qué es ser de algo”, aquello por lo cual lo que es, es de este modo -y no de otro-.

3) Tema difícil y arduo, en el que no entraremos porque excede nuestro trabajo y su asunto específico, es el de la *mimesis* en el arte. Mencionamos, solamente de paso, que es válido preguntarse en qué medida nos hablan de “la verdad de lo real” (y si es que tal cosa existe en el plano de lo estrictamente fenoménico) las producciones artísticas que reclaman para sí el mote de “realistas” o “históricas”. ¿Hasta que punto es posible realizar una reproducción cartográfica del mundo en una obra artística del tipo que sea? ¿Cuáles son los presupuestos que tal empresa conlleva? ¿Puede una producción humana ser mimética y, si la respuesta es positiva, cuál es el peso ontológico del modelo?

4) Aclaremos que este último es propiamente el término utilizado por Platón más allá de su rastreo etimológico.

5) Los autores dan multitud de ejemplos que dan apuntalan esta hipótesis. Por ejemplo, anotan, que esta significación se encuentra en el sánscrito *bhā* (luz), en el avéstico *bā* (brillar), en el armenio *banam* (abrir, descubrir) y en el anglosajón *bōniam* (pulir, hacer brillar).

6) Maestro de nociones recónditas, sacerdote griego que iniciaba en los misterios de Ceres en el templo de Eleusis.

7) Cfr. *Obras Completas*. 1991. Bs. As.: Amorrortu. Tomo IV “La interpretación de los sueños, primera parte”. Pg. 132, nota 18; Tomo V “La interpretación de los sueños, segunda parte”. Pg. 519.

8) Es por esto que, a juicio de Jackson, en su sentido psicológico, el *fantasy* posee dos objetivos básicos: manifestar un deseo, o realizarlo simbólicamente fuera del ámbito de lo real.

9) En puridad, los términos “psique” y “mente” no son enteramente sinónimos. Si bien existen ciertas conexiones semánticas, el preferido de Jung es “psique”, en tanto que éste da cuenta mejor de la totalidad de nuestros procesos psicológicos y no insinúa una materialidad completa como es el caso de “mente” -o, más aún, “cerebro”-.

10) El ejemplo que Jung da de este tipo de fantasía es la conversión de san Pablo a la fe de Cristo.

11) Aquí también tendríamos que detenernos y especificar el significado de “lo intelectual”. Baste para los fines del trabajo remarcar que no se trata de la “razón intelectual” occidental, sino que se podría equiparar este “intelecto” con el concepto de “Inteligencia Divina” de Plotino o con el *al-'Aql* -el Intelecto universal y trascendente, principio de cualquier posible inteligencia- de los sufíes.

12) Según la Real Academia, la palabra símbolo designa *una representación sensorialmente perceptible de una realidad en virtud de rasgos que se asocian con esta*, es decir, una materialidad que representa algo ajeno a ella misma en virtud de algún tipo de correspondencia. Proviene del latín *symbolum*, que significa 'marca' o 'señal'. Este término está tomado a su vez del griego *symbolon* (súmbalon), palabra que designaba a los objetos que facilitaban la identificación de algo dado que estaban compuestos de dos partes subsidiarias. Curiosamente, *symbolon* fue tomado del indoeuropeo *sybállō* que significa “yo junto”, “yo enlace” o “yo hago coincidir”.

13) Es decir, refiriéndolo o recordándolo incidentalmente. Término emparentado a “mente”, entendido como “capacidad humana de darse cuenta de la existencia y de los pensamientos”.

14) Y con esta expresión, “aquello que existe”, queremos mentar a la existencia en un sentido amplio entendida como “lo que se encuentra por fuera” (*ex-stare*). Así, por ejemplo, los sueños tendrían una existencia efectiva en algún plano determinado del universo cuya real envergadura, si bien se ve traspasada por lo psíquico en el ser humano, va más allá de los estadios mentales y físicos que hasta ahora hemos estudiado.

15) Claro que la designación de “fantasía” es relativa al habitar en el mundo y por comparación con las formas corrientes de este. Desde el imposible punto de vista del Ser -que es la suma todos los puntos de vista imaginables e inimaginables, posibles e imposibles- tal “fantasía” sería apenas una de las formas para expresar la verdad absoluta.

16) Entiéndase estas dos palabras en su acepción etimológica: a-temporal y a-espacial.

17) Existir, del latín *existēre*, “salir” o “aparecer”. Puede ser descompuesta en *ex* -fuera, hacia fuera- y *sistēre* -colocar, erigir, hallarse-, es decir, que aquello que existe está fuera del Ser propiamente dicho y no forma parte de Él, en tanto que por ser absoluto no puede colocarse fuera de sí mismo ni mutar.

18) Apunta Corbin que al mundo imaginal se lo suele nombrar mediante la expresión persa *Na-kojo-Abad*, es decir “la tierra de ningún lugar”.

19) Recordemos que en el platonismo islámico -como en el platonismo en general-, en el pitagorismo, en

el sufismo y en cualquier otra doctrina que tenga componentes esotéricos, la preparación intelectual metódica y la iniciación espiritual son las piedras angulares si se desea obtener algún tipo de conocimiento verdaderamente metafísico. Esta “predisposición del corazón” (*al-isti'dād*), como la llama Ibn Arabi, diferencia la preparación esotérica -necesaria para penetrar en “lo imaginario”- de la exotérica -más propiamente científica-.

