

CONOCER PARA CREAR



Sentidos

REVISTA DE LA FACULTAD DE FILOSOFÍA



UNIVERSIDAD MICHOACANA DE SAN NICOLAS DE HIDALGO ABRIL 2010 No. 15

Universidad Michoacana

Dra. Silvia Figueroa Zamudio
RECTORA

Dr. Raúl Cárdenas Navarro
SECRETARIO GENERAL

Dr. Benjamín Revuelta Vaquero
SECRETARIO ACADÉMICO

M.E y A.S Amalia Ávila Silva
SECRETARIA ADMINISTRATIVA

Mtra. Ma. del Rosario Ortiz Marín
SECRETARIO DE DIFUSION CULTURAL
Y EXTENSIÓN UNIVERSITARIA

C.P. Horacio Guillermo Díaz Mora
TESORERO GENERAL

Mtro. José Napoleón Guzmán Avila
COORD. DE LA INVESTIGACIÓN CIENTÍFICA

Consejo Editorial

Dra. Ana Cristina Ramírez Barreto

Dra. Fernanda Navarro Solares

Dr. Oliver Kozlarek

Dr. Víctor Manuel Pineda Santoyo

Dr. Juan Álvares-Cienfuegos Fidalgo

Dr. Eduardo González Di Pierro

Sentidos

M. V. Z. Mauricio Coronado Martínez
DIRECTOR

Lic. Elena María Mejía Paniagua
SUBDIRECTORA

Gustavo García Robles
EDITOR

Luis Armando Villaseñor
Olga Libia Santana Ramaos
SERVICIO SOCIAL

Facultad de Filosofía

Dr. Eduardo González Di Pierro
DIRECTOR

Lic. Elena María Mejía Paniagua
SECRETARIA ACADÉMICA

M.V.Z. Mauricio Coronado Martínez
SECRETARIO ADMINISTRATIVO

Dr. Bernardo Enrique Pérez Álvarez
COORDINADORA DE POSGRADO

Dr. Juan Álvarez-Cienfuegos Fidalgo
Dra. Fernanda Navarro

COORDINADORES DE PUBLICACIONES
Lic. Esperanza Fernández
COORDINADORA EDITORIAL

índice



James Gurney, Journal.

Sobre algunos motivos de la literatura fantástica

Jaime Vieyra García 3

Los grupos delimitados por el lenguaje

Bernardo Enrique Pérez Álvarez..... 7

El mareo de la prosa o las Prosas de Mareo: lector y autor en Macedonio Fernández

María del Carmen Rodríguez Martín..... 15

El mundo alucinante de Reinaldo Arenas

Carlos Rojas Martínez..... 22

El mundo será Tlön

Chpír Etétzi Sánchez García 27

Sobre la literatura sobrenatural

Said Antonio Soberanes Benítez..... 36

Fantástico, Borges. ¡Fantástico!

Román Fuentes Orozco..... 40

Fantasia de una noche de verano

Gilberto Arredondo Ortega..... 44

Una filosofía del presente. Entrevista con Ugo Perone

Paloma Valladares Sarmiento..... 48

El sueño del alicante

Flaviana Moreno Herrera..... 52

Vida extra

Edgar Omar Avilés..... 56

Sobre algunos motivos de la literatura fantástica

 Jaime Vieyra

«Conócete a ti mismo y haz lo que quieras»

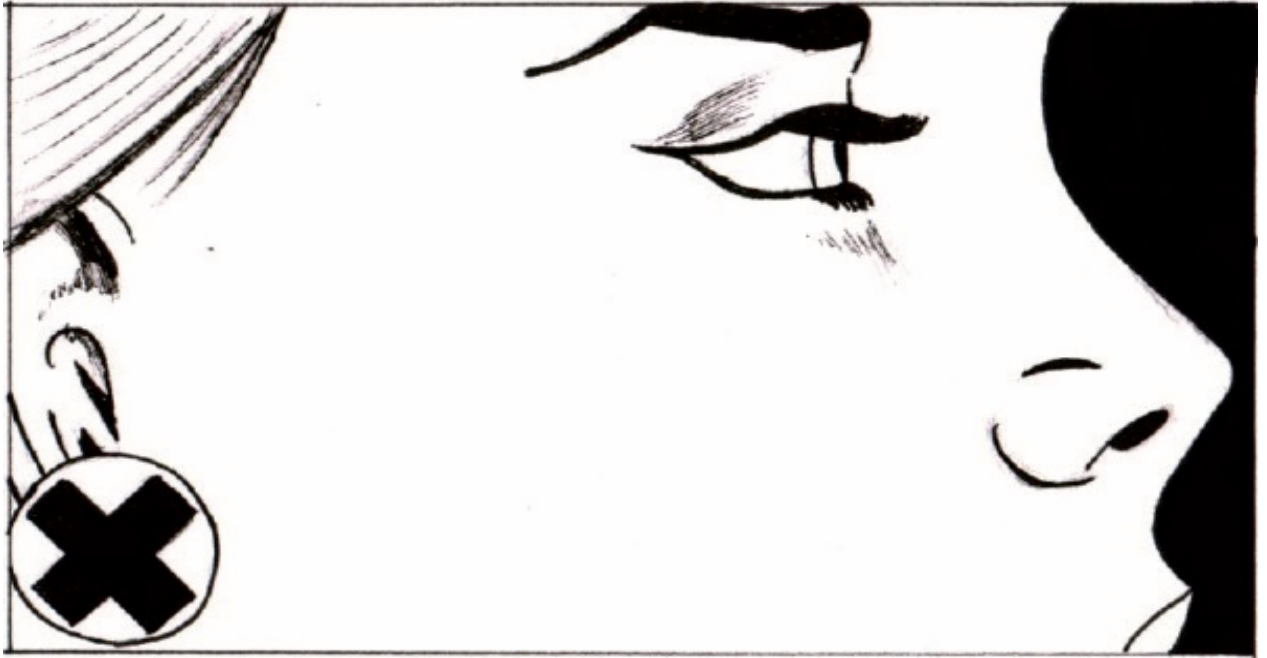
Michel Ende

El ámbito de la ficción literaria es tan amplio como la imaginación creadora. Por ello todos los intentos por determinar sus límites están condenados de antemano al fracaso. Pero una empresa más modesta como la de localizar y tipificar algunos motivos literarios, figuras, tropos o temas básicos es perfectamente practicable. Así, por ejemplo, en su Antología de la literatura fantástica Borges, Bioy Casares y Silvina Ocampo clasifican sus relatos por los tipos de argumento (cuentos de fantasmas, de viajes por el tiempo, de personajes soñados, fantasías metafísicas, etc.) y por el tipo de explicación que admiten (ya sea por la agencia de un ser o hecho sobrenatural, o por alucinación o sueño, o que tienen explicación fantástica, etc.).¹ Algo semejante realiza Emilio Uranga en sus Astucias literarias al comentar las mañas o recursos de que se valen los grandes escritores para producir efectos insospechados, desde los "juegos de palabras" ("Decía unas costras por osas" de Del Paso), hasta las más elaboradas paradojas, enigmas y revelaciones.² A caballo entre los argumentos fantásticos y las astucias

literarias se encuentran los móviles de la literatura fantástica a los que quiero referirme aquí. Se trata de ciertos tropos que polarizan las proyecciones de la imaginación y que suscitan "temas" literarios en variaciones ilimitadas. Constituyen algo así como motivos básicos de la literatura, que la hacen posible y le permiten reinventarse cada vez. Sólo mencionaré aquí seis de ellos.

El juicio de Dios

La literatura comienza con el juicio de Dios y de los dioses. Hay que mantener la ambigüedad del nominativo y del acusativo: en cuanto relato sagrado o mythos fundacional establece la tabla de valores y la balanza cósmica y moral desde la que se evalúan las existencias (Corán, Biblia, Ilíada, Popol Vuh, etc.); pero en cuanto aventura de configuración y de creación de ideas, la literatura es siempre cuestionamiento del orden divino establecido, juicio a Dios y contra los dioses, manifiesto libertario y herético (El Quijote, Gargantúa y Pantagruel, El proceso, etc.). Entre la sacralización



Naar, Roy Liechtenstein.

y la herejía, es decir, entre el juego cerrado de las religiones y el juego abierto del “arte” hay muchas transiciones, pero la literatura mantiene siempre una relación tensa con el caos de lo informe, por un lado, y el peso atroz de la realidad establecida, por el otro. Hay un hilo tenue, como filo de espada, que une el juicio de Dios con el juicio contra Dios. Los griegos, niños eternos, eran maestros en estas transiciones, los románticos alemanes también: el Prometeo de Esquilo es a la vez un juicio de Zeus y un juicio contra Zeus; el Hiperión de Hölderlin es una defensa de la Tierra contra el Mundo y una exaltación del mundo antiguo contra el Caos. La fórmula más radical de este motivo literario se encuentra quizá en Artaud, quien se propone “terminar de una vez con el juicio de Dios”. Como lo comenta Deleuze, en *Crítica y clínica*, ésta ha sido la aspiración más profunda de la literatura moderna: Nietzsche, Lawrence, Artaud...: contra el juicio metafísico de Dios, la afirmación de la libertad creadora.³ No hay literatura que valga algo que no se coloque en la perspectiva de la creación y destrucción de dioses.

El fantasma escéptico

Se ha dicho muchas veces que la literatura es productora de fantasmas, es decir, entidades virtuales con personalidad propia. Y hasta se han elaborado “psicoanálisis” de estos fantasmas, interpretándolos en función de la historia personal del escritor. Michael Ende hacía hincapié en el enorme malentendido que supone todo intento de explicación sociológica o psicológica de los fantasmas literarios, así como esperar que exista un inequívoco mensaje moral o filosófico en la literatura: “lo que pretenden el artista y el poeta —dice— no es explicar el mundo sino presentar mundos”.⁴ La producción del fantasma no es nunca una actividad totalmente inocente o espontánea, pero tampoco algo que controle a su voluntad el escritor: él debe permitir más bien que el fantasma cristalice. Se trata de una operación que no ocurre en el ámbito de las creencias sino en el de las coexistencias, pero que enfrenta la fijeza de las convicciones realistas de los lectores. Por eso el fantasma tiene un destino crítico y escéptico, tanto porque el escritor debe desplegar su astucia literaria para hacerlo creíble (todos los relatos de fantasmas cuentan con el escepticismo de los lectores), como porque su

presentación contiene inevitablemente una crítica de las creencias. La paradoja del fantasma es que sus efectos son tanto más potentes por cuanto él mismo es más escéptico que cualquier crítico ilustrado: el fantasma no cree en fantasmas y eso lo hace terriblemente verosímil. A menudo es el escritor la primera víctima de él, de este Gólem.

El futuro anterior

Ya desde la primera línea, desde la primera palabra, desde la "musiquita interior" que da lugar a la primera frase del texto, la literatura abandona el tiempo de los relojes. Y no sólo porque está destinada a perdurar más allá del instante de la escritura y de la vida del autor, sino porque su tiempo es una combinación de tiempos, un nudo temporal. Un texto de Antonio Tabucchi (y seguramente muchos otros) han nombrado este tiempo literario como futuro anterior. Se trata, gramaticalmente, de un futuro compuesto, que se construye con el futuro del verbo haber y el participio pasado del verbo ("habré escrito estas palabras ante ustedes") y que sugiere connotaciones de probabilidad, significatividad y matización de los eventos. Afirmar que el tiempo literario es el futuro anterior no se reduce aquí, sin embargo, a un enunciado gramatical, sino que apunta a su valor ontológico: sugiere que el tiempo de la literatura es el futuro y el pasado a la vez: un futuro que está en el pasado, un pasado que se encuentra en el futuro, en un "ahora" que es en entrelugar de los éxtasis temporales. O bien es "inactual" porque nunca está fijado al ahora, o bien existe en un ahora, pero que es una referencia (un faro, un puente, un camino) para toda posible época histórica. Como ha dicho Gadamer de la literatura clásica: no es clásica porque esté fuera del tiempo, sino porque está más dentro de él que cualquier evento cotidiano, es a tal punto intrahistórica que todas las épocas se enriquecen al confrontarse con ella. Sólo en apariencia se diría lo mismo de la historiografía: es cierto que ella tiene algo que enseñar a todas las épocas, pero lo hace

ateniéndose a la interpretación de lo que sucedió. La literatura no se reduce a interpretar lo que pasó (es decir, las posibilidades ya realizadas) sino que está llamada a inventar nuevas posibilidades. No le importa el conocimiento sino como condición de la creación. Sus mundos subsisten en el futuro anterior, justo cuando hundo mis ojos en el relato.

El juego de lo posible

Este es sin duda el motivo más conocido, al grado que se le llega a identificar con la literatura misma. Se trata de uno de los recursos más inmediatos y eficaces de la imaginación: basta prolongar, más allá de sus límites, una línea de la realidad, para que el conjunto adquiera una nueva configuración; o basta suprimir un detalle de la vida normal para que el todo comience a bascular y amenazar con la ruina... o la metamorfosis. Los relatos de Julio Cortázar están llenos de estos juegos con lo posible y revelan los insospechados misterios de lo cotidiano. El cuento jocosísimo de la "Nariz" de Gogol está basado sencillamente en la presencia inesperada del órgano del título. Todos podemos hacer el ejercicio de agregar o suprimir un elemento de la realidad y especular lo que ocurriría al transcurrir el tiempo. Pero un escritor genial

Grrrrrrrrrr!!, Roy Liechtenstein.



es un maestro del “efecto mariposa”: a partir de una gota de sangre crea un mundo y lo lleva a su existencia rigurosa y virtual.

El vuelo del vampiro

En un hermoso libro de ensayos, Michel Tournier ha mencionado el carácter vampírico de la literatura. La metáfora funciona en varios sentidos: el escritor está implicado en un devenir-vampiro en la medida que debe chupar la vida hasta el tuétano (su propia vida, pero también la experiencia histórica, filosófica y literaria a su alcance) para crear una obra que se sostenga por sí misma. Su obra literaria es a su turno una horda de vampiros sedientos de la sangre, carne y experiencia de los lectores que, al mezclarse con la vida inorgánica de la obra, transforman a los lectores a su vez en vampiros. Y la epidemia silenciosa, secreta, imperceptible, continúa fatalmente. La vida succiona la vida para crear vida que succiona la vida para... la dialéctica de lo singular y lo universal en Sartre es justamente eso: el individuo Kierkegaard se enajena en sus libros, que tienen carácter universal, pero que los lectores tendrán que llevar a su singularidad y así deberán elevarse a lo universal y manifestarlo y a su vez..., etcétera: el vampiro es el universal singular. La literatura ha sido siempre asunto de vampiros también por otra razón: mediante la escritura y la lectura se realiza una búsqueda alquímica fundamental: la clave de la eterna juventud, el elixir de la vida, el descubrimiento de las fuentes. El secreto afán de impedir que la libertad humana se disuelva y se pierda en el abismo del ser y la voluntad de construir una casa de tiempo para que el Quijote cabalgue siempre de nuevo y Dorian Grey se contemple incesantemente en el espejo fugaz de la conciencia.

El umbral del encuentro

Éste es otro motivo literario poderoso. La literatura

es ella misma la frontera (que divide y une) de los heterogéneos. Esto ya desde su raíz, que es el habla o el lenguaje vivo, hecho para nombrar e iluminar el mundo en un diálogo sin fin. Toda escritura es, así sea en una mínima proporción, extrañamiento de la subjetividad, tanto para el escritor como para el lector. En efecto, un acontecimiento literario implica un devenir-otro más o menos radical y por ello mismo un encuentro con lo inesperado. Octavio Paz mencionaba “la otra voz” que habla en la poesía, voz que no es de nadie y es de todos. Voz que reúne, voz que madura los encuentros. La literatura es esta preparación de un encuentro tan esperado como imprevisible con el otro, con lo otro, con uno mismo. Pero el encuentro no es necesariamente agradable y confirmador: a menudo es el descubrimiento de lo monstruoso, de aquello que al aparecer provoca desazón y terror, pero que el futuro anterior, bajo las alas del vampiro, vale sólo como un juego de lo posible. Por ello es que la literatura es a la vez la cabeza de Medusa y el escudo de Perseo.

Notas

¹ Véase Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo, *Antología de la literatura fantástica*, Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1999, pp. 8-13.

² En un listado no exhaustivo: Los juegos de palabras, la yuxtaposición de órdenes diversos, la producción de fantasmas, enigmas y revelaciones, poliglosis, paradojas, alusiones, metáforas, correspondencias, apareamientos de palabras “que braman de verse juntas”, chistes, desdoblamiento, etc. Véase Emilio Uranga, *Astucias literarias*, Guanajuato, Gobierno del Estado de Guanajuato, 1991.

³ Cfr. Gilles Deleuze, *Crítica y Clínica*, Barcelona. Anagrama.

⁴ Cfr. Michael Ende, “Carta a un ilustrado”, en *Carpeta de apuntes*, Barcelona, Alfaguara.



Los grupos delimitados por el lenguaje



Bernardo Enrique Pérez Álvarez

1. Introducción

El objetivo central de este ensayo es demostrar cómo el uso particular del lenguaje sirve para delimitar grupos sociales. En una visión ingenua de la sociedad y del lenguaje, se podría decir que cuando hablamos, no hacemos más que referirnos a la realidad que somos capaces de observar. Sin embargo, el lenguaje participa de manera activa en la definición y auto comprensión de la sociedad.

En español, la delimitación grupal a través del lenguaje puede ser detectada de manera precisa a través del uso de los pronombres y de las marcas de persona contenidas en la conjugación verbal. De tal manera que cuando una persona dice: “nosotros no sabemos si las afirmaciones del director son ciertas”, a través del pronombre nosotros y del verbo conjugado sabemos, está delimitando a un grupo a través del lenguaje que incluye a este “nosotros no sabemos”.