20) Entendemos que en el presente trabajo no se ha llevado a cabo ningún análisis particular de obra a partir de las ideas desarrolladas. Dado que tal tarea sería imposible en este espacio, remitimos al lector interesado al trabajo complementario “*Leopoldo Lugones: La Imaginación como camino hacia el Conocimiento*”. En: Corona Martínez, Cecilia (comp). 2011. *Heterodoxias y Sincretismos en la Literatura Argentina*. Córdoba: UNC.

21) Para ampliar el tema de la axialidad en el mundo humano, consultar: Campbell, 2006: Prólogo y Parte II, Cap.IV -aspectos psicológicos- y Guénon (1976) -aspectos filosóficos y metafísicos-.

22) Siempre es bueno tener presente, parafraseando a Heráclito (B93), que esta transposición o expresión que opera lo fantástico “no dice ni oculta, sino que da indicios”. Es por esto que seleccionamos la palabra 'intelección' para el título del artículo, puesto que refiere la capacidad de leer entre líneas (*inter* entre + *legere* leer) necesaria para este tipo de entendimiento. Si bien se mira, tal es la índole del conocimiento metafísico que puede llegarnos a través de este medio (que en nada se parece, no confundirse, con el conocimiento obtenido por la vía mística).

23) No otro es el significado de la voz latina *ars-artis*, cuya raíz indoeuropea **ar* literalmente significa “colocar” o “ajustar”. Es curioso reparar en la cercanía entre la palabra 'arte' y 'articulación', más si entendemos a esta última como el espacio virtual en el que se unen dos segmentos del cuerpo para poder actuar coordinadamente.

Bibliografía

Arán, Pampa. 1999. *El fantástico literario*. Córdoba: Narvaja.

Aristóteles. 2007. *Metafísica*. México: Porrúa.

Armstrong, A. H. 2007. *Introducción a la filosofía antigua*. Bs. As.: Eudeba.

Aubenque, Pierre. 1974. *El problema del Ser en Aristóteles*. Madrid: Taurus.

Burckhardt, Titus. 1980. *Esoterismo Islámico*. Madrid: Taurus.

———. 1982. *Principios y métodos del Arte Sagrado*. Bs. As.: Lidium.

Campbell, Joseph. 2006. *El héroe de las mil caras: psicoanálisis del mito*. Bs. As.: FCE.

Chantraine, Pierre. 1968. *Dictionnaire étimologique de la langue grecque*. 4 vols. París: Klincksiek.

Clermont, Michel. 2008. *El sentido espiritual de los mitos*. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta.

Coomaraswamy, Ananda. 1997. *La transformación de la naturaleza en arte*. Barcelona: Kairós.

Corbin, Henry. 1995. “Mundus Imaginalis: lo imaginario y lo imaginario”. En revista *Axis Mundi*, N°5, España [On-line]. Disponible en: <http://homepage.mac.com/eeskenazi/Mundus.html>. (Consultado el 01-06-2011).

———. 1996. *Cuerpo espiritual y tierra celeste*. Madrid: Siruela.

———. 2000. *Historia de la Filosofía Islámica*. Madrid: Trotta.

- Corominas, Jean. 1994. *Breve diccionario etimológico de la Lengua Castellana*. Madrid: Gredos.
- Gómez de Silva, Guido. 1999. *Breve diccionario etimológico de la Lengua Española*. México: FCE.
- Guénon, René. 1976. *Símbolos fundamentales de la ciencia sagrada*. Bs. As.: Eudeba.
- Hani, Jean. 2005. *Mitos, ritos y símbolos: caminos hacia lo Invisible*. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta.
- Jackson, Rosemary. 1986. *Fantasy: literatura y subversión*. Bs. As.: Catálogos.
- Jaspers, Karl. 2006. *La filosofía desde el punto de vista de la existencia*. México: FCE.
- Jung, Carl G. 1947. *Tipos psicológicos*. Bs. As.: Sudamericana.
- . 2009. *Recuerdos, sueños, pensamientos*. Ed. Aniela Jaffé. Chile: Seix Barral.
- López Pellisa, t.; Moreno, F. (Edits). 2008. *Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica*. Madrid: Universidad Carlos III.
- Pabón de Urbina, José M. 2009. *Diccionario bilingüe manual Griego clásico - Español*. Barcelona: Vox.
- Roberts, Edward; Pastor, Bárbara. 1997. *Diccionario etimológico indoeuropeo de la Lengua Española*. Madrid: Alianza.
- Schuon, Frithjof. 2003. *La transfiguración del hombre*. Palma de Mallorca: José J. De Olañeta.
- Schwarz, Fernando. 2008. *Mitos, ritos, símbolos: antropología de lo sagrado*. Bs. As.: Biblos.
- Todorov, Tzvetan. 1972. *Introducción a la literatura fantástica*. Bs. As.: Tiempo Contemporáneo.
- Tolkien, J.R.R. 2008. *Los monstruos y los críticos*. Bs. As.: Minotauro.

Chiara Bolognese. -*Pistas de un naufragio. Cartografía de Roberto Bolaño*, Córdoba, Alción Editora, 2010, 317 páginas.