Por otra parte, la demarcación grupal a la que se refieren los pronombres personales plurales

(nosotros, ellos/as) se encuentra ligada directamente con una demarcación espacial en la que se ubica el grupo delimitado por los pronombres. Así, se puede trazar un cuadro de relación donde nosotros corresponde a un lugar de enunciación marcado con un carácter geográfico-simbólico (más allá del aquí físico donde se puede ubicar al yo), y ellos, por lo tanto, se encuentra fuera de este centro de enunciación y es ubicado en otro espacio, constituido como el espacio de los otros.

Si se consideran las declaraciones y discursos en el ámbito social y político como actos comunicativos, es posible analizar su importancia sustancial en el proceso de construcción de identidad grupal, ya que las manifestaciones del lenguaje constituyen uno de los factores primordiales (junto con otros actos grupales) de construcción de esta identidad.

2. El concepto de deixis

En el ámbito de la lingüística, se utiliza el concepto de deixis para señalar la ubicación de todo acto



Lichtenstein, Roy. *Cubist Still Life with Playing Cards*, 1974.

comunicativo, es decir, siempre que alguien habla, existe un centro deíctico desde donde se ubican tres aspectos de la deixis: la deixis de persona, la de lugar y la de tiempo. Toda persona cuando habla, lo hace desde un lugar determinado y en un momento específico. “Yo, aquí y ahora” serían las palabras clave de la deixis. Resulta interesante observar que, cuando alguno de estos aspectos de ubicación del acto de comunicación es poco claro o desconocido, se vuelve necesario expresarlo de manera explícita al hablar (o al escribir). Las cartas, en virtud de que son escritas en un momento y en un lugar diferente de cuando y donde habrán de ser leídas, han vuelto una parte fundamental el hacer explícito el centro deíctico del acto de comunicación: se indica una fecha (tiempo en que se escribe), un lugar (espacio desde donde se escribe) y llevan el nombre o la firma de quien escribe (la persona que emite el mensaje). En una

conversación ordinaria en casa o con algún amigo en un café sería ridículo comenzar diciendo: “mira que te hablo yo, y lo que te digo lo digo en este momento en que lo escuchas y, además, lo hago en esta habitación en la que tú también estás”.

2.1. Deixis espacial

La deixis espacial está codificada lingüísticamente a partir de locativos como aquí, ahí, allá, e indica un espacio desde donde se realiza un acto de habla como punto de referencia para determinar la ubicación de los demás participantes en el discurso.

Aquellos elementos gramaticales que revelan la posición de los participantes o el tema en el acto de habla deberán ser revisados para ver su función deíctica.

2.2. Deixis de persona

La deixis de persona indica la repartición de roles en el acto de habla, donde se pueden distinguir fundamentalmente la primera, segunda y tercera persona. La primera persona es quien habla, la segunda persona es a quien se habla y la tercera persona es de lo que se habla. En algunos casos es posible distinguir entre hablante y fuente de la intervención lingüística, así como entre el recipiente y la meta (cfr. Levinson 1983), tal como sucede en el discurso indirecto o, como se verá más adelante, en el discurso producido por o para un grupo social.

3. El análisis crítico de la codificación deíctica

De acuerdo con los postulados del Análisis Crítico del Discurso, en la lengua se codifica la ideología, entendida ésta como el conjunto de ideas que caracterizan a un grupo (cfr. Van Dijk 2003, Fairclough 2003). Desde esta perspectiva, es posible establecer un vínculo entre los deícticos de persona con marca plural como codificadores grupales y la manifestación, a través de estas delimitaciones de grupo, de posiciones ideológicas.

De acuerdo con los datos aportados por el corpus de esta investigación, lingüísticamente esta codificación se da por la cercanía sintagmática entre los deícticos y los sintagmas nominales. Esta concatenación sintagmática establece una relación semántica entre la delimitación grupal, la posesión espacial y la caracterización nominal de un grupo. Es decir, entre la deixis de persona, la deixis espacial y los nombres.

Van Dijk (2003) establece un cuadro de relación donde destaca la presencia grupal de nosotros y ellos como grupos antagónicos. Sin embargo, es interesante observar en el corpus casos donde también aparece el pronombre ustedes como otro delimitador grupal. De cualquier manera, la división grupal se manifiesta en los pronombres plurales, independientemente del rol que se le asigne en el acto de habla.

4. La función deíctica en la delimitación del espacio abstracto

El trabajo de Bühler (1934) distingue tres modos de indicación deíctica: la demostración *ad oculos*, la anáfora y la deixis *am phantasma*. La demostración *ad oculos* es clara en el uso oral de la lengua a través de los demostrativos en casos como este árbol, ese árbol, aquel árbol. La interpretación de estos deícticos se funda en el contexto copresencial de los participantes en el acto de habla.

La anáfora es la relación que se establece entre un antecedente y un consecuente en un mismo texto. Este concepto de anáfora fue precisado posteriormente y, de acuerdo con las distinciones establecidas por Levinson (1983), el fenómeno debe ser subdividido: por una parte está la anáfora, pero como ha sido entendida posteriormente en la lingüística del texto, es decir, como una relación de elementos nominales; por otro lado tenemos el caso de la deixis discursiva, que implica una relación entre un elemento y un segmento textual anterior. Aunque Bühler (1934) no habla propiamente de deixis discursiva ni precisa el término, sí logra percibir un tipo de relación intradiscursiva.

Cuando la comunicación se realiza con base en la escritura, la demostración *ad oculos* es desactivada al desaparecer el contexto co-presencial de comunicación; en cambio, la anáfora y la deixis *am phantasma* continúan teniendo importancia. La anáfora, sin embargo, como ya se ha dicho, debe distinguirse de la deixis discursiva. La deixis discursiva involucra los vínculos establecidos entre antecedente y correferente, siempre y cuando el correferente sea un segmento discursivo o, incluso, otro discurso, mientras que la anáfora remite a un referente anterior en el discurso pero que puede ser precisado, como la relación entre nombre y pronombre. Desde esta perspectiva, es importante distinguir el concepto de deixis discursiva del de anáfora, que también establece un vínculo entre antecedente y consecuente, pero donde el antecedente puede ser localizado en algún elemento nominal específico, y no en un segmento discursivo.

Considero que la demostración *am phantasma*, en cambio, sí ofrece una perspectiva importante en la visión de Bühler (1934), puesto que permite pensar en una relación deíctica que remite a una entidad abstracta y no presente en el acto de habla, lo cual implica la posibilidad de establecer un espacio abstracto que funciona como ordenador deíctico del acto de habla.

Según este autor, la memoria juega un papel central en la deixis *am phantasma*, pues ésta se constituye a través del recuerdo y de la fantasía, es decir, dos actividades cognitivas propias de la memoria. La finalidad de estos procesos cognitivos, uno que remite a una experiencia real conocida y otro que implica una abstracción de la mente para elaborar un espacio mental, es tener la capacidad de constituir el campo indicador desde donde se ordena un acto de habla. Aún cuando no existe un referente preciso, se posibilita un acto imaginativo a partir del cual los deícticos adquieren sentido.

Si se considera el caso aquí analizado, resulta de especial interés la posibilidad de desarrollar un centro deíctico a partir de un acto imaginativo por la siguiente razón: la primera persona plural en un

acto de habla no puede ser vista como un sujeto con categoría singular, sino como un nosotros que no necesita estar en un solo lugar, sino que puede estar constituido por un grupo que carece de un espacio único. Según nuestra hipótesis de trabajo, en un acto de habla donde el emisor de dicho acto es una primera persona plural, es posible encontrar situaciones donde este nosotros hablante determina un espacio desde donde habla, pero que no se refiere a un lugar preciso y específico desde la perspectiva concreta, sino que este espacio es un lugar desarrollado en una posición inventiva. Más que un lugar determinado físicamente, se encuentra un lugar especificado socioculturalmente.

Las sociedades se apropian estos espacios determinados socioculturalmente y los llenan de significado a partir de la acción de recordar, pero ya no vista individualmente, sino socialmente. El sociólogo francés Pierre Nora (1990) llama a estos espacios específicos marcados por un grupo social "lugares de memoria" (*lieux de mémoire*).

Edward Said (1995) habla incluso de una geografía imaginativa, que sirve como espacio deli-

mitador de un grupo social, pero que no puede ser definido por las fronteras de carácter físico o político, sino únicamente desde la apreciación del grupo cultural que la desarrolla, o bien, a partir de la delimitación que otros grupos hacen de esa cultura y del espacio que le asignan socialmente. Esta geografía imaginativa cumple una función en la medida en que permite distinguir a un grupo sociocultural de otros grupos socioculturales, puesto que se ha desarrollado y consolidado en un espacio físico distinto.

5. Análisis del corpus

Las consideraciones presentadas hasta este momento permiten analizar algunos casos específicos de uso de déicticos que codifican fenómenos específicos de la delimitación grupal en relación con el espacio ordenante de los actos de habla. A continuación se presentan algunos ejemplos que permiten distinguir tres usos déicticos fundamentales. Los ejemplos han sido tomados de la prensa, en su cobertura de la marcha zapatista a la ciudad de México en 2001. Estos ejemplos son muy interesantes en virtud de que se encuentran enclavados en un cuestionamiento específico en torno a la unidad y la pluriculturalidad de México como pueblo y como nación.

1. Determinación espacial posesiva. Existen casos en los que el sentido de apropiación espacial se manifiesta de manera clara, aunque en algunas ocasiones esta delimitación lleva a una confrontación entre dos grupos, manifestada también con las marcas nominales de plural, pero que establecen una dicotomía.

2. Ambivalencia espacial. Este recurso permite generar una ambivalencia en torno a los espacios desde donde se producen los actos de habla por la categoría de persona plural.

3. Fusión espacial con división nominal. Este caso se presenta ahí donde se pretende superar la división grupal, pero lingüísticamente permanece

Lichtenstein, Roy. *Still Life with Goldfish Bowl and Painting of a Golf Ball*. 1972



la dicotomía a través de los pronombres plurales. Aún así, es posible observar una tendencia a la aceptación de un espacio común, que marca un sentido de unidad y no de división.

5.1. Determinación espacial posesiva

El caso más común en el uso plural de la categoría de persona es la asignación de un espacio al grupo delimitado. Así, se manifiesta un sentido claro de propiedad hacia el espacio abstracto donde el grupo se ubica, aunque el sentido de pertenencia sea cuestionado, como sucede en (1):

(1) En una de las calles aledañas al centro, una señora se quejaba: “Estos encapuchados hasta nuestras calles quieren quitarnos”. Era evidente que no estaban a gusto, era obvia su preocupación (La Jornada, 25 de febrero de 2001).

El adjetivo posesivo *nuestras* en el sintagma nominal manifiesta el sentido de pertenencia del espacio calles a un nosotros, aunque después la frase verbal indique una situación de conflicto en torno al espacio grupal delimitado. Ya en este caso es posible observar un primer grado de abstracción del espacio, porque aunque el texto completo permite ubicar la población de San Cristóbal de las Casas como lugar donde se produce el acto de habla, el sintagma nominal en plural *nuestras calles* deja poco claro quiénes poseen qué calles.

En el ejemplo (2) es posible observar otra vez el mismo problema, aunque aquí el sentido de conflicto con la posesión no es la pérdida, sino más bien la recuperación:

(2) Asimismo, determinaron “llevar la autonomía a la práctica en municipios y regiones” creando, como lo han hecho los zapatistas chiapanecos, municipios autónomos. “Llevar la autonomía a la práctica es parte de las estrategias. Vamos a recuperar nuestras aguas, bosques, tierras, santuarios, sitios históricos; recuperaremos nuestro territorio” (La Jornada, 4 de marzo de 2001).

El sentido de propiedad territorial del grupo que emite el acto de habla es evidente a través de los adjetivos posesivos y de las conjugaciones verbales en primera persona del plural.

En el ejemplo (3) se repite el mismo fenómeno de sentido de propiedad de un grupo delimitado por el pronombre personal *nosotros* sobre un espacio. Sin embargo, un aspecto nuevo se produce con la aparición del deíctico espacial allí, que marca un desfase espacial entre el lugar donde se produce el acto de habla y el espacio abstracto que se considera propiedad del grupo:

(3) El reconocimiento constitucional de nuestros territorios y tierras, que representa la totalidad de nuestro habitat —abundaron los delegados en la declaración del Congreso Nacional Indígena—, “es sagrado porque allí reproducimos nuestra existencia material y espiritual como pueblos, para poder conservarlos íntegramente y mantener la tenencia comunal de nuestras tierras, pues sólo así es posible preservar nuestra cohesión social, conservar las formas de trabajo gratuito y colectivo en beneficio de toda la comunidad y asegurar el patrimonio y futuro de las próximas generaciones” (La Jornada, 4 de marzo de 2001).

Este desfase entre dos espacios permite pensar en una nueva perspectiva en torno al conflicto de posesión de un mismo espacio por dos grupos, tal como se manifiesta en (1) y (2). Existe la posibilidad de una ambivalencia en torno al espacio donde el grupo se encuentra, o bien desde donde se produce el acto de habla.

5.2. Ambivalencia espacial

En (4) es posible observar el uso de los verbos *ir* y *venir* como indicadores espaciales que determinan una trayectoria.

(4) De manera clamorosa, se inició la marcha indígena por la paz. Van al corazón de México, pero vienen también del corazón de México. Siete años

después (La Jornada, 25 de febrero de 2001).

Como se puede observar, en la oración se definen dos puntos de referencia espacial a partir de los verbos ir y venir. En español, ir indica el traslado hacia la posición meta, mientras que venir indica un traslado que define a la meta del movimiento como el punto desde donde se produce el acto de habla. La unión de los verbos con el sintagma nominal el corazón de México no puede ser interpretada como un lugar físico específico, sino más bien como un locativo abstracto que, según se ha dicho arriba, corresponde con la geografía imaginativa del grupo social. La unión del mismo sintagma con los verbos de movimiento ir y venir acentúa el carácter abstracto del espacio marcador de la dirección del movimiento al relacionar dos puntos diferentes, la meta y el origen, del movimiento indicado por los dos verbos. Los verbos ir y venir en (4), al relacionar dos espacios diferentes, muestran una contradicción social en torno al problema del centro cultural (el corazón) de un grupo que se manifiesta lingüísticamente.

La ambivalencia también se puede presentar a través del cuestionamiento sobre el sentido de pertenencia de un grupo hacia un lugar, como sucede en (5):

(5) Pero, sus verdaderos temores se avivan cuando voltean hacia atrás. Desde enero del 94 las cosas ya no son como antes. Su ciudad se ha llenado >de indios que viven en casi cien colonias en las orillas de la zona norponiente; son ya 35 por ciento de la población local, y alrededor de 75 por ciento de la región de los altos. A pesar de su pobreza, su fuerza económica ha crecido: poseen medios de transporte, pequeños negocios y casas de material. (La Jornada, 25 de febrero de 2001)

El ellos codificado en los posesivos y en las conjugaciones verbales es asociado con el sintagma nominal su ciudad para, inmediatamente, ser confrontado en la segunda parte del texto con el otro grupo, que ha llenado un espacio ajeno (esta división está marcada en el texto por el signo >).

Los dos casos expuestos hasta ahora muestran una división grupal y un conflicto entre los grupos delimitados que se manifiesta lingüísticamente. Sin embargo, hay casos donde esta perspectiva muestra otras posibilidades.

5.3. Fusión espacial con división nominal

De acuerdo con el material estudiado, una posibilidad lingüística que manifieste una posición distinta a la expresada en los ejemplos anteriores se da ahí donde, aunque permanece la dicotomía grupal ocasionada por las marcas de persona en los pronombres, adjetivos y verbos, es posible la asociación de los grupos en un espacio general y donde desaparece el sentido de posesión.

En el ejemplo (6) se observa una primera fase en este uso lingüístico a partir del segundo párrafo:

(6) Acordaron también formar un frente con organizaciones sociales, civiles y sindicatos independientes, para lograr la inclusión de los derechos indígenas en la Constitución, invitando a los no indios a participar en este levantamiento pacífico, para caminar juntos sin que “el movimiento indígena pierda su propio paso. Necesitamos ejercer medidas de presión para dejar claro a los legisladores que estaremos permanentemente en resistencia hasta garantizar la aprobación y aplicación de los derechos y respeto a nuestras culturas”, expusieron durante las relatorías de las mesas de trabajo.

“Llamamos a nuestros hermanos y hermanas indígenas del país, a todos los pueblos, comunidades y organizaciones, a todo el movimiento indígena nacional, a unir nuestros corazones y voces en un solo corazón y una sola voz por el reconocimiento constitucional de nuestros derechos colectivos. Primero, la reforma constitucional y, posteriormente, la reforma de las leyes y las instituciones”, puntualizaron (La Jornada, 4 de marzo de 2001).

En este caso es interesante observar que no hay una marcación lingüística que nos permita

Lichtenstein, Roy. *Jar and Apples*, 1980.

determinar si el sintagma Llamamos a nuestros hermanos y hermanas indígenas del país, a todos los pueblos, comunidades y organizaciones, a todo el movimiento indígena nacional puede ser interpretado de manera apelativa, es decir, como al grupo al que se habla, o bien si es mejor pensar que se trata del destinatario del acto de habla, pero no del oyente (para la distinción entre hearers y addressees ver Levinson 1983). Esta pérdida de fuerza en el destinatario plural es importante en este tipo de declaraciones, y puede ser explicada desde el carácter abstracto que adquiere el plural. Una situación semejante no se puede esperar con el uso del singular en un acto de habla copresencial.

En el ejemplo (7) se puede observar el uso de ustedes, lo que evita ambigüedades en torno al destinatario del acto lingüístico, además, como se decía más arriba, es un caso interesante que manifiesta una relación no analizada por Van Dijk (2003) al trazar su cuadro de oposición entre nosotros y ellos.

(7) Junto con ustedes decimos que queremos un México donde quepamos todos, indígenas y no indígenas. (La Jornada, 5 de marzo de 2001)

En (7) se manifiesta, de manera clara, la fusión grupal a partir de un espacio común, marcado por el nombre propio México y el verbo *cab*. Todos

cumple con una función totalizadora incluyente, aunque persistan las marcas de persona plural en el pronombre personal *ustedes* y las conjugaciones verbales en primera persona plural en los verbos *decimos* y *queremos*.