Nicolás Aguirre

En un contexto en que varios sectores de la crítica literaria latinoamericanista han desarrollado una verdadera bolañomanía, este libro viene a representar un aporte más que interesante para pensar sobre la figura de Roberto Bolaño (Santiago de Chile 1953 – Barcelona 2003) desde la constitución de identidades en un mundo líquido y evanescente (para utilizar los términos de Zygmunt Bauman). Revisión y expansión de su tesis doctoral, el libro de Chiara Bolognese explora varios ejes temáticos que atraviesan toda la obra bolañeana: una poética entre la autobiografía y un mundo descentrado, problemáticas de territorialidad y pertenencia, la cuestión identitaria latinoamericana, la experiencia del viaje y, por último, un esbozo sobre la psicología fragmentaria y desequilibrada de los personajes de Bolaño. Posicionado desde dichas líneas interpretativas, el libro traza en su interior un recorrido por los temas que insertan la poética del chileno dentro de algunas marcas y características centrales de los discursos sobre la posmodernidad. El libro se inicia con una “Introducción” en la que se sitúa el estudio en relación al estado de la cuestión crítica en torno al autor y presenta los cinco caminos por los que transitará su estudio.

El primer apartado, “Itinerarios”, traza un breve recorrido por la biografía del escritor chileno, sus relaciones con su país natal y Latinoamérica, los vínculos con otros escritores latinoamericanos de los años noventa y algunas aproximaciones a su poética. El foco de este capítulo está puesto principalmente sobre las maneras en que su literatura muestra la idea del mundo como una aldea global en la que las fronteras entre países parecen haberse borrado. Este concepto, tan recurrente en gran parte de los discursos sobre la posmodernidad, se refleja en la dilución y mezcla de géneros existente en su narrativa: entre ficción e historia (*Amuleto*), entre ficción e informe (“La parte de los crímenes”) o entre literatura y crítica (*Entre paréntesis*).

El segundo capítulo, “El territorio Bolaño”, estudia la influencia que ejerce el tratamiento del espacio en las subjetividades de los individuos dibujados por el pincel narrativo de este escritor. La hipótesis guía de este apartado plantea que Bolaño representa mayoritariamente en su literatura los espacios periféricos de las metrópolis europeas y latinoamericanas. Estas ciudades mantienen un rasgo predominante: son lugares que trascienden los confines particulares y, por lo tanto, abolen los límites espacio-temporales creando así una realidad extraterritorial. Los personajes bolañeños muestran, según esta autora, un fuerte deseo de permanecer libres de cualquier tipo de vinculación o deuda territorial; son sujetos que se mueven por un universo que les es indiferente. Un mundo en el que cada ciudad puede ser cualquier ciudad, porque los únicos elementos destacables en ellas son el desarraigo, la marginalidad o el exilio. Pero hay un punto más, el cual da pie para lo que será el tercer capítulo: las ciudades de Bolaño muestran un punto de la historia en que los procesos de globalización en condición de desigualdad comienzan a manifestarse en el interior de las urbes latinoamericanas desde los setenta en adelante, cuestiones que dejarán fuertes marcas en las construcciones identitarias que la ficción bolañeana realiza.

Así, llegamos al tercer apartado: “Formación de una identidad”. Su nombre es de por sí sugestivo. En esta parte la autora propone acercarse a la problemática identitaria en Bolaño a partir de tres entradas: el fracaso de los proyectos revolucionarios de los años 60 y 70, el desarraigo causado por un mundo repleto de frustraciones y, por último, el hecho de vivir

en lo que la autora llama la “intemperie latinoamericana”, en un extrañamiento provocado por su propio medio. En esta tríada constitutiva de una identidad del fracaso, dice Bolognese, la literatura y el eterno desplazamiento pasan a convertirse en las únicas posibilidades de estabilidad de quienes han padecido la trágica consecuencia de nacer latinoamericanos.

En conexión con una identidad nacida del desarraigo surge el tema del cuarto capítulo: “El viaje”. Esta sección plantea la importancia del viaje en la constitución de personajes que muestran una condición inevitable de extranjeros desperdigados por el mundo. El viaje viene a ser en Bolaño la columna que vertebra la identidad latinoamericana ya que su constante movimiento los sujetos bolañeanos (re)descubren sus orígenes y ponen en juego sus relaciones con los otros. Basada en los aportes de Zygmunt Bauman, la autora analiza a estos sujetos como hombres-fluido, cuya marca central es una circulación, imposible de parar, que los hace perder todo rasgo característico estable.

Cierra el volumen “Los personajes de Bolaño: individuos en crisis”. Esta sección analiza los modos en que ese mundo dibujado en los cuatro primeros capítulos repercute sobre las relaciones interpersonales de los sujetos trazados por la pluma del chileno. Ellos aparentan haberse gastado por la vida y el mundo fragmentado en el que se mueven y parecen no tener la más mínima intención de enfrentarlo. Ni el amor, ni la amistad, ni ningún tipo de relación interpersonal pueden generar algún tipo de tranquilidad, sino que el entorno en que sus sujetos se mueven está guiado por el dolor, la locura, la soledad, la enfermedad y la muerte sin sentido. Sujetos que viven en una actitud fría, desinteresada, sin estímulos ni confianza en el futuro, actitud característica del mundo posmoderno, según Lipovestky.

En su totalidad, este trabajo tiene un punto de ventaja más que importante: es el primer libro dedicado al autor desde una mirada que intenta aglutinar el conjunto de la obra bolañeana. Al mismo tiempo, nos ayuda a pensar la escritura de Bolaño situada en el contexto histórico de su producción: los años noventa. En este punto en particular radica la potencialidad del abordaje propuesto por Bolognese, más que interesante son los modos en los que acerca la producción escritural bolañeana a sus contemporáneos y los puntos de diálogo que con ellos mantiene. Ambas cuestiones invitan a acercarnos a *Pistas de un naufragio* y aventurar algunas conclusiones y reflexiones desde este análisis sobre Roberto Bolaño.

Nicolás Aguirre, U.N.C.
kafkarulesok@gmail.com

Recibido 07/2011

Corona Martínez, Cecilia (comp.) - *Heterodoxias y sincretismos en la Literatura Argentina*, Córdoba, Gráficasolsona, 2011, 184 páginas.

“...una Literatura nacional donde la escenificación de identidades políticas, culturales, étnicas se presenta desde otras regiones” A. Bocco

“Con el objetivo de verificar de qué manera se instaura esta postura alternativa...” F. Albornoz

“Todas esas orillas arrojan su literatura a la periferia respecto de un canon...” L. Caminada Rossetti

“...modelos de Nación a partir del cruce entre conocimiento científico legítimo con otros saberes que delinearon subjetividades centrales y periféricas.” M. Belmonte, M. vega, M. Wojnacki

“La imaginación fantástica [...] nos permite recordar y conocer otros caminos temporalmente simultáneos que la razón no ha sido capaz de experimentar...” J. Mercado

“...permite reconocer diversas coordenadas que emergen, se entrecruzan, y cuestionan el/los discurso/s político-literario/s dominantes” C. Corona Martínez

“Una mujer que en sus setenta y ocho años de vida transitó en los bordes, nunca en el centro...” M. Franchini

“Regiones otras”, “posturas alternativas”, “bordes”, “cuestionamiento de lo dominante”, “periferia”, conceptos -categorías nudo- recortados, a manera de epígrafes, de los artículos de *Heterodoxias y Sincretismos en la Literatura Argentina* que reconfiguran el posicionamiento epistémico y político de esta propuesta crítica. Trazan órdenes de lectura, nos convocan a leer los bordes desde el centro y el centro desde los bordes, los diferentes bordes y los desbordes de una literatura, la argentina, que siempre se puede repensar -y constituir en objeto diferente- si la posición, la mirada, la lectura se recorta desde la pertinencia densa, clara y creativa de sus planteos.

Los estudios de este libro parten de un supuesto ya afianzado por la crítica contemporánea: La construcción discursiva del siglo XIX acompaña los procesos de territorialización y de construcción de la nación y de las identidades nacionales; procesos programáticos que participan en una lógica de producción y circulación que otorga legitimidades y legibilidades atravesados por las marcas del poder político para decir/escribir y, a la vez, definir los límites -las fronteras- de la patria; lo que se incluye y lo que se excluye del cuerpo de la Argentina y la argentinidad. La crítica contemporánea acuerda en la revisión deconstructiva del canon y del corpus y de los procesos implicados en la consolidación de dichos canon y corpus; hoy la crítica revisa los horizontes estéticos, ideológicos y políticos que enmarcan los procesos escriturarios del siglo XIX y los pone en

crisis para dar cuenta de la naturalización -para desnaturalizar- el discurso único, monolítico, de los hombres del '80 y sus continuadores en los primeros años del siglo XX. Los estudios que forman parte del texto *Heterodoxias y sincretismos en la literatura argentina* parten de este supuesto pero se desplazan de este lugar común de revisión de los procesos de construcción del canon para ampliar el corpus haciendo ingresar al espacio de la crítica literaria otros textos, desconocidos, silenciados y/u olvidados y también, nuevas formas de leerlos, otras categorías y otros andamiajes teóricos.

Los artículos críticos de estos investigadores proponen y reponen discursos relegados del circuito canónico de lectura para la Literatura Argentina en el período 1870 - 1930. Amplían las fronteras discursivas hacia escritores y textos olvidados, como es el caso de Cosme Mariño y su producción discursiva, militante del espiritismo en un horizonte epistémico-discursivo marcado por la impronta positivista científicista y racionalista; producción abordada por Cecilia Corona Martínez. La investigadora analiza las representaciones sociales y culturales construidas en la obra de Mariño, su propuesta espiritista en orden a lo social, y las hace dialogar con otras representaciones sostenidas como legítimas por instituciones como la iglesia o la ciencia; repone el campo de luchas discursivas y el lugar de la literatura popular como dispositivo efectivo para la difusión doctrinaria y para la imposición de sentidos.

Otra escritora librada del olvido es Salvadora Medina Onrubia, mujer y anarquista; sujeto intelectual y político marcado por su doble condición subalterna y rescatado por Marina Franchini quien pone a dialogar la obra dramática y las opciones de vida de Salvadora “descentrada” con los discursos que construyen una Salvadora-mujer, demonizada por sostener concepciones que cobran legitimidad y legibilidad en el horizonte ideológico de hoy; sujeto de la rebeldía de principios del siglo XX cuya visión de mundo la relegó a la marginalidad y a la vergüenza; visión de mundo que dialoga en armonía con los guiones generizados de nuestra contemporaneidad.