Ese lugar señalado por el nombre propio México y definido discursivamente como un espacio común a los grupos delimitados a través de la categoría de persona plural, se manifiesta como un espacio abstracto donde se integran los grupos que en otras ocasiones se presentan como antagónicos, como lo demuestra (8):

(8) Que es un México nuevo y que en él queremos un lugar digno para los indígenas (La Jornada, 5 de marzo de 2001).

En (8) hay dos elementos importantes que quiero resaltar: primero, la aparición nuevamente de un *nosotros* como emisor del acto de habla, que puede ser asociado con uno de los grupos delimitados en el discurso.

En segundo lugar está la aparición del pronombre *él*. Este pronombre está en lugar de México. Si se piensa en nombres de lugar, en español, es posible observar casos donde el nombre es sustituido por un locativo, por ejemplo ahí:

9a) — ¿Y la bolsa que estaba en la casa?

— La dejé ahí

En cambio, hay casos donde se puede sustituir el nombre por un pronombre:

9b) La casa cuenta con amplio jardín. Ella es el lugar ideal para su familia

Esta diferencia implica un cambio importante, pues mientras que en 9a se resalta el carácter deíctico del lugar, es decir, su ubicación concreta, en 9b se resalta el carácter nominal del elemento sustituido, sin dejar en claro si se trata de un elemento concreto o abstracto.

Si se considera que México es un nombre propio de lugar, el uso del pronombre *él* para sustituirlo marca el carácter nominal de la anáfora, y no se elige



Lichtenstein, Roy. Dr. Waldmann, 1979.

un deíctico para indicar una ubicación concreta.

6. Conclusiones

La deixis de persona, al añadir el carácter plural, implica pérdida de claridad en cuanto a quién es el hablante y quién es el oyente. Esta pérdida tiene diversos grados de ambigüedad, desde las situaciones de habla copresenciales donde todavía es posible distinguir a los individuos concretos que conforman el nosotros o el ustedes, hasta los casos aquí analizados donde la deixis es un fantasma, como la llama Bühler (1934), implica un carácter abstracto.

La abstracción de la persona emisora o destinataria en el acto de habla permite la delimitación grupal bajo criterios socioculturales, que pueden ser interpretados en la medida en que los elementos deícticos son asociados con los elementos nominales a los que se ligan.

A partir de estas marcas lingüísticas, es posible proceder a un análisis discursivo que, en el caso específico aquí estudiado, mostró los problemas en el uso del lenguaje al hablar de un tema tan

importante como la diversidad cultural en México.

El español, según se ha mostrado en este trabajo, debe recurrir a formas sintagmáticas que le permitan distinguir usos incluyentes y excluyentes de la categoría de persona plural. Por esta razón, una explicación lingüística que no incluya un análisis semántico o discursivo es incompleta al analizar casos como el del corpus utilizado para esta investigación.

Bibliografía

- Bühler, Karl (1934/1982): Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache. Stuttgart/ New York, Gustav Fischer Verlag (Uni-Taschenbücher 1159).
- Fillmore, Charles (1997): Lectures on Deixis. Stanford, CSLI Publications.
- Fairclough, Norman (2003): Analysing Discourse. Textual Analysis for Social Research, London, Routledge.
- Levinson, Stephen C. (1983): Pragmatics, Cambridge, Cambridge University Press.
- Levinson, Stephen C. (2000): Presumptive meanings. The Theory of Generalized Conversational Implicature. Cambridge, The MIT Press.
- Nora, Pierre (1990): Zwischen Geschichte und Gedächtnis, Berlin, Klaus Wagenbach.
- Said, Edward W. (1974¹/1995): Orientalismus. Western Conceptions of the Orient, Harmondsworth, Middlesex, Penguin.
- Van Dijk, Teun (2003): Ideología y discurso, Ariel, Barcelona.



El mareo de la prosa o las Prosas de Mareo: lector y autor en Macedonio Fernández



María del Carmen Rodríguez Martín

1. La voz que escribe: novela y filosofía

El objetivo del presente trabajo será realizar un acercamiento a las nociones de autor y lector en la obra de Macedonio Fernández cuya aspiración consiste en eliminar estas figuras institucionalizadas para poder revivir la tradición desde un contexto nuevo. En este sentido, Autor y Lector se encuentran en la pluralidad de la lectura como acto (re) creador de un espacio de libertad que dota de vida a la obra literaria.

El proyecto literario y estético de Macedonio va ineludiblemente unido a sus propuestas filosófico-metafísicas. Su decidido ataque contra las corrientes realista y naturalista aspira a la liberación de cualquier restricción para poder, de esta forma, construir una literatura no sujeta a ningún tipo de códigos y utilizarla como instrumento para vislumbrar los secretos del “cosmos” y de nuestra existencia.

Macedonio niega todo soporte material a la creación estética, despojándola de sus elementos perecederos, sumergiéndola en el ser de la con-

ciencia para asegurar su perdurabilidad y acceso a lo eterno.¹ Su propósito es crear una obra en continua creación que exige la participación activa de lector y autor para invertir el espacio y el orden de la escritura. Ambos pertenecerían a un mismo “psiquismo universal” y sus estados serían intercambiables, al igual que la vigilia y lo onírico, la realidad y la ficción. La acción de escribir concentra lo espacio-temporal en lo absoluto de un instante en el que la realidad se ausenta y donde la totalidad de sentido queda reducida únicamente a la esfera del lenguaje. Desde esta perspectiva, Museo de la novela de la eterna supone el experimento de crear el contexto para la estética de la no existencia, el hábitat de los No-Existentes-Caballeros donde lo único cierto es la palabra. La creación se convierte en un producto colectivo, explicitando y anticipando la concepción de obra abierta defendida más tarde por Eco. En relación a esto afirma Macedonio:

“Le dejo libro abierto: será el primer “libro abierto” en la historia literaria, es decir que el autor, de-



Kentaro Miura, berserk.

seando que fuera mejor o siquiera bueno y convencido de que por su destrozada estructura es una temeraria torpeza con el lector, pero también de que es rico en sugerencias, deja autorizado a todo escritor futuro de buen gusto e impulso y circunstancias que favorezcan un intenso trabajo, para corregirlo lo más acertadamente que pueda y editarlo libremente, con o sin mención de mi obra y nombre".²

Macedonio ve y concibe el proceso cultural como un continuum y no admite principios o iniciaciones conjeturales ya que todas las manifestaciones son modos de una única sustancia siempre existente. La novela se desarrolla en un espacio de continua tensión entre la vida y el arte, la ficción y lo real, componiéndose de una trama compleja de posiciones de lectura y de relaciones de creencia. Sin embargo, el arte jamás puede reducirse a lo estrictamente sensorial sino que ha de surgir de una emoción impráctica y de una técnica depurada. La necesidad de la pureza de ésta supone la expulsión de la esfera artística del teatro, el verso, la ópera y la eliminación del asunto y de la trama. Frente al arte "culinario" —la exhibición de habilidades, el realismo, la copia— Macedonio propone un arte sin asunto, la Autorística, el "arte consciente", el "Belarte-prosa" que englobaría varios géneros: la Humorística Conceptual, la Novelística o Prosa de Personajes y la Poemática. En ésta última, lo importante es el empleo y el cultivo de la metáfora para exaltar el plano simbólico de lo real y lograr

de esta manera que la conciencia alcance y se acepte dentro del contextual mundo alrededor. Por su parte, la Humorística tiene como objetivo la trastocación del orden lógico del discurso que al atentar contra la racionalidad aristotélica inicia el proceso de desrealización que culminaría en lo absurdo o en lo paradójico. Por último, el fin de la Novelística, mezcla de arte y metafísica, es hacernos "caer" en nuestra inexistencia como lectores³ al provocarnos lo que él denomina "mareo concienical".

Macedonio sitúa en *El Quijote* el momento inaugural de la prosa consciente, en concreto, en el instante en el que Alonso Quijano se lamenta de la versión inexacta que Avellaneda ha escrito sobre él. Esta sensación de mareo, de disolución de perspectivas, provocada por la queja de un ente de ficción hace cuestionarse al lector su naturaleza "real" fuera de la novela. Encontramos ejemplificada estas cuestiones en el Capítulo XI de *Museo de la novela de la eterna*, en concreto en el diálogo que transcurre entre Quizágeno, Dulce Persona y el Lector:

"Dulce Persona: "—¡Yo quiero la vida! ¡Yo quiero esos sobresaltos y tinieblas, yo quiero la vida!.

El lector: quien la pierde soy yo. En este instante, siento que no existe. ¿Quién me llevó la vida?.

El autor: pellízcate, pues necesitas sacar de ti el sonido del timbre de realidad, de ser. Nadie se pellizca, en el sueño (...)

El lector: Vuelvo de mi mareo. La vida me recupera. ¿Dónde estuvo ese instante mi conciencia?"⁴

Desde esta perspectiva, la creación de este espacio irreal a través de las formas lingüísticas ubica a la prosa literaria en un lugar privilegiado dentro de la esfera estética y filosófica al aspirar a la irrealización tanto del hombre como del Cosmos⁵ tal y como explicita en "Prólogo a mi persona de autor" donde rompe con la unidad de la identidad e invalida la diferencia entre ser y no ser para vencer a la muerte:

“soy el imaginador que una cosa: la no muerte; y la trabajó artísticamente por la trocación del yo, la derrota de la estabilidad que cada uno en su yo”.⁶

2. Leer y escribir en prólogos

Como ya hemos apuntado con anterioridad, para Macedonio el verdadero Arte ha de producir un estado de conciencia particular en el lector que le conduzca al egocidio,⁷ al “mareo concienical” o a la “trocación y trastocación del yo”. En este sentido, pretende aplicar el concepto de “recepción activa” heredado de Williams James que exige al lector y al autor desarrollar una actividad lúdica que los desplace entre la ausencia y la presencia liberándolos del yugo causal del espacio real y sucesivo de la escritura.⁸

Desde este punto de vista, los prólogos que anteceden a Museo de la novela de la eterna poseen un carácter incoativo que celebra la participación del lector. Básicamente, la teoría de la literatura elaborada por Macedonio es una teoría de la lectura que aspira a lograr la imbricación de mundos reales y ficcionales en el ámbito de la obra literaria. En cierto sentido, la plena identificación de estos ámbitos se logra al quebrar el carácter lineal del discurso, al concentrar en una imagen o un símbolo la simultaneidad del presente y del pasado, de lo real y lo soñado. En último término, el objetivo es conjugar ambas realidades en el chispazo de irrealidad que asola al lector en su insólita existencia de persona/personaje.⁹

El interés de Macedonio se desplaza desde el producto objetivado por el autor —escritura— a la recreación que del mismo realiza el lector desbordando el horizonte interpretativo donde el texto nació. De este modo, la obra se vuelve infinita e inagotable en significados. El hecho estético acaece en la conjunción del lector y del texto ya que toda lectura implica colaboración y complicidad entre los actos de leer y escribir conformando un proceso hermenéutico sin fin que anula los autores al diluir la función autorial en la figura del lector/receptor. Este lector ostenta

una figura caleidoscópica y plural vinculada a una determinada actividad lectora, estableciéndose una tipología de los mismos: Lector Salteado, Fantástico, de Tapas, de Vidrieras...

Los prólogos permiten acercarnos a la concepción que posee de su obra al elevarse como espacios de reflexión metaliteraria sobre su producción. En Museo... pretenden construir el pórtico del “hogar de la no-existencia”¹⁰ y provocan retrocesos y avances que reflejan la imposibilidad de aferrarse al relato como entidad fija y lineal. De esta manera, el texto se actualiza continuamente a la vez que nos transmite la discontinuidad y lo fragmentario de su arte narrativo.

Los prólogos son comienzos interrumpidos y suponen un rito de paso entre ficción y realidad y la conversión del yo teórico y expositivo en autor-ficción.¹¹ Simultáneamente, nos sitúan en la encrucijada entre la realidad y la obra literaria, en un espacio que dota de falso origen a un contrato de iniciación en el borde del no decir y del decir, del parecer y del ser, una zona de pasaje y transacción que reclama lo fragmentario frente a la identidad de la obra. Al respecto se pronuncia Borges, reconocido discípulo macedoniano: “La prefación es aquel rato del libro en el que el autor es menos autor. Es casi un leyente y goza de los derechos de tal: alejamiento, sorna y elogio. La prefación está en la entrada del libro pero su tiempo es de posdata y es como un descartarse de los pliegos y un decirles adiós”.¹²

El carácter ontológico de Autor y Lector como sujetos se encuentra relacionado con el continuo fluir textual que forja un compromiso con las imágenes y con los personajes de la esfera artística.¹³ La identidad se construye lingüística, artificial y ficcionalmente sin fundamentos ni esencias donde articularse. El sujeto es un artificio epistemológico, una amalgama de ideas y presupuestos históricamente combinados y dispersos por y en el lenguaje, concebido éste como vía privilegiada para pensar y dotarlo de ser. Por tanto, en Macedonio la noción de yo como espíritu unitario es contra-

dictoria a sus orígenes discursivos y metafísicos, circunstancia que ocasiona el surgimiento de una relación asimétrica entre discurso e identidad. Esta asimetría, a posteriori, se constituye en un contexto en el que acaece la producción del yo superando la noción del cogito cartesiano, que se erigía con claridad meridiana definida por las variables de subjetividad, conciencia y racionalidad.¹⁴

3. Autor y Lector (des)articulados en la ficción

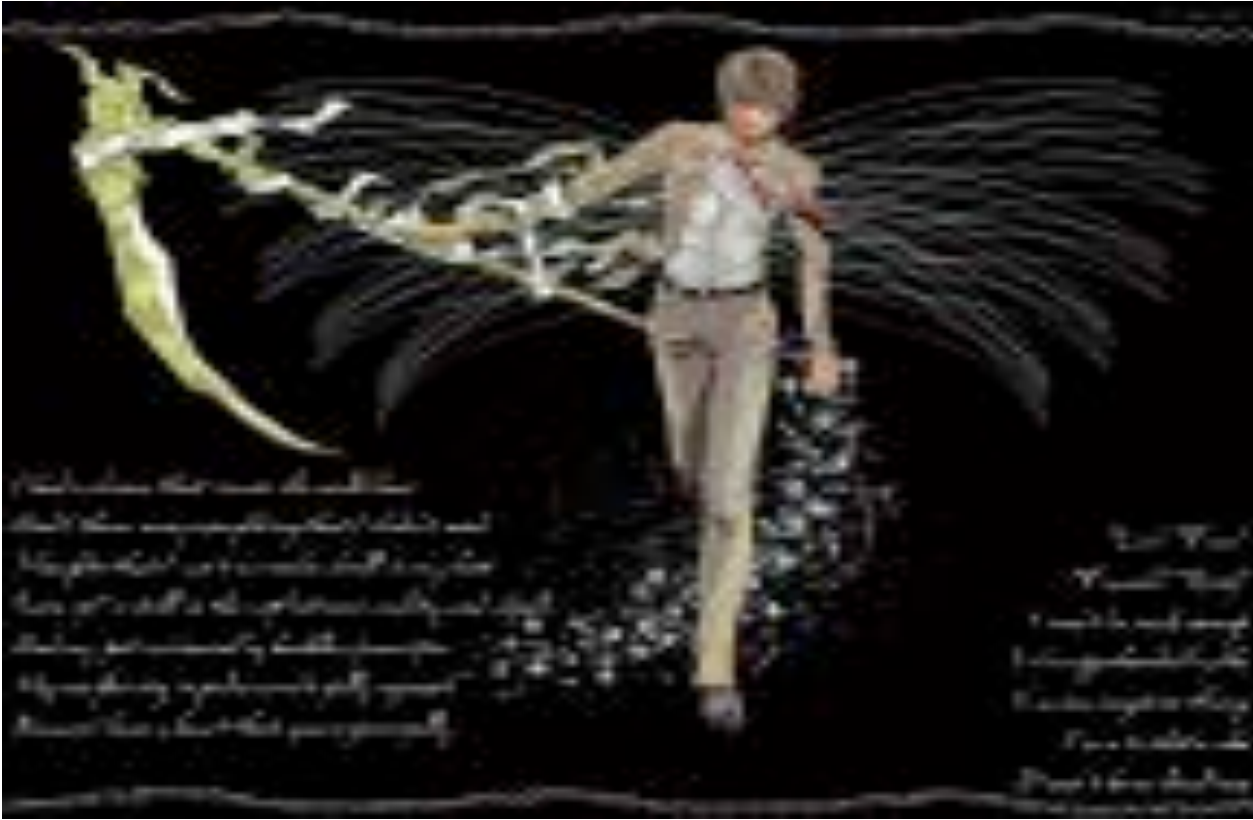
En Macedonio coexisten paradójicamente la incredulidad y la ironía hacia los géneros biográficos y el cultivo de éstos en sus diversas manifestaciones. Sus textos superan las fronteras establecidas por el "pacto autobiográfico" de P. Leuque y se insertan en un espectro mayor, el del "espacio autobiográfico", cuyas características, orientadas hacia un examen ontológico del yo y del mundo, coinciden plenamente con sus proyectos estéticos, filosóficos y vitales. La escritura adquiere valor en sí misma, más allá de un uso instrumentalizado, al servicio de una existencia previa que ha de ser narrada. El ser es en la palabra; por tanto, el discurso permanece abierto, indefinido. Esta indefinición implica, metafísicamente, la imposibilidad de concluir la búsqueda de uno mismo. El espacio autobiográfico diluye el concepto de subjetividad y se confecciona como un lugar de múltiples convergencias, donde la presencia del autor se inscribe dentro de las pautas de lectura a partir de las que el lector establece la identidad entre el autor y los personajes.¹⁵

Macedonio pretendería desentrañarse a través del dinamismo de la actividad lecto-escritora de creación-recreación de y en vidas ajenas al explorar los límites del sujeto describiéndolo como individuo disperso cuya naturaleza fragmentaria contagia de (des)orden al discurso. A través de los textos, el autor como sujeto despliega su capacidad perceptiva y se apropia de las cosas. Por su parte, la lectura implica una conversación con la eternidad en la que cada lector es un actor

más dentro del proceso infinito de recepciones y reinterpretaciones.

La conversión de Macedonio en Autor-Personaje implica la creación de historias que introducen anécdotas históricas y subjetivas deformadas. La modificación y ficcionalización a los que tanto el Macedonio textual como los distintos personajes someten a los hechos revela una verdad más profunda que la histórica: un "como si" que traspasa los límites de la vida factual para realizarla en su plenitud. Los personajes —incluido el Lector, Personaje por Absurdo— exprimen todo aquello que lo fáctico impide. La ficcionalización pone en jaque las disposiciones ontológicas entre ente ficticio y real. Asimismo, la filtración de la ficción en el ámbito autobiográfico produce un híbrido que desemboca en la falsificación de la experiencia vital y el yo se transforma en un cúmulo de teselas amontonadas que se inventa y proyecta en sus textos. Al escribirse, el autor se convierte en su propio símbolo y el sujeto disfruta de una existencia virtual por efecto del lenguaje.¹⁶ Aplicando lo expuesto por Barthes en "El trabajo de la palabra", el concepto de autor para Macedonio crea una ilusión de estabilidad que enmascara el carácter fragmentario del sujeto. En este aspecto, se establece una jerarquía de representaciones: el yo es una metáfora textual de un sujeto provocado por la realidad subjetiva de la conciencia que escribe y que lee.

Por otro lado, estableceríamos una relación directa con Foucault, para quien existe una desaparición del hombre a favor del lenguaje. Éste se convierte en el ámbito en que el sujeto, una vez despojado de lo corporal, se recrea virtualmente, construyendo a partir de aquí su identidad, su nombre y su mundo. El espacio de la escritura se alza contra la muerte¹⁷ en cuanto el individuo se vuelve a recrear en la lectura de la escritura gracias a Otro, el lector que le otorga vida. La univocidad de la escritura trasciende a la polifonía y multiplicidad en las futuras relaciones lector/lectura. La naturaleza meramente textual del sujeto rechaza la



Takeshi Obata-Tsugumi Oba, Death Note.

postura esencialista que erige al autor en auctoritas:

“Tenemos la costumbre de decir (...) que el autor es la instancia creadora que brota de una obra donde él deposita (...) un mundo inagotable de significaciones. (...) La verdad es otra: el autor no es una fuente indefinida de significaciones que vendría a llenar la obra; el autor no precede a las obras. Es un cierto principio funcional a través del cual se traba la libre circulación, la libre manipulación, la libre composición, descomposición, recomposición de la ficción”¹⁸

Tanto en su ensayo “¿Qué es un autor?” como en las páginas finales de *Las palabras y las cosas*, Foucault argumenta que el concepto de autor es de reciente invención si se conceptualiza como voz que autoriza y se responsabiliza de un texto. En este sentido, relaciona la aparición de la palabra “autobiografía” con el comienzo del “sueño antropológico” que orbita alrededor de un sujeto-soberano. El autor es un productor de responsabilidades sociales y económicas vinculadas a la difusión y producción

de textos hecho contra lo que luchará la Belarte macedoniana. Foucault mostrará una postura beligerante hacia su soberanía sobre el texto y los valores antropológicos que este presupuesto lleva anexo, destronando la valoración superior del sujeto individual y reduciendo la función de autor a elemento estructural que organiza los elementos que forman la obra. Desde este punto de vista, la escritura, en tanto lenguaje, abordaría el problema del yo-autor, de la auto-representación y del lenguaje mismo.

Asimismo, siguiendo a Barthes, para quien todo lo enunciado en su autobiografía ha de “ser considerado como dicho por un personaje de novela”, en Macedonio, afrontar la cuestión biográfica supone enfrentarse al carácter particular de su persona/personaje. Macedonio se (des)articula en sus textos a partir de la (re)construcción de una antibiografía al estilo barthesiano y pretende romper con la identidad del yo, del autor y del lector e invalidar la diferencia entre ser y nada para enseñarnos a

“cómo comportarnos en No-Ser”. Su concepción particular del yo se opone a la confección ontológica de la conciencia de un yo narcisista y desde la perspectiva metafísica, reivindicará la derrota del yo en la eternidad, borrando su identidad y diluyéndolo en el Todo o en la Nada del Ser.

Así, en Papeles de Reciénvenido la discontinuidad y fragmentariedad, enriquecidas por la interrelación entre la reflexión teórica y la ficcionalidad que cuestionan la tarea de autor, suponen un intento de aferrarse a lo que se actualiza constantemente: el presente del Ser. Encontramos la necesidad de crear personajes ficticios que refieren experiencias autobiográficas contrastadas como el Reciénvenido, su alter ego Eduardo Alto, protagonista de Adriana Buenos Aires, o el Presidente de Museo de la novela de la eterna. Si entendemos la autoficción como relato donde el acento recae en la invención literaria de una personalidad, en la ficcionalización de la experiencia de vida, estos personajes, tras anular el yo y cifrar la realidad en la percepción actual de un presente eterno que niega las categorías kantianas, constituye su dimensión textual. Así, lo biográfico se supedita a la escritura.¹⁹

Autobiografía. Pose nº 1.

El Universo o Realidad y yo nacimos el 1º de Junio de 1874 y es sencillo añadir que ambos nacimientos ocurrieron cerca de aquí y en una ciudad de Buenos Aires. Hay un mundo para todo nacer, y no nacer no tiene nada de personal, es meramente no haber visto mundo. Nacer y no hallarlo es imposible; no se ha visto a ningún yo que naciendo se encontrara sin mundo, por lo que creo que la Realidad que hay la traemos nosotros y no quedaría nada de ella si efectivamente muriéramos, como temen algunos:²⁰

“Como no hallo nada sobresaliente que contar de mi vida, no me queda más que esto de los nacimientos, pues ahora se me ocurre otro: comienzo a ser autor. De la Abogacía me he mudado; estoy recién entrado a la Literatura”²¹



Masamune Shirow, ghost in the shell.

La “pose” implica cierto enmascaramiento, ocultación, actuación. En cierto sentido, representa el empleo de una estrategia que permite al yo exhibirse sin representar a nadie. El autor se vuelve ubicuo y el velo de la escritura afecta no sólo a la identidad del yo, sino que aspira a la desestabilización total del espacio-tiempo.²² Las biografías macedonianas son textos sobre la nada que reflejan una concepción de la vida configurada sin datos pero, sin embargo, digna de figurar por escrito. Son vidas abstractas que poseen sólo la certeza del comienzo debido al subjetivismo escéptico que las sustenta.²³

Como conclusión, diríamos que Macedonio hace uso de una primera persona que se aparece y esconde lúdicamente trastocando los pactos de lectura y escritura. Sus biografías son ejercicios de paradoja que responden a la imposibilidad de contar la historia de cualquier sujeto. La construcción autobiográfica representa un proceso de autoinvención, que toma forma en la escritura

para transcribir la experiencia vivida al recapitular los elementos fundamentales para la adquisición y construcción de la identidad. Su aspiración es lograr a través de la literatura un hogar para la no-existencia que, paradójicamente, le asegure la inmortalidad. Como sostiene Goloboff: "Macedonio impugna de raíz la concepción antropocéntrica del personaje como protagonista de aventuras en un mundo presumiblemente semejante al mundo real, y consiguientemente, hace caer la noción del personaje clásico creando el personaje que no existe".²⁴

Nadificando a sus personajes, logra acceder al reino de lo atemporal literario a través de la negación de la materialidad y mimesis literarias. La autobiografía de Reciénvenido se presenta como "Continuación de la nada" y, junto a personajes de Museo... como el Viajero o Deunamor, El no Existente Caballero, nos muestra cómo el no-ser se moviliza contra la experiencia y la memoria, cómo Macedonio aspira a crear el personaje de ausencia absoluta, no ser ni nada ni nadie y desaparecer en un eterno absentismo.

Notas

¹ Lidia Díaz, "La estética de Macedonio Fernández y la vanguardia argentina" en Revista Iberoamericana, 1990, núm. 15, pp. 501-502.

² Macedonio Fernández, Museo de la novela de la eterna, España, FCE, 1993, p. 253.

³ Macedonio Fernández, Teorías, Santiago del Estero, Ediciones Corregidor, 1997, p. 249.

⁴ Macedonio Fernández, Museo de la novela de la eterna, op. cit., pp. 217-218.

⁵ Nélica Salvador, Macedonio Fernández. Creador de lo insólito, Buenos Aires, Ediciones Corregidor, 2003, p. 62.

⁶ Macedonio Fernández, Museo de la novela de la eterna, op. cit., p. 32.

⁷ Diego Vecchio, Egocidios, Macedonio Fernández y la liquidación del yo, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2003, p. 72.

⁸ Noemí Ulla, "Macedonio Fernández" en Historia de la literatura argentina, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1980, p. 64.

⁹ Nélica Salvador, Macedonio Fernández. Creador de lo insólito,

Buenos Aires, Ediciones Corregidor, 2003, p. 170.

¹⁰ Nélica Salvador, op. cit., p. 112.

¹¹ Macedonio Fernández, Museo de la novela de la eterna, op. cit., p. 103.

¹² Jorge Luis Borges, Inquisiciones, Madrid, Alianza Editorial, 1998, p. 7.

¹³ Francine Masullo, Lenguaje e ideología. Las escuelas argentinas de vanguardia, Buenos Aires, Hachette, 1986, p. 87.

¹⁴ Paul Jay, El ser y el texto. Representaciones textuales del yo, de Wordworth a Barthes, Madrid, Megazul-Endymion, 1984, p. 35.

¹⁵ Javier del Prado Biezman y Juan Bravo Castillo, Autobiografía y Modernidad Literaria, Murcia, Universidad de Castilla-La Mancha, 1994, pp. 218-220.

¹⁶ Paul John Eakin, En contacto con el mundo. Autobiografía y realidad, Madrid, Megazul-Endymion, 1994, p. 15.

¹⁷ Michel Foucault, "L'homme est-il mort?" en Dits et écrits I, 1954-1969, París, Gallimard, 1994, p. 544.

¹⁸ Para un mayor desarrollo de estas cuestiones remito a "Borraduras: presencia y evanescencia del yo en Macedonio Fernández" en *Thémata. Revista de Filosofía*. Universidad de Sevilla. Nº 38, 255-268.

¹⁹ Macedonio Fernández, Papeles de Reciénvenido. Continuación de la nada, Buenos Aires, Editorial Losada, 1944, p. 109.

²⁰ Macedonio Fernández, op. cit., Buenos Aires, Editorial Losada, 1944, p. 109.

²¹ Anna D'Errico, "El espacio autobiográfico" en *Tramas para leer la literatura argentina: Macedonio Fernández*, 1995, vol. 1, nº3, p.119.

²² Beatriz Sarlo, "El surgimiento de la ficción" en Nicolás Casullo (et al), *Filosofía y literatura en la obra de Borges*, Santiago de Chile, Cuadernos Arcis/LOM, 1996, p. 167.

²³ Gerardo Mario Goloboff, "El uso sabio de la ausencia en la aventura de M. F." en *Revista Iberoamericana*, 1985, nº 130-131, p.167.



El mundo alucinante de Reinaldo Arenas



Carlos Rojas Martínez

¿Quién es Reinaldo Arenas? Vio por primera vez este mundo en Aguas Claras, Holguín, provincia de Cuba, el 16 de julio de 1943. Sus padres, guajiros.¹ La familia Arenas vive en un lugar en donde nunca deja de llover; ríos y ríos que corren en el monte y en la mente del niño que no llora. Lo vemos sentado en el patio, bajo la sombrilla de palma vieja, comiendo lodo en el patio de la casa y viendo las nubes cargadas de agua mientras su padre los abandona en busca de algo más. La mamá, que lleva una falda hecha con un costal remendado, lo carga para llevarlo por entre árboles gigantes que rozan las nubes, esas nubes que forman figuras como animales, a veces, y como rosas hermosas y violentas, otras. Se van a vivir con sus abuelos maternos y las tías, que son tantas que ha olvidado el número exacto de ellas. Pasan los meses entre la gritería de la casa, las comidas de la abuela que se las arregla mediante hechizos y brebajes misteriosos para darle de comer a todos. Su madre se marcha a Norteamérica dejando a Reinaldo únicamente con su luna, que lo acompañará durante

toda su vida:

Oh Luna! Siempre estuviste a mi lado, alumbrándome en los momentos más terribles; desde mi infancia fuiste el misterio que velaste por mi terror, fuiste el consuelo en las noches más desesperadas, fuiste mi propia madre, bañándome en un calor que ella tal vez nunca supo brindarme; en medio del bosque, en los lugares más tenebrosos, en el mar; allí estabas tu acompañándome; eras mi consuelo, siempre fuiste la que me orientaste en los momentos más difíciles. Mi gran diosa, mi verdadera diosa, que me has protegido de tantas calamidades; hacia ti en medio del mar; hacia ti junto a la costa; hacia ti entre las costas de mi isla desolada. Elevaba la mirada y te miraba; siempre la misma; en tu rostro veía una expresión de dolor, de amargura, de compasión hacia mí; tu hijo. Y ahora, súbitamente, luna, estallas en pedazos delante de mi cama. Ya estoy solo. Es de noche.²

Camina varias horas para llegar a la escuela, y al pasar por el río se esconde para ver a los muchachos más grandes bañarse. ¡Reinaldito!, le grita su abuela que está en la cocina haciendo tasajo y

café. Allí el que mandaba era Abuelo, ocho mujeres y Reinaldito. Desde temprana edad comienza a escribir en los árboles y sus hojas, para poner en ellos la explicación de un mundo al que sólo tenía acceso él y su sentido de la imaginación que se nutría de toda la belleza y la libertad del campo. Aunque Abuelo le recrimine su inclinación por las letras todo el tiempo, esa tiranía y el absolutismo también le acompañarán durante toda su vida, sin embargo aún se lee en las hojas de su jardín: "lloverá y mis flores se ahogarán"³

Haciendo pequeños relatos para los concursos de la escuela y poesías que les leía a sus abuelos, que ya se habían acostumbrado a una de las aficiones del muchacho, su vida transcurre lo más tranquila que se puede con la pobreza encima y todos, tías, abuela, abuelo, metidos en un cuartucho de la ciudad en donde sólo había dos camiones de basura para todos. Ahora vivían en Holguín y la revolución ya había estallado, por todas partes se escuchaban: "¡ahí vienen los rebeldes! ¡Los rebeldes van rumbo a La Habana!" Y todos se unían a la revolución. Y Reinaldito se fuga de su casa para unirse a las fuerzas de Castro y compañía, pero es demasiado tarde cuando alcanza la revolución y lo único que puede ver es la toma de La Habana por los rebeldes. Las ventajas de la revolución son unas y las desventajas son más, pero el pueblo aguanta, "¡no somos ningunos come pingas!" Ya ahí, en La Habana, estudia, sin saber jamás porqué, una ingeniería agrícola. Su vida sexual empieza a florecer y mezclarse con su obra, lo que provoca que sus relatos comiencen a denunciar un estilo que se mueve entre lo fantástico y lo erótico, de la novela negra y el realismo mágico a la novela histórica mezclada con ciencia ficción, un ejemplo claro de esto es la novela sobre Fray Fernando Teresa De Mier, *El mundo alucinante*, en la que describe de una forma extraordinaria las fugas del dominico mexicano que alguna vez estuvo en Cuba después de una de sus siete famosas fugas.

La novela y el relato, la poesía y la crónica, el ensayo y la crítica. Ahora sólo faltaba involucrase

en el medio literario. Con varios borradores y su máquina de escribir usada de orillas cromadas, se disponía a dar a la luz una manzana de su árbol que estaba en los jardines lunares: "No le pregunten de dónde viene, ¿qué no ven que proviene de la flor más bella de la luna?" Es contratado por la Biblioteca Principal de La Habana como asistente de la misma al terminar sus estudios. En este período conoce a José Lezama Lima. La UNESCO organiza un concurso de novela corta, donde Arenas presentará su novela *Celestino* antes del alba, la novela no gana el concurso, pero recibe una mención honorífica por parte del jurado que está constituido por varias personalidades de la literatura cubana entre los que están Lezama Lima y Virgilio Piñeira, dos de los más sobresalientes y prolíficos escritores de la época. Este encuentro marcará definitivamente la narrativa del escritor de *El asalto*.

Lezama Lima y Piñeira lo apoyan para que publique su primera novela, comienza a reunirse con un grupo de artistas y escritores en su mayoría radicales para el momento histórico, y además homosexuales casi todos ellos. De aquí en adelante la persecución contra los antirrevolucionarios en Cuba se intensificará, creándose así una línea de artistas que se considerarán anti castristas y, por lo tanto, toda su obra estará marcada por la censura. Aunque esto no frenará la producción de los artistas cubanos, muy al contrario, las obras de



Gainax, Evangelion.

varios de ellos son sacadas de la isla clandestinamente y recogidas en el extranjero. Mucha obra es premiada en concursos internacionales y la cubanofilia comienza.