Entre las heterodoxias reconstruidas en este libro nos encontramos con los discursos de frontera que conforman un género desde el que es posible recuperar las voces “otras” que configuran territorios “otros”; territorios simbólico/discursivos alternativos a los de la campaña de delimitación del territorio físico/ideológico/simbólico nacional entre el 70 y el 80, del siglo XIX, claro. Un género que amplía el corpus para periodizar una literatura

desde otras coordenadas, desde categorías que tensionan la construcción de representaciones oficiales y oficializadas sobre los límites de la patria -límites geográficos y culturales-; en su artículo sobre Literatura de fronteras, Andrea Bocco rompe las jerarquías discursivas y con ellas las jerarquías de los sujetos y de las subjetividades para pensar la construcción discursiva de la nación y la nacionalidad; recuperan las voces de soldados rasos y de cautivos junto a la voz de Mansilla y de Estanislao Zeballos, también desde Mansilla se recupera la voz de los indios reconstruyendo un discurso heteróclito, plural, multicultural y bilingüe capaz de dar cuenta de un territorio atravesado por la pluralidad de lo diverso en sus voces y en sus representaciones político-culturales.

En la lectura de Mansilla propuesta por Federico Albornoz se aborda la emergencia de una enunciación memorialista desde la que el escritor -Mansilla - se autoconstruye como sujeto de una historia que resiste a su destino marginal; el memorialista que recupera la historia y la identidad nacional a contrapelo de los discursos de la modernidad liberal a la que interpela recuperando la tradición nacional y la costilla emocional de Juan Manuel de Rosas; relatos y registros que proponen formas diferentes de narrar la Historia de la Argentina y de su lugar en ella. Cuatro propuestas, la de Corona Martínez, Bocco, Albornoz y Franchini que trastocan, desplazan, tensionan las ortodoxias fundantes de identidades nacionales pensadas desde la voz monolítica del programa nacionalizador.

Los artículos que trabajan sobre los sincretismos en la Literatura Argentina le otorgan visibilidad a operaciones de escritura y a operaciones culturales de escritores y textos que configuran una trama ruptora de las ficciones positivistas que operaron en el horizonte conceptual de principios del siglo XX para afianzar el mito modernizador racional y científicista; escritos y escritura que sin desconocer la impronta de la ciencia moderna, la tensionan al someterla a un diálogo crítico con concepciones “otras” desde las cuales explicar la humanidad y sus avatares.

Interdiscursividades heterogéneas y contradictorias construyen el dispositivo ficcional desde el que Lucía Caminada Rossetti lee a Holmberg; los cruces entrelazados entre ciencia, religión, ocultismo; entre la realidad y la ficción; lo aprehensible y lo indescifrable; lo explicable y lo inexplicable configuran un aparato ficcional que construye la investigadora para leer cierta posición marginal de la obra holmbergiana respecto de escritores centrales entre las décadas del 70 y el 80 (Lucio Mansilla; Eugenio Cambaceres,

Lucio V. López, Eduardo Wilde); en este mismo sentido, Ma. Eva Belmonte, Ma. Angélica Vega y Ma. Laura Wojnacki leen en las obras de José Ingenieros, Eduardo Holmberg y Leopoldo Lugones un dispositivo alternativo para pensar los límites de la Nación construida desde las matrices discursivas de la modernidad científicista. Las investigadoras ponen en tensión, compulsan en su abordaje las ficciones, los cuentos en el sentido Ludmeriano, las narraciones de estos escritores, con los modelos racionales positivistas como formas “otras” de explicación de mundo. En esa operación crítica reponen un campo discursivo polemológico de la Argentina de finales del siglo XIX que piensa su adscripción al mundo moderno.

Javier Mercado aborda “Las fuerzas extrañas” (1906) de L. Lugones recuperando la metafísica estético/poética que configura el posicionamiento epistemológico- ético-político y estético del escritor cordobés. El crítico lee en la ficción de Lugones una propuesta de explicación de mundo organicista e integradora que descansa en una lógica en cuya base se encuentra la búsqueda de la belleza trascendente originaria, búsqueda en la que el poeta, a partir de la imaginación fantástica y creadora, está más capacitado que el científico para alcanzar.

Para finalizar sólo me resta decir que la propuesta *Heterodoxias y sincretismos en la literatura argentina* pone en valor las interrupciones y discontinuidades desde las que ciertos discursos interpelan y tensionan las matrices de pensamiento y acción que han sostenido, legitimado y disciplinado las prácticas político-discursivas en la Argentina entre 1870 y 1930; y en dicha puesta en valor ensayan hipótesis alternativas a la delimitación de representaciones identitarias desde los márgenes y las fronteras. El libro de estos investigadores invita a estudiar la Literatura argentina del siglo XIX, a construir objetos de investigación que repiensen el corpus convencional que conforma los programas de estudio de la materia; invita a leer los olvidados, los silenciados, los desestimados por las historias tradicionales, invita a creer en el trabajo en equipo, a bucear por las bibliotecas para rescatar textos y con ellos las representaciones que construyen itinerarios identitarios pensados como posibles.

Silvina B. Barroso

ceciliacoronamartinez@hotmail.com

Recibido 08/2011

Fassi, María Lidia - *Literatura y cultura. La lectura como práctica de investigación y docencia universitaria*, Córdoba, Editorial Brujas, 2011, 221 páginas.