Tal es la suerte de la segunda publicación de Reinaldo, *El mundo alucinante*, obra que ganó el premio novela joven en Francia. Varios incidentes penosos se desatan después de que el régimen castrista descubre la suerte de la novela llevada a París. Reinaldo Arenas es perseguido, no solamente por su obra, en la que hay una clara crítica al sistema socialista cubano, sino también por sus preferencias sexuales. Homosexual propagandístico, viviendo al margen del sistema cubano, partícipe del mercado negro cubano, lector empedernido, y una larga lista de características que hacían de Reinaldo un enemigo de la revolución, el gobierno cubano no podía permitir ésto. Perseguido, intenta escapar de la isla en una cámara de llanta, pero fracasa y casi muere; desesperado, se corta las venas, pero es demasiado fuerte y no logra la consumación del suicidio. Es encarcelado en la antigua cárcel del Morro, hoy museo en La Habana. Ahí se dedica a escribir y reflexionar sobre su situación, y cuando no está en los calabozos, por no querer desistir de su obra y sexualidad, así como mostrar deferencia al sistema, elabora parte de su siguiente novela, *Otra vez el mar*. Sigue trabajando en la cárcel donde se hace famoso por escribirles las cartas a los reos, y su fama de escritor es grande en el presidio. Para no extendernos más en esta biografía desordenada, queremos decir por último que salió de Cuba en

Hiroya Oku, Gantz.



el éxodo de Mariel, llegando a Miami en la década de los ochenta. En los Estados Unidos se dedicará a una extenuante campaña de desprestigio contra el gobierno cubano. Pero vive en la pobreza y le diagnostican SIDA en esos años. Muere en 1990, solo otra vez y con una gran obra parcialmente desconocida:

Queridos amigos: debido al estado precario de mi salud y a la terrible depresión sentimental que siento al no poder seguir escribiendo y luchando por la libertad de Cuba, pongo fin a mi vida. En los últimos años, aunque me sentía muy enfermo, he podido terminar mi obra literaria, en la cual he trabajado durante casi treinta años. Les dejo pues como legado todos mis terrores, pero también la esperanza de que pronto Cuba será libre. Me siento satisfecho por haber podido contribuir aunque modestamente al triunfo de esta libertad. Pongo fin a mi vida voluntariamente porque no puedo seguir trabajando. Ninguna de las personas que me rodean están comprometidas en esta decisión. Sólo hay un responsable: Fidel Castro. Los sufrimientos del exilio, las penas del destierro, la soledad y las enfermedades que haya podido contraer en el destierro no las hubiera sufrido de haber vivido libre en mi país.

Al pueblo cubano tanto en el exilio como en la Isla los exhorto a que sigan luchando por la libertad. Mi mensaje no es un mensaje de derrota, sino de lucha y esperanza.

Cuba será libre. Yo ya lo soy.⁴

¿Qué hay de fantástico en la obra de Reinaldo Arenas? Finales increíbles, viajes interminables, malos, buenos, mutaciones, batallas, héroes, villanos, moda, música. Reinaldo y su pluma. Describamos un poco tres de sus narraciones: *Celestino antes del alba*, su opera prima; *Viaje a la Habana*, una de sus últimas narraciones, y *El color del verano*, la más descabellada de sus historias. Entremos a *Celestino antes del alba*: en la selva que es monte, con ríos enormes por las interminables lluvias que se suceden sin parar, donde hay árboles, caballos,

perros, gallinas, gallinazos, gatos, abuelos, tías y un montón de agua y calor, existía un niño, el cual jugaba a perderse todas las tardes en este campo de posibilidades agrestes, abuelo y abuela gritando y buscándolo por todos lados para que se ponga a trabajar. Todo habla, todo canta. Un día, mientras todos dormían, antes de que amaneciera y el gallo cantara su acostumbrada melodía, acostado junto a su abuela, piensa que tiene que haber algo más allá dentro del campo, algo así como él, otro como él pero más libre y más todo, que juegue y ría, que corra y se pierda en la cima de los árboles, que pueda hacerse invisible para asustar a sus tías y abuela, ese ser era él mismo, Celestino; pero el Celestino que sólo él veía, y al que sólo él escuchaba, su amigo. Los bosques encantados se convierten en semi-selvas encantadas, los animales fantásticos y fieras salvajes son los gallos que cantan interminablemente, el perro que habla y las lagartijas de mil colores, los insectos que hacen atentas invitaciones:

Yo miré para el lomo de la araña con cabeza de mujer y pude ver un grupo formado por arañitas de muchos tamaños que se movían sin parar y clavaban, furiosas, sus patas en la espalda de la madre, que lloraba y lloraba sin poder hacer nada. "Ven para que comas", me dijeron las arañitas, y siguieron escarbando con las patas. Y como de verdad yo sentía deseos de subirme sobre la araña y empezar a comer: lo único que pude hacer, para salvarme, fue echar a correr hasta la casa y acostarme, sin haber ido al excusado, aunque ya no me hacía falta, pues se me habían ido los deseos. Pero el problema es que solamente yo vi la araña grande con cabeza de mujer. Y ahora nadie me lo quiere creer, y cuando se lo dije a mamá ella me dijo que yo estaba más loco que abuela. Y abuela se persignó cuando se lo conté, y, tirándose de rodillas frente al fogón, me dijo: "Estás embrujado". Y abuelo se me rió en la cara, y me respondió, diciendo: "¡Comemierda, faino, ya estás igual que tu abuela, que donde quiera ve a un fantasma! ¡Camina a buscar los terneros, que ya es tardísimo y todavía no hemos hecho ni la primera ordeñada!". El único que me hizo un poco de caso fue Celestino, a quien se lo dije en cuanto me metí en la cama. Él me contestó,

medio dormido y medio despierto: "Otra vez la araña. Déjala tranquila, que ella hizo lo mismo cuando era chiquita"⁵

Cambiamos de obra. Es suficiente con esa introducción a Celestino antes del alba. En Viaje a la Habana, que es una recopilación de tres cuentos que Arenas escribe durante sus viajes en el exilio y termina un poco antes de morir, nos deja un relato sobre la pintura de Leonardo Da Vinci, La Gioconda. La historia es de una imaginación bárbara. Un cubano exiliado en EUA en el éxodo de Mariel, trabajador de un café que abre las veinticuatro horas del día en Nueva York, tiene un encuentro sexual con una mujer, que resulta de una belleza sublime, hermosa, casi un ángel y con una expresión de desenfado, de languidez. Él no lo sabe, pero poco a poco, mientras los encuentros se van haciendo más frecuentes, el protagonista descubre que en realidad está teniendo sexo con un viejo horrible y desdentado, que a veces, mientras hacen el amor en la oscuridad, desaparecen los pechos de ella, o que el cuerpo que toca ya no es suave sino arrugado y áspero. Se dice que Leonardo Da Vinci, como muchos otros pintores, se proyectó femeninamente en su obra. Pero el cubano mesero del café no sabe nada de arte. Así que sigue a la mujer misteriosa después de la acostumbrada batalla nocturna, pensando que hay algo raro en todo lo que ha sentido, no puede ser sólo su imaginación. Haciéndose el dormido, ve que ella se levanta, la sigue, dándose cuenta de que en el transcurso de la madrugada después de haber estado con él, teniendo sexo como locos, ella busca a diez hombres más, por último, ya casi de mañana sale del último hotel al que entró con un negro enorme, y se dirige al Museo. Ahí le pierde la pista. Confundido con todo lo que acaba de ver, espera a que abran y entra, no hay rastros de ella, busca por todas partes, nada. De repente voltea hacia un rincón del salón donde hay un grupo muy grande de gente, se acerca y descubre a su amante en el cuadro, La Monalisa, pintada hace más de

cuatrocientos años. ¿Qué pasa aquí? Descubierta, el hermafrodita Da Vinci decide acabar con la vida del curioso cubano, porque seguro revelará su secreto. El hombre sabe que el cuadro maldito está en el Museo de Nueva York, y que la causa de que sus encuentros sean sólo durante las noches, es que en el día tiene que estar metida dentro del cuadro para que la gente la vea. ¿Por qué? Ella o él lo buscan, lo llevan fuera de la ciudad e intentan matarlo, pero escapa. Decide entrar en el Museo durante el día y destruir la pintura valiosísima con un martillo, para así acabar con la horrible pesadilla. Lo detienen y es encarcelado. Cuenta su historia a los policías y nadie le cree, pide que le protejan y se burlan de él. Lo arrestan y su caso se hace público. Es encontrado muerto al poco tiempo en su celda, se ahorcó con sus propias manos.

¿Qué más hay de fantástico en la obra de Reinaldo Arenas? La creación de mundos alternos, paralelos a nuestra cotidianidad pero totalmente opuestos por ser parecidos. Para terminar, en El color del verano se describe, en pleno estío y con un calor insoportable, el desprendimiento de la isla de Cuba, de repente y sin razón, de su posición original y comienza su travesía por los mares del mundo. Dentro de ella, la gente festeja el gran aniversario de Fifo (Fidel Castro), dictador que está celebrando sus cientos de años de gobierno con este gran evento. Pero no todos están de acuerdo con el festejo del Dictador, existe un grupo de jóvenes oprimidos y rebeldes que desean divertirse y al mismo tiempo derribar al gran Fifo, mediante bailes y orgías interminables, penetraciones fantásticas y danzas agotadoras hasta la muerte. Los festejos se prolongan y toda la gente ebria y bailando, mostrando sus mejores trajes, comiendo hasta saciarse, asistiendo a los desfiles, marchas y nombramientos que son parte de la celebración. Por si alguien está en desacuerdo con alguna de las leyes de la fiesta, hay un tiburón que viola y que va devorando uno a uno a todos aquellos que caen de la isla por mandato del dictador o por extrema embriaguez, o por las dos cosas. He aquí

una gran historia fantástica que al mismo tiempo que se encuentra plagada de seres mitológicos y sucesos extraños, denuncia la situación que viven los mal llamados contrarrevolucionarios⁶ en Cuba, con un final esperanzador, cuando el tiburón sodomiza al gran Fifo.

Esto es una pequeña introducción a la obra de un autor al que todavía hace falta acercarnos más, pero que de alguna manera, a través de descaros como este, lentamente empezamos a descubrir su mundo alucinante.

Notas

¹ Campesinos o gente del campo, nombrados así en Cuba.

² Este es un fragmento de la novela autobiográfica, que tiempo después Julian Schnabel llevara al cine. Reinaldo Arenas, *Antes que anochezca*, Barcelona, Tusquets, 1992, p. 65.

³ Véase Arenas Reinaldo, *Celestino antes del alba*, Barcelona, Tusquets, 1997, p. 25.

⁴ Carta de despedida de Reinaldo Arenas en *Antes que anochezca*, Barcelona, Tusquets, 1992.

⁵ Véase Arenas Reinaldo, *Celestino antes del alba*, op. cit., p. 46.

⁶ Este término será utilizado por Castro en varios de sus discursos para referirse a toda la influencia, que él supone, de procedencia yanqui y se encuentra en territorio cubano; estos contrarrevolucionarios son los homosexuales, los escritores, los músicos, guerrilleros, cocineros, bailarines, y los que tienen más de dos pantalones, etcétera.



El mundo será Tlön



Chpír Etétzi Sánchez García

Tlön queda como una vasta cifra a ser resuelta sólo por todo el universo literario de la fantasía.

Harold Bloom

I.

¿Qué es la literatura fantástica? ¿Qué es lo fantástico? ¿Cuándo, dónde, cómo, por qué es que ocurre que, en el mundo literario o en la literariedad del mundo, lo fantástico es? En Tlön, Uqbar, Orbis Tertius, Jorge Luis Borges dibuja, de la mano de los habitantes Tlön, una imagen del pensamiento que descubre las posibilidades más íntimas del pensar: Borges nos revela que el fondo del pensar es lo fantástico como la expresión de su esencial infinitud de posibilidades.

De manera formal, Tlön, Uqbar, Orbis Tertius es un cuento fantástico. Justificamos esta definición formal desde algunos de los apuntes que Oscar Hahn, en El cuento fantástico hispanoamericano en el siglo XIX, hace a este respecto para esbozar de manera general lo que caracteriza a la lite-

ratura fantástica a diferencia de la literatura en general. Ello nos servirá para establecer algunos elementos que nos ayudarán en la comprensión de la narración borgiana. Sin embargo, consideramos que una comprensión más adecuada del nudo argumentativo de nuestro cuento estará en referencia a algunas de las consideraciones que respecto de la literatura en general y de la literatura fantástica en particular, nos ha aportado Gilles Deleuze fundamentalmente en Lógica del Sentido y en el apartado "La literatura y la vida" de su Crítica y clínica.

En el Tlön, Uqbar, Orbis Tertius, Borges nos cuenta que, platicando alguna vez con Bioy Casares, descubrieron un espejo al fondo de un corredor. Bioy le comentó que uno de los heresiarcas de Uqbar había declarado que los espejos y la cópula son abominables porque multiplican el número de hombres. Bioy había leído esa sentencia en uno de los volúmenes de The Anglo-American Cyclopaedia. Consultaron el volumen que correspondía a Uqbar y encontraron que no había tal artículo.

los objetos de Tlön coexisten con nuestros objetos; que la invención de Tlön ha cobrado, progresivamente, realidad: “una dispersa dinastía de solitarios ha cambiado la faz del mundo. Su tarea prosigue”.⁵

II.

Tzvetan Todorov, en su Introducción a la literatura fantástica, nos propone una definición: “lo fantástico (...) se caracteriza por una percepción ambigua de acontecimientos insólitos, aparentemente sobrenaturales”.⁶ Por otra parte, distingue entre lo maravilloso y lo extraño: lo maravilloso es aquello que narra hechos que representan una ruptura de las leyes del mundo objetivo; lo extraño se refiere a hechos desconcertantes que, sin embargo, pueden ser explicados por la razón. Lo que otorga rasgos propios a una narración fantástica es la ambigüedad que se produce entre lo maravilloso y lo extraño. Esta vacilación entre lo que rompe con las leyes del mundo objetivo y los hechos desconcertantes que pueden explicarse por medio de la razón, sería lo esencial en la narración fantástica. A nivel del texto, es la vacilación entre un orden, una legislación, producidos por el escritor y la ruptura de ese orden por la aparición de un hecho que no puede ser explicado por tales leyes. Para Todorov la narración fantástica necesita hacerse presente como si fuera verdadera para que el acontecimiento central tenga el efecto de desconcierto: “el mundo en el que se desarrollan los acontecimientos insólitos debe ser presentado como si fuera real y cotidiano”.⁷ En este sentido, el escritor se vale de algunos artificios: presenta casi siempre su narración fantástica elaborada en primera persona, lo que otorga a la narración un alto grado de legitimidad pues la información nos viene dada de “primera mano”; además, el narrador recurre escasamente a alegorías y metáforas, pues para lograr el efecto de desconcierto buscado, los hechos deben interpretarse literalmente: “si el hecho no se interpreta literalmente, lo fantástico no puede manifestarse, porque carece de plataforma para su despliegue”.⁸ Desde esta perspectiva es

comprensible la elección borgiana de presentarse a sí mismo como personaje en la narración del Tlön: él es la plataforma de legitimidad necesaria para introducirnos de manera natural en el relato: ¿qué más que el testimonio de Borges para asimilar la legalidad del orden que la narración crea?

Sin embargo, la definición todoroviana de lo fantástico trae consigo algunas dificultades. Éstas son, sobre todo, de orden espistemológico: ¿Cómo asegurar lo sobrenatural de los acontecimientos que el escritor nos propone? ¿Cómo asegurar que el acontecimiento rompe con las leyes del mundo objetivo? O, en todo caso, ¿son explícitas las propias leyes del mundo? Tales dificultades, que se refieren fundamentalmente a la relación entre el texto y el mundo, entre el texto y lo extratextual que opera en la asimilación del texto, no son fácilmente sorteables. A eso hay que agregar que Todorov renuncia explícitamente a la exploración de estas relaciones, cuando menos en la constitución del análisis de la “literariedad” como disciplina científica, pues ella debe centrar su atención únicamente en lo que denomina el sentido de la obra dado por el universo de obras literarias ya producidas: “se estudia, no la obra, sino las virtualidades del discurso literario que la han hecho posible; es así como los estudios literarios podrán llegar a ser una ciencia de la literatura”.⁹ Y agrega más adelante: “es una ilusión creer que la obra tiene una existencia independiente. Aparece en un universo literario poblado de obras ya existentes y a él se integra”.¹⁰

Dentro de esta lógica, Irène Bèssiere agudiza la mirada hacia las conexiones entre texto y extratextualidad en su definición de lo fantástico: “[lo fantástico] supone una lógica narrativa a la vez formal y temática que, sorprendente o arbitraria para el lector, refleja, bajo el juego aparente de la invención pura, las metamorfosis culturales de la razón y de lo imaginario comunitario”.¹¹ Lo fantástico se caracterizaría por la yuxtaposición y contradicción de diversos verosímiles, que emanarían de las discusiones presentes al momento de la producción del texto, sobre la vinculación del



Masamune Shirow, Ghost in the shell.

Al día siguiente, Bioy, intrigado por la ausencia del artículo en la edición que consultaron, llamó a Borges para decirle que en el ejemplar de *The Anglo-American Cyclopaedia* que él poseía sí se encontraba tal artículo, pero que el mismo volumen no lo registraba en el índice. Borges revisó atlas, enciclopedias y demás documentos en busca de aquel misterioso lugar. Nada encontró: nadie había estado en Uqbar.¹

Herbert Ashe, amigo del padre de Borges, murió en 1937. Días antes había recibido un paquete que contenía un libro que, meses después, Borges encontró en un bar. El libro era el onceavo volumen de *A first Encyclopaedia of Tlön*. En la primera página se encontraba la inscripción "Orbis Tertius". Era la historia total, contada en 1001 páginas, de un planeta desconocido. Borges nos dice que "al principio se creyó que Tlön era un mero caos, una irresponsable licencia de la imaginación; ahora se sabe que es un cosmos y las íntimas leyes que lo rigen han sido formuladas, siquiera en modo provisional".² Así, nos invita a revisar el concepto del universo que poseían los habitantes de Tlön.