María Angélica Vega

Literatura y cultura. La lectura como práctica de investigación y docencia universitaria, publicado recientemente, pertenece a una de las docentes de la cátedra Teoría y Metodología del Estudio Literario Uno de la Escuela de Letras y Directora de un Equipo de Investigación radicado en el Centro de Investigación de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la casa de Trejo sobre modos de representación de sujetos subalternos en la Literatura Argentina.

Dicha inscripción institucional no es indiferente en la lectura del libro porque María Lidia Fassi enlaza sus operaciones teórico-críticas con el lugar social desde el cual realiza su práctica docente e investigativa. Este desmontaje hipercrítico respecto de las propias operaciones produce un documento de trabajo reflexivo, riguroso y atento a otros modos de practicar la crítica académica. Así, la autora explicita sus estrategias docentes, sus modos de construcción y testeo de herramientas, sus hipótesis y perspectivas teóricas.

La reflexividad explicativa es perceptible desde la misma Introducción a la que titula “Razones de un título” donde desglosa su interés por determinados objetos y perspectivas. Esta oscilación entre reflexividad y exposición es indicada por Ana Beatriz Flores en el Prólogo al señalar que “Aquí hay un yo que se interroga y que expone esa interrogación” y (re)presentada por el óleo de la tapa. En esta dirección, en una entrevista la autora hace un paneo de las páginas por venir y escenifica su posición con o contra cuerpos teóricos y prácticas críticas centrales en los programas de formación, tales como la semiótica y la deconstrucción.

En líneas generales, podemos decir que el eje transversal al libro consiste en ponderar la lectura como una operación cultural en un espacio polemológico, es decir, en un campo relacional donde se registran tensiones entre reglas y sentidos (De Certeau). Dicho soslayo resulta significativo para la docencia y la investigación literaria, porque, nuestra actividad principal consiste en escribir la lectura. Habida cuenta esta importancia, en el Primer Capítulo, desarrolla el concepto de lectura oscilando entre dos perspectivas cuya puesta en relación posibilita la reflexión sobre sus límites y alcances, la de Umberto Eco y la de Roland Barthes en su etapa posestructuralista.

En el Segundo Capítulo, relatos policiales de autores argentinos como Arlt, Borges, Conti, Firpo, Gusmán, Piglia, Saer, Sasturain y Walsh, por mencionar solo algunos, son agrupados en corpus donde la circulación de representaciones de delincuentes produce un efecto de verdad polémico en el interés por leer y hacer leer puntos de transformaciones genéricas: variaciones, desvíos, inversiones serias y paródicas, usos libres. Aún más, en consideración de una politización del género que connota los juegos del poder y sus efectos, la autora enuncia hipótesis de mayor alcance referidas al modo de funcionamiento de los corpus en el espacio de la cultura política argentina. Asimismo, aquí presenta las nociones de “indagación”, “examen” y “confesión” de Michel Foucault como herramientas operativas en tales discursividades. Finalmente, pone en valor variadas enciclopedias en la suma de lecturas que bajo la perspectiva recortada realizan colegas, adscriptos y ayudantes: Patricia Rotger, Marcelo Moreno, Angélica Vega, Laura Wojnacki Fonseca, Cecilia Acinas y Georgina Ravasi.

En el Tercer Capítulo, la autora observa el espesor geocultural del *locus* de enunciación al estudiar la revista riocuartense “Trapalanda” de la década del 50’, es decir, una práctica discursiva situada en una ciudad del interior de una provincia del interior del país respecto de Buenos Aires. Un eje diferenciador de este capítulo consiste en una articulación del análisis del discurso con la perspectiva sociológica cuyo enclave teórico es la propuesta interdisciplinaria elaborada por Ricardo Lionel Costa y Danuta Teresa Mozejko. En el Cuarto Capítulo, María Lidia Fassi estudia los efectos de una identidad joven en la revista “los Inrockuptibles”, entre 1996 y principios del 2000, donde observa diversos nodos de articulación entre lo global, lo nacional y lo local. De esta manera, en las intersecciones entre una cultura barrial-urbana y una alta cultura de filiación internacional, la autora lee un dispositivo polifacético de identidades jóvenes heterogéneas.

Finalmente, el libro se cierra con un “Anexo sobre enseñanza y aprendizaje” de gran valor para la revisión de estrategias docentes tendientes a iniciar a los alumnos en la actitud metódica, la problematización de principios y o categorías y la formulación de hipótesis de lectura sobre procesos de producción de sentidos.

Lic. María Angélica Vega
Becaria Secyt.UNC. Doctoranda
vega-angie@hotmail.com
Recibido 07/2011

Elena Oliva, Lucía Stetcher y Claudia Zapata (Editoras). -*Aimé Césaire desde América Latina. Diálogos con el poeta de la negritud.* Santiago de Chile: Ediciones Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile, 2011.

Lic. Natalia Storino*

A más de tres años y medio de su fallecimiento, este libro constituye un aporte sustancial para pensar acerca de la figura, trayectoria y obra de Aimé Césaire (26 de junio, 1913 – 17 de abril, 2008). El marco institucional de producción de los ensayos que componen este volumen fue las *Primeras Jornadas Caribeñistas* desarrolladas en Chile y centradas en la figura de Césaire. A lo largo de sus páginas, este trabajo desarrolla una visión del martiniqueño que, lejos de ser unívoca, simplificada u homogénea, se aproxima al escritor concibiéndolo como una “totalidad compleja y contradictoria” (para usar la expresión de Antonio Cornejo Polar). Los ensayos contemplan tanto su rol político como artístico y dan cuenta de sus vinculaciones y tensiones. En este sentido, las miradas que integran este trabajo dialogan y polemizan entre sí ejerciendo, de ese modo, un hacer discursivo que redundará en una fecunda productividad.