Años después, en 1947, Borges anota lo que ha descubierto en el transcurso de siete años desde

el hallazgo de Uqbar: "a principios del siglo XVII, en una noche de Lucerna o de Londres, empezó la espléndida historia. Una sociedad secreta y benévola (...) surgió para inventar un país".³ Borges reflexiona que para tal empresa no bastaba una generación, por lo que se resolvió que cada uno de los integrantes de tal sociedad secreta nombraría a un discípulo que continuaría la obra. Esa disposición hereditaria prevaleció por dos siglos hasta que en 1824, Ezra Buckley decide inventar ya no un país, sino un planeta. De ello surge la Primera Enciclopedia de Tlön, que comprende cuarenta volúmenes y que está redactada en inglés. Ella sería la base de una empresa más minuciosa redactada ahora en alguna de las lenguas de Tlön. Tal revisión de un mundo ilusorio se llamaría provisoriamente *Orbis Tertius*. Hacia 1944, nos cuenta Borges, algunos rasgos increíbles de Tlön habían sido palidecidos, y "es razonable imaginar que esas tachaduras obedecen al plan de exhibir un mundo que no sea demasiado incompatible con el mundo real. La diseminación de objetos de Tlön en diversos países complementaría ese plan".⁴ Borges asegura que ese propósito se cumplió; que

del hemisferio boreal [...], la célula primordial del lenguaje no es el verbo, sino el adjetivo monosilábico".¹⁶ El sustantivo se forma por acumulación de adjetivos: "no se dice luna: se dice aéreo-claro sobre oscuro redondo o anaranjado-tenue-del cielo".¹⁷ La consecuencia de ello, nos dice Borges es que "el hecho de que nadie crea en la realidad de los sustantivos hace, paradójicamente, que sea interminable su número".¹⁸ un sustantivo compuesto por verbos, adjetivos, adverbios para cada instante del fenómeno, y ¿en cuántos instantes podemos dividir el tiempo?

Un lenguaje que tiene como núcleo de descripción la temporalidad del mundo necesariamente configura las regiones de ser de manera tal que las disciplinas que se encargan de cada una de las regiones son transfiguradas radicalmente. Mas tal transfiguración no es, según derivamos de Borges, una sustitución de ciertas disciplinas por otras, sino, como hemos dicho, una transfiguración radical: "La cultura clásica de Tlön comprende una sola disciplina: la psicología".¹⁹ Pero esta reducción es más bien una potenciación al infinito. Tal como ocurre con la reserva para con los sustantivos que tenía como consecuencia su proliferación inacabada, en las disciplinas pasa igual: ciencias y razonamientos existen en casi innumerable número, "el hecho de que toda filosofía sea de antemano un juego dialéctico [...] ha contribuido a multiplicarlas".²⁰ Todo es asociaciones de ideas. Este idealismo total invalida la "ciencia": "explicar (o juzgar) un hecho es unirlo a otro; no hay, por lo tanto, razonamiento".²¹ En todo caso, no hay razonamiento que pueda cobrar más sentido que otro, por lo que se vuelve inútil desde la manera tradicional de concebirlo, es decir, desde su capacidad de concordancia con la realidad. "Los metafísicos de Tlön no buscan la verdad ni siquiera la verosimilitud, sino el asombro. Juzgan que la metafísica es una rama de la literatura fantástica".²² La fuente del pensamiento ha sido descubierta: se ha revelado su potencia creadora. En este sentido, la búsqueda del asombro es la búsqueda de esa potencia, el regreso a

la fuente que lo origina. Ello explica que en Tlön el sujeto de conocimiento sea uno y eterno, "[S] es todopoderosa la idea de un sujeto único. Es raro que los libros estén firmados. [...] se ha establecido que todas las obras son obra de un solo autor, que es intemporal y que es anónimo".²³

IV.

En una entrevista, Osvaldo Ferrari le comenta a Borges: "Así como en literatura usted reconoce como real a lo fantástico, [...] en filosofía creo que para usted lo real es el idealismo". A lo que Borges responde: "Sí, es decir, el concepto de la vida como un largo sueño, quizá sin soñador, ¿no?; un sueño que se sueña a sí mismo, un sueño sin sujeto. De igual modo que se dice: nieva, llueve, podría decirse se piensa, o se imagina, o se siente, sin que necesariamente haya un sujeto detrás de esos verbos".²⁴ ¿Qué debemos entender por el idealismo borgiano? Y, sobre todo, ¿cómo es que tal idealismo se relaciona con las sociedades de Tlön "congénitamente idealistas"?

En Lógica de sentido, Deleuze nos habla de que los estoicos distinguían entre dos clases de cosas: 1) Los cuerpos y los "estados de cosas" correspondientes, y 2) los acontecimientos, que se producen entre las relaciones de los cuerpos, pero que tienen una naturaleza distinta de ellos, pues son incorpóreas: no existen, sino que subsisten. Hay, por lo tanto, dos regiones de ser: el ser profundo y real, la fuerza, y el plano de los hechos que se juegan en la superficie del ser, y que constituyen una multiplicidad sin fin de seres incorpóreas.²⁵

Por otro lado, Deleuze nos explica que generalmente se reconocen tres relaciones distintas en la proposición: 1) la designación, que es la relación de la proposición con un estado de cosas; 2) la manifestación, que es la relación de la proposición con el sujeto que habla y que se expresa; y 3) la significación, que se refiere a la relación de la proposición con conceptos universales y generales. En la significación encuentra que lo importante es la condición de verdad, que no se opone a lo falso,

sujeto con lo suprasensible. Aquí las cuestiones sobre la definición de lo sobrenatural estarían circunscritas a modelos epistémicos fácilmente reconocibles, por lo que se haría innecesaria una caracterización universal de lo sobrenatural, pues éste estaría ajustado a concepciones específicas de lo verdadero y falso en alguna época y lugar.

Aunque Bèssiere nos libera de la carga de elaborar una definición universalmente válida de lo fantástico, creemos, sin embargo, que hay más en juego en la comprensión de este fenómeno: ya sea una descripción del puro funcionamiento interno en un relato fantástico, ya sea, por otro lado, la explicitación de lo que nos produce desconcierto en determinada época, lo fantástico, pensamos, necesita ser situado en su relación con otros elementos. Estos otros fenómenos han sido elaborados por Gilles Deleuze y, creemos, por Borges en el Tlön, Uqbar, Orbis tertius. Así, lo fantástico del cuento borgiano, puede ser asimilado de manera más simple, que no por ello menos problemática: dejando de lado la discusión de si ocurrieron o no los hechos tal como nos los describe Borges, es decir, ignorando si existió realmente una sociedad secreta que inventó un planeta entero, el Tlön es un ejercicio que elabora, a nuestro parecer, el fondo mismo de lo fantástico. En el Tlön, Borges expone las posibilidades de la fantasía.

III.

Reconocemos en el Tlön, Uqbar, Orbis tertius dos momentos fundamentales: El primero se refiere a la descripción de cómo Borges descubre la invención de Tlön por una sociedad secreta, es decir, a la elaboración del contexto que da el carácter de realidad a la narración; y el segundo momento, que es a nuestro parecer el fundamental, donde Borges describe la concepción del mundo de los habitantes de Tlön y donde, creemos, se encuentra la elaboración de la significación de lo fantástico.

Revisemos, entonces, en sus propias palabras, qué es lo que nos dice Borges, en este segundo



Aniplex-Studio DEEN, Jigoku shoujo.

momento, acerca de la idea de mundo de los habitantes de Tlön: “las naciones de ese planeta son —congénitamente— idealistas. Su lenguaje y las derivaciones de su lenguaje —la religión, las letras, la metafísica— presuponen el idealismo”.¹² En este sentido, la noción de la espacialidad es desterrada en favor de un carácter temporal del mundo: “el mundo [...] es una serie heterogénea de actos independientes. Es sucesivo, temporal, no espacial”.¹³ Ello tiene consecuencias en la manera de concebir el lenguaje. Por ejemplo, en el hemisferio austral de Tlön, no hay sustantivos, sólo “hay verbos impersonales, calificados por sufijos (o prefijos) monosilábicos de valor adverbial”.¹⁴ Los sustantivos, que naturalmente remiten a la espacialidad, a la fijeza del mundo, son relegados con vista a la remisión móvil de los verbos y los adverbios. “Por ejemplo: no hay palabra que corresponda a la palabra luna, pero hay un verbo que sería en español lunecer o lunar”.¹⁵ Así, «surgió la luna sobre el río» se dice en Tlön «hacia arriba detrás duradero-fluir luneció». “En los (idiomas)

otro reemplazará la orden adversa por una orden feliz".²⁹ El sorteo infinito de la lotería de babilonia evidencia, concordamos con Deleuze, la legitimidad del cuarto de los principios del juego ideal deleuziano: la realidad de este juego es la realidad del pensamiento. Es lo que sólo puede ser pensado, y además pensado como sin sentido. Se trata de la afirmación del azar que sólo el pensamiento puede hacer.

En este sentido relacionamos las sociedades congénitamente idealistas con la imagen del pensamiento deleuziana expresada en *Lógica del Sentido*. En el pensamiento y en Tlön el sentido celebra las bodas entre el lenguaje y el inconsciente, entre el pensamiento y su posibilidad originaria: la afirmación del azar. Idealismo y toda la idealidad posible. Y desde esta perspectiva encontramos la íntima relación entre la filosofía y la literatura, entre la fantasía y el pensamiento. Por ello está plenamente justificado que para los habitantes de Tlön "la metafísica es una rama de la literatura fantástica",³⁰ pues más originaria que una determinada formulación del mundo, es la potencia creadora que la posibilita.

Una de las consecuencias de esta imagen del pensamiento, como dice Borges en una de sus últimas entrevistas durante un encuentro con estudiantes y profesores de la Universidad Nacional de Córdoba, es que "el mito no es menos real que lo que llamamos realidad. El mito es una fábula que leemos en cierto modo con cierta reverencia, y el mito es necesario ya que no podemos pensar sin mitos".³¹ Desde la imagen del pensamiento como creación, como afirmación del azar, se reivindican fenómenos que antes se consideraban lejanos a nociones como las de verdad: mitos, fábulas, literatura, literatura fantástica... Yurkievich, en el artículo que aparece en el monográfico sobre Borges de la *Magazine Littéraire*, descubre la metamorfosis que las disciplinas sufren desde la imagen del pensamiento borgiana; "[En Borges] epistemología, metafísica, cosmología, exegética, apologética, todo es recuperado, reconvertido al

libre ejercicio de la especulación fantástica, reinstalado en el territorio de la ficción".³²

La literatura y la filosofía, como constructos del pensamiento, constituyen la significatividad, siempre en su referencia fundacional al sentido, dando paso a eso que podemos llamar la verdad, a la invención de la verdad y a la verdad de la invención.

V.

Por otro lado, resta precisar cómo es que desde la imagen del pensamiento borgiana formulada en el Tlön deberíamos entender la realidad. En Tlön, nos dice Borges, siglos y siglos de idealismo no han dejado de influir en lo real. En Tlön existe un tipo de objetos secundarios llamados hrönir. Al principio estos objetos fueron producto de la distracción y el olvido: "Dos personas buscan un lápiz; el primero lo encuentra y no dice nada; el segundo encuentra un segundo lápiz no menos real, pero más ajustado a su expectativa".³³ El descuido de los habitantes de Tlön hizo posible una producción inacabada de estos objetos secundarios, fantasmas de objetos

Shilin, Ragnarok Online LD Oray.



sino a lo absurdo: lo que no tiene significación, lo que no puede ser ni verdadero ni falso. Para Deleuze, estas tres formas de relación de la proposición remiten a un círculo del cual es imposible escapar (lo fundado y lo fundante), y que hace inoperante la función misma de la proposición. Así, Deleuze introduce una cuarta dimensión en la proposición que es la del sentido. El sentido es aquello incondicionado capaz de asegurar una génesis real de la designación y de las otras dimensiones de la proposición. El sentido es lo expresado de la proposición, y es irreducible a los estados de cosas individuales, a las imágenes individuales, a las creencias personales, y a los conceptos universales y generales. Es, a la manera de los estoicos, la frontera entre las proposiciones y las cosas: el acontecimiento.²⁶

Para Deleuze, es imposible concebir el sentido separado del acontecimiento. El sentido es el acontecimiento. Bajo esta perspectiva, la distinción estoica entre las dos clases de cosas, cuerpos y acontecimientos, es superflua cuando menos en una perspectiva: en cuanto remite a la división tajante entre sujeto y objeto, y a la correspondiente relación de conocimiento que se entiende ocurre entre ellos. La lógica estoica se erige, precisamente, contra esta manera de concebir la relación del pensamiento y lo real, y lo hace con la recuperación de las paradojas. Así, Deleuze asegura que “la obra fantástica concierne inmediatamente al sentido, y remite directamente a la potencia de la paradoja”.²⁷ Las paradojas suspenden las categorías con las que se comprende la interrelación del pensamiento y los objetos; suspenden, mejor dicho, la noción misma de categoría en su formulación aristotélica. Toda significación es posible por la existencia de la dimensión del sentido descubierta en el pensamiento estoico por Deleuze. Las paradojas descubren el nivel puramente sintáctico del lenguaje entendido como correspondencia, trasladándolo a su fundamento: el sentido.

Ahora bien, sostenemos que es posible vincular el concepto deleuziano de sentido con el

idealismo borgiano que podemos derivar de la narración del Tlön. El idealismo congénito de las sociedades de Tlön, expresado en la producción inagotable de sustantivos y la creación constante de sistemas metafísicos, puede ser identificado con la dimensión deleuziana del sentido: en ambas formulaciones se busca trazar una imagen del pensamiento que nos prevenga de las dificultades epistemológicas ligadas al pensamiento como adecuación sujeto-objeto; y, derivado de ello, se busca una caracterización de la fantasía sin la remisión a lo que, por ejemplo, Todorov denomina lo real o “las leyes del mundo”.

Como vimos, en Tlön el mundo es concebido no espacialmente, sino temporalmente. Ello obliga a los habitantes de Tlön a un ejercicio inacabado de expresión que busca alcanzar el devenir del mundo. Así, el pensamiento es remitido constantemente al lugar de donde surge su potencia. Si el sentido es la frontera entre las cosas y las proposiciones, es decir, lo expresado o expresable de la proposición, el ejercicio inagotable de pensamiento de los habitantes de Tlön busca el ensanchamiento de esa frontera. A tal ejercicio de ensanchamiento Borges le llama idealismo. Deleuze le llama la representación de toda la idealidad posible.

Por otra parte, también en *Lógica del sentido*, Deleuze propone a la obra de Carroll como la invocación de una especie de juego ideal. Este juego ideal tendría cuatro principios básicos: 1º) En el juego ideal no hay reglas preexistentes; cada tirada inventa sus propias reglas. 2º) El conjunto de tiradas afirma todo el azar y no cesa de ramificarlo en cada tirada. 3º) Las tiradas son cualitativamente distintas, pero todas son las formas de un solo y mismo tirar ontológicamente uno. 4º) La realidad de este juego no es el mundo como obra de arte, sino la realidad del pensamiento.²⁸ En Borges, el juego ideal es conceptualizado en *La lotería de Babilonia*. Aquí, el azar se juega a cada instante, el número de sorteos es infinito: “un primer sorteo dicta la muerte de un hombre; otro sorteo exacerbará la muerte; otro puede negarse a cumplirla;

condensados por la expectativa y el deseo. En los últimos años, los habitantes de Tlön han logrado ya una metódica producción de hrönir; ello “ha permitido interrogar y hasta modificar el pasado, que ahora no es menos plástico y dócil que el porvenir”.³⁴ El ejercicio inagotable de pensamiento, impulsado por la búsqueda del asombro, y el deseo de objetos determinados, ambos, nos abren la posibilidad del mundo, nos articulan lo real. En este sentido, buscar la verdad es crear la verdad. Por ello el pasado se nos descubre en su plasticidad. El resultado de buscar no es descubrir, sino crear; nuestra verdad es invención. Consecuentemente, en Tlön, el deseo de cada cual por la existencia de algo produce objetos diversos e, incluso contradictorios, por lo que “ahora se prefieren los trabajos individuales y casi improvisados”,³⁵ pues la constante variación de ideas y la pluralidad de deseos resulta en la multiplicidad del mundo. El

Lee Myung-Jin, Ragnarok.



mundo, en su complejidad, es producto de esas dos maneras de abrirnos realidad: el ejercicio del pensamiento y el deseo. Lo real es complejo porque es múltiple, porque es producto del ejercicio de pensamiento y afectos de todos los habitantes.

Podemos ligar la cada vez más metódica producción de hrönir con lo que, dentro de la producción filosófica deleuziana, se denomina “la invención de un pueblo que falta”, la creación de una posibilidad de vida. En la narración de Borges, la difusión de la Enciclopedia de Tlön ha modificado lo real: “manuales, antologías, resúmenes, versiones literales, reimpresiones autorizadas y reimpresiones piráticas de la obra Mayor de los Hombres abarrotaron y siguen abarrotando la tierra. Casi inmediatamente, la realidad cedió en más de un punto”.³⁶ Ahora, nos dice Borges, hay diseminación de objetos de Tlön en diversos países: “Ya ha penetrado en las escuelas el (conjetural) “idioma primitivo” de Tlön; ya la enseñanza de su historia armoniosa (y llena de episodios conmovedores) ha obliterado a la que precedió mi niñez; ya las memorias de un pasado ficticio ocupa el sitio de otro, del que nada sabemos con certidumbre, ni siquiera que es falso”.³⁷ La potencia del pensamiento es la transformación de lo real. Se escribe por un pueblo que falta, por un pueblo que hay que construir, que hay que crear. En *Crítica y Clínica* Deleuze nos dice: “Objetivo último de la literatura: poner de manifiesto en el delirio esta creación de una salud, o esta invención de un pueblo, es decir, de una posibilidad de vida. Escribir por ese pueblo que falta”.³⁸ Es en este sentido que la literatura es un asunto de devenir siempre inacabado. Es en este sentido que en Tlön existe una proliferación indefinida de sistemas metafísicos.

La imagen del pensamiento evidenciada propone una manera diferente de entender la relación que existe entre el pensamiento y lo real. Desde aquí se muestra la relevancia del pensar en nuestra relación con el mundo, y la consecuente influencia de que es capaz el pensamiento en la transfiguración de lo real. La potencia del pensamiento,

que es la potencia de creación, es la potencia de constitución de pueblos. “Resuene hoy la buena nueva; el sentido no es nunca principio ni origen, es producto. No está por descubrir, ni restaurar ni reemplazar; está por producir con nuevas maquinarias”.³⁹ En palabras de Borges: “una dispersa dinastía de solitarios ha cambiado la faz del mundo. Su tarea prosigue”.⁴⁰

Producir el sentido, ésta es la tarea de hoy. El mundo será Tlön.