Encabeza el libro “La figura de Aimé Césaire. Trayectoria y pensamiento anticolonial en el poeta de la Negritud”, de Elena Oliva, donde se presenta al autor tanto desde lo político como desde lo literario en sus principales aspectos biográficos. A continuación, el trabajo se estructura en tres partes que buscan aproximarse desde diversos “diálogos con el poeta de la negritud”.

La primera parte, “I. Desde la historia y la política”, se compone de tres ensayos. El primero, “A cincuenta años de la renuncia de Aimé Césaire al Partido Comunista Francés”, de Grínor Rojo, desarrolla este hecho significativo en la vida política del autor y analiza los motivos de su decisión así como su crítica y vinculación al marxismo. El segundo, “Pensamiento histórico en *Discurso sobre el Colonialismo*: la historicidad como condición de posibilidad de una crítica anticolonial”, de Matías Marambio de la Fuente, analiza el ensayo de Césaire desde el marco disciplinario de la historia y su articulación a un proyecto político de crítica anticolonial. El último ensayo de esta sección es “En torno al *Cuaderno de un retorno al país natal*: identidad, pensamiento político y escritura poética”, de María

José Yaksic, donde se analiza, desde el primer poemario de Césaire, la articulación entre los aspectos político y artístico en relación a una propuesta de desalienación cultural.

La segunda parte, “II. Desde los intercambios intelectuales”, está integrada también por tres ensayos. El primero, “Tensiones y continuidades en la historicidad de la negritud: Aimé Césaire ante Frantz Fanon”, de Ricardo López, analiza la noción acuñada por Césaire, sus derroteros, y el diálogo-polémica de esta noción en la obra de su alumno Fanon. El segundo de los ensayos, “La(s) identidad(es) de Aimé Césaire según Stuart Hall”, de Elsa Maxwell, aborda precisamente la compleja identidad del poeta y político martiniqueño en relación a, o como posibilidad de, pensar la(s) identidad(es) en el Caribe. El tercer artículo de este apartado, “Negritud y ‘cosmovisionismo’ mapuche frente al poder (neo) colonial. Apuntes (muy) preliminares para una reflexión (auto) crítica”, de José Ancán, es el claro ejemplo de un trabajo desarrollado desde lo local ya que reflexiona, de modo comparativo, sobre el “cosmovisionismo” mapuche y la “negritud” como matrices de pensamiento propias de los pueblos sometidos a condiciones coloniales que luchan por su autodeterminación.

La última sección, “Desde la literatura”, está compuesta por cuatro ensayos: “La humanidad reducida al monólogo: notas sobre *Una Tempestad* desde el pensamiento crítico de Aimé Césaire en tres actos y dos intermedios”, de Gustavo Ramírez; “Historia y poesía en el teatro de Aimé Césaire”, de Irmtrud König; “Y la vida brotando impetuosa de este estercolero`. Aimé Césaire: resistencia y descolonización”, de Alejandra Botinelli Wolleter, y “Sobre la poesía de Aimé Césaire: entre una política de la significación y una meta-poética de la connotación”, de Christian Anwandter. Estos trabajos indagan el pensamiento anticolonial de Césaire más puntualmente desde sus producciones teatrales y poéticas.

En conjunto, este trabajo constituye -desde una variedad de miradas provenientes de distintas disciplinas- un aporte sustancial al proyecto de integración de regiones como Brasil y el Caribe -relegadas o tardíamente incorporadas-. Asimismo, contribuye al desarrollo de las reflexiones desde y sobre América Latina en relación a los procesos históricos -coloniales e imperiales- que marcaron ciertas matrices comunes a pesar (y por fortuna) de las diferencias. Considerando el aspecto lingüístico -que hace también a la riqueza de nuestro continente aunque su raíz debe ser pensada en relación al horror y al dolor-, el aporte de este libro no es menor ya que con frecuencia la literatura sobre el Caribe

francófono suele ser escasa en español. En este último sentido, el esfuerzo de las/los autoras/res por traducir las fuentes fue significativo. Este libro invita a reflexionar y discutir acerca del pensamiento de Césaire y su vigencia, pensamiento que articuló, frente a la figura de occidente, las regiones del Caribe y del África siendo esta última la verdadera madre de la negritud.

Lic. Natalia Storino, UNC

natistorino@hotmail.com

Recibido 07/2011

Santiago, Olga Beatriz - *Don Luis de Tejada y Guzmán. Peregrino y ciudadano*, Editorial Biblos, Buenos Aires, 2011, páginas 369.

Abordar un texto del siglo XVII, señalado por la crítica como obra inaugural de la historia de la literatura argentina, producido en un período tan ampliamente analizado como el Barroco, no es tarea fácil. Sobre todo si se aspira a proponer, sobre la base de hipótesis de trabajo novedosas, una lectura que aporte interpretaciones originales e integradoras del libro de don Luis de Tejada y Guzmán, poeta y vecino de la provincia de Córdoba. Sin embargo, ése es el logro fundamental que este trabajo de Olga Beatriz Santiago le ofrece al lector contemporáneo.