Notas

¹ Cfr. J. L. Borges, Bioy Casares, y S. Ocampo, “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” en Antología de la literatura fantástica, México, Editorial Hermes, 1988, pp. 112-116.

² *Ibid.*, p. 118.

³ *Ibid.*, p. 126.

⁴ *Ibid.*, p. 128.

⁵ *Ibid.*, p. 129.

⁶ Tzvetan Todorov, Introducción a la literatura fantástica, Bs. As., Tiempo Contemporáneo, 1972, citado por Oscar Hahn, El cuento fantástico hispanoamericano en el siglo XIX, México, Premiá Editora, 1982, p. 15.

⁷ *Ibid.*, p. 16.

⁸ *Ibid.*, p. 11.

⁹ Tzvetan Todorov, “Las categorías del relato literario” en Análisis estructural del relato, México, Premiá Editora, 1982, p. 159.

¹⁰ *Ibid.*, p. 160.

¹¹ Irène Bèssiere, “Le récit fantastique”, Paris, Larousse, 1974, p. 10, citado en Oscar Hahn, op. cit., p. 18.

¹² “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, op. cit., p. 118.

¹³ *Ibid.*, p. 119.

¹⁴ *Idem.*

¹⁵ *Idem.*

¹⁶ *Idem.*

¹⁷ *Idem.*

¹⁸ *Idem.*

¹⁹ *Ibid.*, p. 120.

²⁰ “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, op. cit., p. 120.

²¹ *Idem.*

²² *Idem.*

²³ *Ibid.*, p. 123.

²⁴ Osvaldo Ferrari y J. L. Borges, Diálogos, Vol. I, México, S. XXI,

2005, p. 276.

²⁵ Cfr. G. Deleuze, Lógica del sentido, Barcelona, Paidós, 2005, pp. 30-31.

²⁶ Cfr. G. Deleuze, op. cit., p. 39 y ss.

²⁷ *Ibid.*, p. 50.

²⁸ Cfr. G. Deleuze, op. cit., pp. 90-91.

²⁹ Cfr. J. L. Borges, “La lotería en Babilonia” en Ficcionario, México, F. C. E., 1997, p. 170 y ss.

³⁰ “Tlön, Uqbar, Orbis tertius”, op. cit., p. 120.

³¹ J. L. Borges, “Jornada entre alumnos y profesores en la Universidad Nacional de Córdoba, 1985”, en Plural, Segunda época, No. 208, México, 1989, p. 18.

³² S. Yurkievich, “La fiction labyrinthique” en Magazine Litteraire: “Epistémologie, métaphysique, cosmologie, exégétique, apologétique, tout est récupéré, reconverti au libre exercice de la spéculation fantastique, réinstallé dans le territoire de la fiction”, p. 56.

³³ “Tlön, Uqbar, Orbis tertius”, op. cit., p. 124.

³⁴ *Ibid.*, p. 125.

³⁵ “Tlön, Uqbar, Orbis tertius”, op. cit., p. 124.

³⁶ *Ibid.*, pp. 128-129.

³⁷ *Idem.*

³⁸ G. Deleuze, Crítica y clínica, Barcelona, Anagrama, 1996, p. 16.

³⁹ G. Deleuze, Lógica del sentido, op. cit., p. 103.

⁴⁰ “Tlön, Uqbar, Orbis tertius”, op. cit., p. 129.



Sobre la literatura sobrenatural



Said Antonio Soberanes Benítez

ciones, como de un “idealismo tan ingenuo como insípido”² que pretende evitar las motivaciones no estéticas y simplemente elevar al lector a un grado de optimismo ingenuo. Pese a todas estas oposiciones, la literatura sobrenatural ha ido en crecimiento dado que se asienta en un principio que logra atraer la atención de ciertas mentes, particularmente sensibles.

Si bien es cierto que existe una limitación en los alcances de lo macabro y espectral, esto a causa de que exige un grado de imaginación y fantasía específico de parte del lector, produciendo un número reducido de lectores que puedan liberarse de la rutina diaria para atender a este tipo de literatura; el beneficio de la literatura sobrenatural es que sus lectores resultan ser individuos con un nivel de sensibilidad sobre sí mismos más desarrollado, “ningún racionalismo o análisis freudiano puede anular totalmente el estremecimiento causado por el susurro del viento en la chimenea o en el bosque solitario”³ ya que ahí se encuentra un modelo psicológico tan justo como cualquier

otro, que devela un elemento contemporáneo de los sentimientos religiosos como participantes de un legado biológico antiguo que sigue presente y potente en una minoría muy importante de la especie. Aquí Lovecraft defiende una superioridad que incluso pudiera parecer mística entre los lectores de sentimientos y problemas comunes y los lectores de literatura sobrenatural y es esta explicación la que nos tomará un poco más de tiempo, ya que se dedicará a la genealogía de dichas emociones; trataremos de resumir el asunto.

El ser humano, al tener que responder al ambiente que le rodea, desarrolló una suerte de instintos y emociones; las alegrías y las penas nacían en torno a los fenómenos entendibles, pero también en torno a los que no comprendía; esto fue produciendo ciertas representaciones, interpretaciones maravillosas y “las sensaciones de miedo y de terror tan naturales en una raza cuyas ideas eran tan sencillas”⁴. Así fue como lo desconocido y lo impredecible se convirtió en productores de la fortuna (como dispensadora



Ken Akamatsu, Love hina xmas special.

“What primal, inconceivable source
of age-old myth-cycles and haunting
nightmares might I be on the brink
of uncovering?”
H.P. Lovecraft

Al pensar cuál sería el tema a tratar en este ensayo me encontré ante una enorme y grave: ¿Por dónde empezar? El tema quería ser la literatura fantástica, pero antes que nada nos encontramos con tres problemas de gravedad insondable. El primero de ellos era sobre la literatura, el segundo era sobre la fantasía, el tercero era sobre la relación entre estos temas. Hacer un trabajo de estas preguntas nos traería a un texto tan extenso como la literatura fantástica en sí misma. Decidí, para evitar estas dramáticas caídas en un laberinto borgiano, ser conciso y reducir mi problema, tanto de autores como de temática, al asunto de la literatura sobrenatural.

¿Por qué la literatura sobrenatural? Porque cuando se habla de literatura fantástica se hace rememoración de los sueños metafísicos de Borges, de la problemática divina, de la sistemática Tierra Media de Tolkien y otros sueños veraniegos que generalmente o caen dentro de la designación teatral de la comedia o evitan violentar a sus personajes más allá de lo narrado. Dentro de esta dulce fantasía, Lovecraft es un escritor excepcional que se arriesga a hacer de la Fantasía el monstruo más delicioso que el siglo XX pudo leer. Él solo se considera como seguidor de un estilo literario que por compartir sus raíces con la fantasía, es considerado dentro de ella; pero él la nombra literatura sobrenatural.

La meta del ensayo es develar al lector qué es lo que este autor considera como tal, por ello hemos decidido hacer una descripción comentada sobre el primer capítulo de su libro *El horror sobrenatural en la literatura*, que es un estilo de genealogía literaria sobre el género. El primer capítulo es el que nos describe cuál es el objeto de esta literatura, antes de comenzar su revisión temporal. Así pues, es el capítulo que nos será útil. No me extiendo más en esta introducción y comienzo a analizar el capítulo.

Comenzamos afirmando algo casi indudable, que el miedo es una emoción a la par antigua y poderosa; una discusión psicológica sobre tal asunto nos llevaría solamente a la confirmación por la gran mayoría de éstos, pero ¿cuál es la forma de miedo más poderosa? Lovecraft afirmará que “el tipo de miedo más viejo y poderoso es el temor a lo desconocido”.¹ Esta serie de afirmaciones nos permitirán darle lugar dentro de los géneros literarios, por méritos propios, a los cuentos sobrenaturales (como los denomina Lovecraft).

Comienza este libro justificando brevemente su trabajo, ya que la literatura sobrenatural tiene contra sí la violencia y las críticas tanto de un racionalismo materialista, que tiene como referencia exclusiva las impresiones del exterior y sus reac-



Harris, Vampirella #20 pg 11 ©.

la naturaleza humana, pese a que sean perfectamente explicables, ya que existe una suerte de fijación fisiológica de los viejos instintos sobre nuestra psiqué, que puede volverlos (a los viejos instintos) oscuramente operativos aun cuando la mente consciente se purgue de todas las fuentes de lo maravilloso.

Interesante corte realiza aquí la revisión Lovecraftiana, al comparar el horror sobrenatural con esas fuentes de lo maravilloso; quizá precisamente es esto lo que hace a Lovecraft una imagen característica y especialmente diferente dentro de la gran obra de la literatura fantástica: El concebir lo maravilloso como un corolario de lo sobrenatural y por ello del horror cósmico (como le llamaré de adelante). Mientras que personajes como Chesterton estarán dispuestos a señalar que los cuentos de hadas nos enseñan que el dragón puede morir, no que el dragón existe; Lovecraft va apuntando discretamente al otro lado: "We live on a placid

island of ignorance in the midst of black seas of infinity, and it was not meant that we should voyage far".⁶ No significa que Lovecraft desee la ignorancia, sino que es a través de esta ignorancia y de la correlación del horror y lo maravilloso que Lovecraft trata de lograr entrar en la sensibilidad del lector, no a través de lo maravilloso y la victoria sobre el horror.

Ya que aquello que recordamos con más precisión es el sufrimiento y el peligro (por encima de las alegrías), y ya que "los aspectos benéficos de lo desconocido fueron captados en primer lugar y formalizados por los rituales religiosos convencionales";⁷ la parte que resalta en nuestro folklore popular es aquella maligna y maléfica de todo el misterio cósmico. Esta tendencia se realza por la relación entre la incertidumbre y el peligro, logrando que cualquier mundo desconocido se vuelva malévolos. Así, la mezcla perfecta se halla en el temor con la fascinación por lo maravilloso, mezcla productiva de emoción perdurable; tan perdurable como la humanidad. Así como el niño teme de la oscuridad, el adulto lo hará del insondable abismo de desconocimiento.

Estos son los fundamentos de las emociones que dan valor y fuerza a la literatura que ondea la bandera del temor cósmico. Incluso los escritores que han dedicado su vida a otros caminos, quizá más trillados, han tenido el impulso de escribir ciertas obras en la clave sobrenatural (Lovecraft ejemplifica ahí con algunos autores).

Puede existir una confusión en este tipo de literatura, entre las obras sobre el puro espanto físico o los elementos macabros, aquellas donde el horror está relacionado con ciertas pequeñas causas que producirán el efecto deseado y las obras de certero terror cósmico: Las primeras se satisfacen con un grupo de sucesos cuyo temor puede acontecer incluso dentro de la sencillez de lo cotidiano, las segundas necesitan acontecer en la atmósfera de lo ignoto, el más allá, en su sugerencia al individuo; deben existir fuerzas desconocidas, una sugerencia de aquella inmensidad, manifestada

de bienes y males) cuyos motivos son a la par misteriosos y extraterrenales. De la fortuna ningún mortal tiene parte; incluso *Cum foveat fortuna, cave, namque rota rotunda*.

Por otro lado, los sueños permiten elaborar un mundo irreal, espiritual, desde el cual el sentimiento de lo sobrenatural se remarcó de forma profunda y poderosa (quizá la diferencia podríamos distinguirla entre una interpretación freudiana del sueño, donde es uno mismo quién está expresando por vías no conscientes una verdad; en contraste con el librito de Artemidoro que describe Foucault en su tercer tomo de la *Historia de la Sexualidad*, dice respecto al método de la onirocrítica: "puesto que las imágenes que vemos dormidos eran consideradas, por lo menos algunas de ellas, como signos de realidad o mensajes del porvenir, descifrarla será cosa de gran valor"⁵); pese a que esta esfera de lo sobrenatural se ha ido reduciendo, no podemos dejar de atender a este elemento permanente en

con la suficiencia necesaria para el sujeto. Lovecraft propone una fórmula: La derogación de las leyes de la Naturaleza.

Para Lovecraft, la redacción de un cuento sobrenatural es evidentemente explícito: No se trata de un método discreto de enseñanza, no se trata de un efecto social el que busca producir el cuento, porque estos se pueden explicar por medios naturales; lo que hace a un cuento de horror cósmico es la atmósfera, digamos que el cuento sobrenatural tiene que ser ante todo impresionista: Un cuento macabro se juzga a través del nivel emocional que se alcance en sus más pequeños elementos sobrenaturales, dejando relativamente de lado las intenciones del autor o la mecánica de la trama; "si se excitan y sugieren las adecuadas sensaciones"⁸ entonces estamos ante una obra de literatura sobrenatural, no nos interesa cómo se logró prosaicamente. No vale tanto la trama, sino la creación de una impresión en el lector.

Con esta lectura breve, pero concisa del primer capítulo del texto referido de Lovecraft, queremos develar ante el lector cuales son los principios básicos que tiene la literatura sobrenatural, según uno de los más grandes escritores del medio. Además, dejamos antecedente para algún otro estudiante del tema sobre lo que concebimos como literatura sobrenatural, de horror cósmico, macabra.

Notas

¹ H. P. Lovecraft, *El horror sobrenatural en la literatura*, México, Fontamara, 2002, p. 7.

² Idem.

³ H. P. Lovecraft, op. cit., p. 8.

⁴ Idem.

⁵ Michel Foucault, *Historia de la Sexualidad V. III*, México, Siglo XXI, 2001, p. 8.

⁶ H. P. Lovecraft, *Tales*, New York, Harper, 1997, p. 52.

⁷ H. P. Lovecraft, op. cit., p. 9.

⁸ *Ibíd.*, p. 11.

Marvel Ent, Cover to PULSE #11 © .



Fantástico, Borges. ¡Fantástico!



Román Fuentes Orozco

que inevitablemente conduce a dicha maravilla, una suerte de sorpresa maquiavélicamente anticipada pero también parcialmente velada. Pensemos en un primer elemento fantástico que nos conduce, al ser introducido en la narración, a ese vértigo placentero de lo imprevisto. El artificio mágico, que no sólo es el género de cosas que pueden hacer magia, sino que sin hacer nada específico por el poseedor, al modo en que lo haría una alfombra voladora o una espada invencible, simplemente se dedican a ser mágicos...

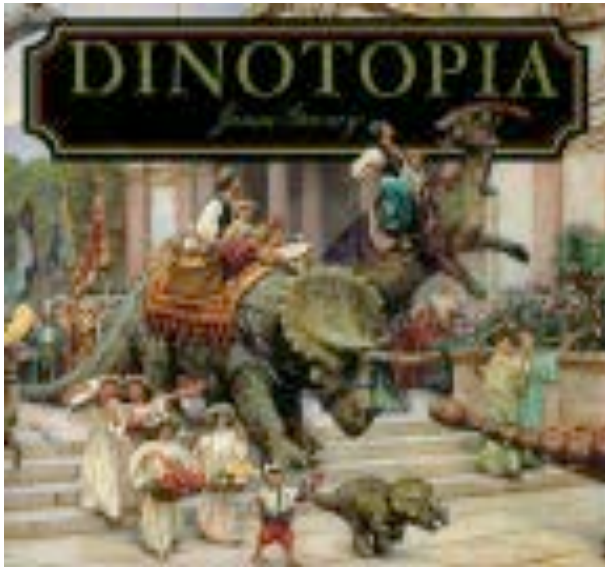
Un libro de arena no haría mucho por nosotros, acaso darnos fortuna si concibiéramos la insensatez de venderlo o compartirlo de cualquier otro modo y a cambio de un beneficio económico. Pero no, dicho artefacto no sirve para nada, pues no es sirviente de nadie; en sí mismo es mágico, es espectacular, maravilloso, fantástico al fin, y su valía se mantiene al margen de si nos resuelve un problema o nos conduce al exitoso desenlace de una aventura. También es cierto que podría conducirnos a la locura, pero dicho estado psíquico

deviene bendición cuando su causa es un libro infinito.

El disco es otro ejemplo de este género. ¿Para qué rayos puede servirte un objeto que no alcanzas a ver, que apenas puedes intuir que lo tocas si lo haces, y que es infinitamente inferior al resto de las cosas puesto que es la única que sólo tiene un lado? Exacto. Para nada, pero no deja de ser algo que todos querríamos tener, al punto incluso de matar al dueño para obtenerlo, como ocurre en la narración, y por el mismo impulso, perder para siempre el artefacto mágico.

¿Y qué decir del Aleph, que no es un objeto, sino todos? Su casi desapercibida aparición, su inverosímil guarida con tan absurdo guardián, sus consecuencias... Tenemos en este caso un "objeto" que termina por agotar todas las posibilidades, tanto las que habitan la res extensa como la res cogitans; un "objeto" que devora el tiempo, o lo posee, o le huye, o acaso él mismo ES el tiempo.

Por fortuna, Borges no olvidó llevar las consecuencias del carácter fantástico más allá de los



James Gurney, *Dinotopia* LAFT cover.

Haciendo referencia a los comienzos de la historia, justo cuando el ser humano comenzó a ser tal, Borges señala que cualquier tipo de pensamiento se veía forzado a confundirse con la mera especulación cosmogónica. De hecho, un vistazo a los orígenes de la propia filosofía nos muestra cómo ésta no se cansa de vanagloriar el momento en el que el logos venció al mito, en el que la magia desapareció del mapa explicativo. Pero Borges es claro cuando dice: “la palabra habría sido en el principio un símbolo mágico, que la usura del tiempo desgastaría...”¹ La palabra, que los filósofos asocian con ese logos, con el mismísimo concepto de ser, con el evento del pensamiento que inaugura la historia del hombre y la mujer como autoconscientes, esa misma palabra, dice nuestro escritor, en el principio no fue otra cosa que símbolo mágico. De hecho, Borges sospecha que las cosmogonías comenzaron siendo literatura, antes que explicaciones del mundo. Por eso no es tan descabellado pensar que el concepto de magia bien puede subsumir el de literatura...