El análisis minucioso del texto permite poner de relieve una construcción autobiográfica a través de la cual se proponen distintos simulacros del yo. Resultan fundamentales, desde esta perspectiva, los roles temáticos que se asigna el enunciador. Así, el pecador del pasado se convierte, en el presente de la escritura, en un fraile cuidadoso de la ortodoxia, peregrino en la senda de la perfección que se asemeja a la que recorren los místicos, pero que, a la vez, elude con prudencia el momento de la unión con la divinidad y deja aparentemente inconcluso el recorrido. Asociado con carmelitas y dominicos, el yo se erige en predicador de una ortodoxia y, a la vez, recupera una versión de su propia historia y de la trayectoria familiar notoriamente jerarquizante.

A partir de la propuesta de una hipótesis de trabajo según la cual las características de un discurso serían explicables / comprensibles a la luz del lugar social ocupado por el agente que lo produce, Olga Santiago intenta reconstruir la trayectoria del agente productor del texto y focalizar en el momento preciso de su elaboración. Es así como descubre un sujeto social que, prófugo de la justicia, trata de recuperar la honra perdida a través de la escritura, mostrándose hijo de familia destacada, vecino ilustre y pecador arrepentido. En la época, la honra como valor civil estaba estrechamente vinculada con las cuestiones religiosas y una transgresión en el orden político o económico bien podía ser compensada en el ámbito de las instituciones que administraban lo sagrado: el pecador que es también vecino caído en desgracia, se rescata convirtiéndose en fraile y predicador.

Del mismo modo, la fidelidad a la Iglesia y su ortodoxia y la sumisión a la Corona van de la mano. Si bien la segunda, a grandes distancias de los centros de poder, parece dejar algún espacio para la desobediencia, el Santo Oficio, con sede en Lima, vela con rigor sobre la primera. La ortodoxia condice con la subordinación política que no excluye, de paso y de forma más o menos velada, alguna crítica al poder central. Ocurre que el vecino de la ciudad es también parte de un imperio que, desde el momento mismo del descubrimiento, viene siendo ubicado en un nivel segundo de jerarquía en relación a los peninsulares que se arrogan honores y beneficios. La reivindicación personal se asocia con la del grupo: tan digna es América y sus habitantes que también aquí los santos hacen milagros...

La ortodoxia es afirmada sobre la base de relaciones intertextuales particularmente valoradas y jerarquizantes: Santo Tomás, San Agustín, Santa Teresa, San Juan de la Cruz y, por supuesto, la Biblia leída con la mayor fidelidad a la ortodoxia. Se trata de voces particularmente valoradas en la época, pero sobre todo, voces asociadas al hacer mismo de la familia Tejada en su condición de introductores del culto o patronos de los conventos que ellos fundaron según las normas establecidas por las principales órdenes religiosas que llegaron a territorio americano.

Al intertexto religioso se le suma un conjunto de obras literarias cuyo valor es reconocido. Son textos cuya imitación es propiciada: quien sigue el ejemplo de Góngora o Lope de Vega puede acceder al reconocimiento en el campo de las letras. Y este mérito es también colectivo: ¿acaso el Barroco no es un arte de ingeniosos para ingeniosos y, quien produce obras que siguen los modelos consagrados no es digno de ser ubicado en la cumbre junto a aquellos que ya han sido reconocidos en la metrópoli? Si hay intervención divina en América, también hay intelectos que valen al menos tanto como los peninsulares.

La escritura se convierte en el espacio de la recuperación y ostentación de los valores que destacan al individuo caído en desgracia y al grupo en el que se integra. Ambos necesitan ser reivindicados. Como letrado criollo, fiel a la ortodoxia religiosa y al poder político metropolitano, el yo construye su historia sobre el modelo de figuras que lo jerarquizan: el rey David, origen de una estirpe de la que nacerá Cristo, ha sido pecador arrepentido al igual que el enunciador; María, cuya vida se relata en paralelo a la del yo, es su referente en el camino de la purificación.

El estudio de la Dra. Santiago enlaza todas estas líneas en una propuesta que tiene en cuenta la complejidad de la obra a la vez que apunta una explicación de sus características fundada en la reconstrucción de la trayectoria del agente y de su posición en la sociedad colonial del siglo XVII. De este modo se articulan los distintos fragmentos de una obra que hasta ahora ha sido leída como fragmentaria, por momentos hasta incoherente: la historia individual se inscribe en la social, la dimensión religiosa y la cívica se vinculan y sostienen recíprocamente, las normas estéticas prestigiosas en la época rigen la producción de un criollo americano que disputa su lugar en el marco del imperio. El discurso adquiere así una dimensión perlocutiva: es el ámbito del trabajo de un agente que busca alcanzar la salvación eterna a la vez que brega por reconstituir un reconocimiento social perdido, ostentando los recursos que lo convierten en digno hijo de la Iglesia y notable vecino de la ciudad y del reino.

Gracias a una cuidadosa organización en capítulos que le van proporcionando al lector el saber necesario para un adecuado abordaje de la obra de Tejada, Olga B. Santiago ofrece una lectura integradora, coherente y novedosa de una obra fundamental.

D. Teresa Mozejko

teresa.mozejko@gmail.com

Recibido 07/2011