El objetivo del presente texto no es llevar a cabo una elaborada reflexión sobre la literatura del escritor argentino, tampoco desmenuzar su obra para emparentarla con los fríos conceptos filosóficos. Si bien ambas cosas son posibles, nuestra intención aquí se puede resumir en un breve

gesto: el aplauso. Menos movidos por la inquietud plenamente intelectual y más por el placer que ha dejado el autor del *Aleph* en nuestra experiencia personal, nos proponemos, simplemente, expresar y compartir un par de consideraciones que la lectura de Borges nos ha provocado. ¿Qué de fantástico hay en este magnífico escritor? Mucho. Pero hemos elegido sólo un par de temas, vayamos a ellos...

En una charla con María Esther Vázquez, Borges y su interlocutora comienzan a pensar un fenómeno curioso: del mismo modo que en la metáfora se usan casi siempre los mismos elementos para hacer referencia a las mismas cosas —ojos y estrellas, tiempo y río, dormir y morir, mujeres y flores—, en la literatura fantástica se repiten también muchos elementos. Es claro que el tratamiento es distinto, y sus alcances en términos de qué tanto pueden desarrollarse son prácticamente insondables, sin embargo, es curioso que podamos hacer, por lo menos en la historia que todos más o menos conocemos, un inventario de estos elementos. Las metamorfosis; el tema de la identidad; la causalidad mágica; la dinámica entre el sueño y la vigilia; los talismanes, los amuletos; los juegos con el tiempo y la relación del ser humano con eso que llamamos el más allá. Borges echa mano de todos ellos en repetidas ocasiones; el genio y el especial cuidado que ponía en la escritura, es maravilla aparte, lo que importa aquí es registrar este inventario de elementos fantásticos y aterrizar un par de casos en cuentos específicos de nuestro escritor, que son el mejor ejemplo de un fenómeno que asombra, que deleita, que da placer.

“El cuento debe ser escrito de un modo que el lector espere algo continuamente, que haya una expectativa, que se resuelva luego de un modo que pueda ser asombroso o, en todo caso, que pueda parecer extraño y nunca un capricho del autor, sino algo inevitable. Si puede ser asombroso e inevitable, mejor”.² No es difícil constatar que acaso Borges sugería con esta reflexión que simplemente siguiéramos su ejemplo. Y es que sabe asombrarnos, maravillarnos al final de un camino

no aceptaba del mismo modo, pues este personaje no ha terminado su obra maestra cuando ya vive en una celda a un par de semanas de morir en el paredón. Frente a tan penosa circunstancia, el judío suplica a Dios por un milagro para poder concluir su pieza teatral, y reza: "Si de algún modo existo, si no soy una de tus repeticiones y erratas, existo como autor de los enemigos. Para llevar a término este drama, que puede justificarme y justificarte, requiero un año más. Otórgame esos días, Tú de quien son los siglos y el tiempo"⁵

Con esto entramos de lleno al tratamiento de la última idea que pretendemos comentar en el presente trabajo: la relación fantástica con eso que llamamos más allá y, en particular, con su no menos fantástico guardián, ese que llaman Dios. En el cuento, la petición de Jaromir es escuchada, pero no sucede que Dios detenga la invasión nazi o le proporcione al afligido escritor una forma segura y efectiva de escapar; el milagro se lleva a cabo con mucho más estilo, secretamente, maravillosamente, como podía esperarse de un buen Dios.

El día del fusilamiento, Jaromir despierta, nota que la realidad que lo persigue sigue encaminándose hacia su muerte. Es sacado de su celda y llevado al patio, pero aún faltan 14 minutos para las 9, por lo que habrá que esperar. Por fin, la cuadrilla se forma y los rifles están a punto de cumplir su función; comienza a llover y una gota cae en la mejilla de Jaromir al tiempo que el sargento vocifera la orden mortal. Justo en ese instante, el universo físico se detiene. "Las armas convergían sobre Hladík, pero los hombres que iban a matarlo estaban inmóviles. El brazo del sargento eternizaba un ademán inconcluso. En una baldosa del patio una abeja proyectaba una sombra fija. (...) Hladík ensayó un grito, una sílaba, la torsión de una mano. Comprendió que estaba paralizado"⁶.

Al cabo, comprendió que su milagro había sido otorgado y que tenía un año para terminar su obra. Frente a él, las balas suspendidas en el aire amenazaban con seguir su curso al cabo de 364 días. No padecía hambre ni cansancio ni ansiedad.

Repensó su drama, lo corrigió, lo aumentó y lo mejoró hasta dejarlo perfecto. El veintinueve de marzo, a las nueve y dos minutos de la mañana, Jaromir, quien había pasado un año concluyendo su obra maestra, regresa al transcurrir inevitable del tiempo físico que en menos de un segundo acaba con su vida.

Este es un ejemplo de otra fantástica situación en la que Borges echa mano de elementos de carácter ficticio para resolver un problema y una inquietud tan noble. La influencia de la divinidad en un hombre a punto de morir, la conversión de una fracción de segundo en un año, la simple atención a las súplicas de un literato judío... Todo esto va configurando la historia con la que concluimos esta breve reflexión.

En sentido estricto no podríamos siquiera plantear algo así como una conclusión, puesto que el formato del presente trabajo no tiene, como se indicó al principio, el afán de ilustrar con mucha seriedad algún rasgo literario o filosófico muy denso. Es, en todo caso, una invitación a la lectura de la obra del genio que alguna vez honró con un hermoso poema a uno de los nuestros: Spinoza. Borges es mágico, es maravilloso y, al margen del gusto particular de cada uno, es fantástico.

Notas

¹ J. L. Borges, Prólogo. *El Oro de los tigres*, Obra poética, 1923/1985, Buenos Aires, Emecé Editores, 1998, p. 365.

² M. E. Vázquez, *Borges, sus días y su tiempo*, Buenos Aires, Ediciones B Argentina, 1999, p. 336.

³ *Ibid.*, p. 333.

⁴ *Ibid.*, p. 76.

⁵ J. L. Borges, *Ficciones*, Madrid, Alianza Editorial, 2003, p. 179.

⁶ *Ibid.*, p. 181.

objetos, pues Ireneo Funes, un mortal, no le pide nada a cualquiera de las bibliotecas mágicas que nuestro escritor concibió. Lo mismo que Homero, el Inmortal del cuento que lleva este nombre, no pierde el sueño si se compara con ruinas circulares que provocan y encarnan sueños de igual carácter. O hasta el mismo Borges, quien al encontrarse con su doble en una banca frente al río Charles, termina por convertirse en un ente tan fantástico como la ciudad de Tlön o los trazos de Uqbar.

Prácticamente en todos estos elementos fantásticos aparece, aunque sea de manera indirecta, la influencia del tiempo, ya siendo manipulado violentamente por un fenómeno infinito bajo una escalera en una casa de la calle Garay, ya padeciendo la falta de respeto de un pibe uruguayo que recuerda todo, absolutamente todo, o siendo burlado por el propio autor en un encuentro con su otro. El tiempo en la producción de Borges es ya de suyo fantástico, pues prácticamente nunca aparece de manera tradicional. Entre las sentencias de Kant referidas a que el ser humano no puede pensar el tiempo infinito por su propia condición de mortal y los desafíos de los hombres orientales que efectivamente conciben el tiempo de esa forma que el ilustrado cree que no se puede hacer, Borges va forjando un concepto abierto y dinámico de tiempo que no obedece a la pobre imagen de la línea histórica que los occidentales nos hemos siempre imaginado.

El problema del tiempo infinito que conciben los orientales se resuelve con el recurso de la transmigración y la circularidad, fantásticas ideas que parecen inspirar a Borges en cada apunte que hace sobre la temporalidad. Nos atrae, incluso, la idea de una literatura sin nombres, sin fechas, sin etapas, una producción de obras, dice Borges, que tienen por único autor al espíritu, sin tiempo, sin espacio... Y resulta por demás interesante que, a pesar del manejo de estas concepciones en su producción literaria, Borges no comulgue ni siquiera un poco con estas sugerentes formas de pensar la temporalidad, pues él mismo, jugando

al filósofo, refuta las propuestas de los estoicos y los pitagóricos en este sentido.

No olvidemos otra de las narraciones en las que el tiempo es desafiado: El Inmortal. Esta extraña y maravillosa historia, con un final no menos asombroso, aunque inevitable, como bien sugiere Borges que debe lograrse, hace referencia al tiempo en relación con la vida del ser humano, cómo aquél supera normalmente a ésta, salvo en ocasiones especiales, como la que es narrada en un fragmento cuyo poseedor osa llevar el nombre de Joseph Cartaphilus.

Lo que nos interesa ahora, apenas para introducir el tema final del presente trabajo, es la muerte. Hacia finales de los setenta, Borges escribió un cuento titulado "veinticinco de agosto de 1983", donde nuestro escritor narra cómo se soñaba a sí mismo suicidándose al cumplir 84 años. Al escribir esta historia, parece haber olvidado que el tiempo inevitablemente sigue su marcha, tanto, que el año 83 terminó por hacer su aparición, así como el mes de agosto y, con él, el cumpleaños 84 de Borges, fecha exacta en la que el cuento profetizaba la muerte voluntaria del genio literario. Alrededor de esta fecha, mucha gente preocupada y morbosa se comenzaba a preguntar con inquietud qué pasaría. Borges comentó: "¿Qué hago? ¿Me comporto como un caballero y convierto en realidad la ficción para no defraudar a esa gente? ¿O me hago el distraído y dejo pasar las cosas?"³ Por fortuna, parece que tomó el camino indicado por la segunda de las sugerencias.

Borges pudo elegir respetar o no la fecha de muerte que él mismo se había impuesto. Caso contrario al de uno de sus personajes más maravillosos: Jaromir Hladík, dramaturgo y filólogo judío condenado a muerte por alguna recurrente razón por las que el tercer Reich condenaba a los judíos. Este personaje no pensó nunca en suicidarse, ni escribió un cuento al respecto, pero padeció la terrible sentencia de conocer el día y la hora precisa del fin de su existencia, aunque, a cambio, recibió de parte de Dios un milagro secreto.

Borges pensaba que no existía otra vida a parte de la presente, confesaba que preferiría morir de una vez por todas, sin secuelas, incluso sin el incómodo fenómeno de ser recordado. "Espero morir, olvidarme y ser olvidado".⁴ Cosa que Jaromir Hladík

Fantasía de una noche de verano



Gilberto Arredondo Ortega

Pero hay una segunda razón por la que la obra se está representando: el pueblo de las hadas dejará la tierra para siempre y el Hacedor desea que por medio de ese buen vehículo para las grandes historias que es Shakespeare, se recuerde para siempre a esta raza tan especial. Aunque los reyes aseguran que las cosas que ocurrieron en esta obra nunca pasaron en realidad el Hacedor sólo responde “Oh, si es cierta. No hace falta que algo ocurra para que sea cierta. Cuentos y sueños son medias verdades que permanecerán cuando los hechos sean polvo y cenizas olvidadas”.⁵

Finalmente la obra termina, las hadas regresan a su reino, y los actores despiertan como de un sueño. No queda otra cosa que hacer mas que seguir el camino, fascinar a los mortales con esta obra... pero el precio habrá de ser pagado. En un futuro quizás... mientras tanto, el bufón de la corte de las hadas, Puck, se escapa del exilio y se queda a divertirse entre los mortales.

¿Parece estar inconcluso? Pues hay una razón y es que, a pesar de ser este un cuento completo

por sí mismo, no es más que un breve capítulo en la monumental historia que es *The Sandman*... o mejor dicho, la monumental novela gráfica acerca de Morfeo, la representación antropomorfizada del sueño. Y en el momento en el que se usa el término “novela gráfica” comienzan los conflictos. Para muchas personas, es un término inexistente, mal usado, referente a la literatura vulgar, popular, simplona o de mal gusto. Pero surgen varias cuestiones: ¿Acaso el hecho de ser presentado con ilustraciones le quita el mérito literario? ¿O se pierden las impresionantes reflexiones acerca de la literatura y el teatro, que brotan espontáneamente de la cara de simpáticos duendecillos? ¿Acaso el hecho de ser presentada en un formato popular hace que no tenga ya un lugar en la biblioteca de los lectores “experimentados”? Valgan las siguientes reflexiones para intentar llegar a una respuesta.

La originalidad de este cuento es la dualidad de su presentación. El dibujo está íntimamente ligado a cada palabra de una forma digna del autor más descriptivo, e incluso en momentos hace innecesario

El siguiente texto es un trabajo de análisis acerca de una historieta particular publicada en 1990. Esta revista tiene la peculiaridad de haber ganado premios a la literatura fantástica y fue tal su influencia (o más propiamente dicho, influencia de su autor) que cambió la forma en la que los cómics se hicieron en los noventa. ¿Cuál es la pertinencia de hablar sobre él? Intentar develar que existe lo literario incluso en este llamado “arte pop” que es el cómic. El lector especializado en literatura suele considerar de mal gusto el acompañar de ilustraciones un libro. Generalmente la crítica es que, cuando un libro se ilustra se pierde la libertad imaginativa, al forzar al lector a ver la obra desde los ojos de un dibujante. Pero el comic hace mucho dejó de ser solamente un cúmulo de historias ilustradas. Su evolución ha dado pie a convertirse en una verdadera forma de arte auténtico, a una nueva forma de hacer literatura. Por supuesto, muchos de los argumentos presentados aquí son debatibles y en muchos sentidos esa es la intención. La discusión sobre lo artístico de los comics se ha abandonado antes de empezar por muchos expertos en literatura. La intención de este texto es entonces proponer la discusión, más que dar respuestas a las preguntas anteriormente planteadas.

Empezaré, pues, con el breve análisis literario, un cuento-comic de Neil Gaiman titulado “A Midsummer night’s dream” basado obviamente en la popular obra de William Shakespeare.

Estamos en 1593, una pequeña compañía de teatro avanza por Sussex, cerca del misterioso Gigante de Wilmington. La compañía para en esta zona, donde William Shakespeare (protagonista de esta historia) encuentra a su patrón: un hombre todo vestido de colores oscuros y de una palidez extraordinaria. Will solo puede acertar a decir que es un lugar extraño para representar la obra que este hombre misterioso le encargó, a lo que el patrón responde “¿Extraño? El monte Wendell ya era un teatro antes de que tu raza llegara aquí”. Will pregunta entonces “¿Antes de los normandos?” la

figura misteriosa solo responde con una sonrisa discreta “Antes de los humanos”.¹

A partir de aquí el sueño comienza: la obra se prepara y al estar lista, el Hombre Oscuro da un orden “Wendel, abre tu puerta”² y así vemos que aquel Gigante de Wilmington no es otra cosa que un portero de otro reino, del reino de las hadas (Faerie) que abre las puertas a sus amos: los reyes de las hadas Oberón y Titania junto a su corte. Así es como la obra que versa sobre hadas es estrenada frente a las hadas mismas

La obra se desarrolla, mientras una inquietud del Anfitrión Oscuro (llamado por los reyes como Hacedor —Shaper, en inglés—) parece ser evidente. Parte de esta duda es revelada en una plática que tiene con Titania:

—“Ahh, no es habitual en vos este comercio diurno con los mortales

—“Llegamos a un... acuerdo hace cuatro años, yo le daría lo que más cree desear y él escribiría dos obras. Ésta es la primera”.³

Lo que Shakespeare deseaba, era que sus palabras resonaran en el tiempo. Pero duda si Will, un mortal al fin, entendió el precio que deberá pagar por ello. Hamnet —hijo del dramaturgo— es el primero en notar el costo: “Soy menos real para él que los personajes de sus obras [...] lo único que le importa... son las historias”.⁴

James Gurney, *Journal*.





Michael Whelan

letras y con un conocimiento de autores envidiable, no sólo dentro de los clásicos, sino de contemporáneos y de otros creadores de cómics. Neil Gaiman es posiblemente uno de los autores más trascendentes no sólo de este medio donde se dio a conocer (en el que literalmente convirtió cada revista en sus manos en una pieza de arte) sino dentro de otras formas de arte como el cine. Y no es garbanzo de a libra: desde los ochenta, una serie de autores de cómic ha tomado al mundo por sorpresa. Frank Miller, Alan Moore, Mike Mignola son cada vez más mencionados por su increíble genio y erudición. Algunos análisis imparciales de la obra de estos autores deberían ser suficientes para reconocer la calidad literaria de ellos. Sino, la constante presencia de estos autores dentro de otras formas de arte, como el cine o la pintura: “todo el ‘lenguaje’ de la cinematografía y la televisión actuales parece obviamente trasladado de los cómics en forma de saltos narrativos, rápidos movimientos de cámara y una docena de otras innovaciones que determinan énfasis y movimien-

to... y una edición muy cuidada”⁶

El cómic se convierte en una reacción del mundo literario por llegar a las masas: “people think of the super hero as a creation of the 20th century, but it is really a modern guise for character archetypes that have endured throughout the history of literature”⁷. Dicho de otra manera, en un mundo donde los héroes tradicionales están cada vez más alejados de una realidad cambiante y dura, surge la necesidad de generar historias fantásticas, tal vez no de hechiceros o caballeros en armaduras brillantes, sino de superhombres o caballeros en armaduras tecnológicas. Estas historias se arraigan en la memoria colectiva, y en la cultura, convirtiéndose en nuevos modelos heróicos. Los autores del cómic toman en serio esta responsabilidad que conlleva su obra y la hacen crecer en sofisticación. Aquellos que crecieron bajo su influencia son ahora los que influyen. Las historias se tejen como un sueño y se extienden a realidades fantásticas, tales que si pudiéramos visitarlas, nos perderíamos en la inmensidad de miles de mentes creativas generando cada vez más sueños. Sin lugar a dudas, generando nuevos cuentos para las generaciones que vienen y una nueva forma de leer fantasía. Nuevos héroes y nuevas cosas en qué creer.

Notas

¹ Neil Gaiman, *The Sandman: País de Sueños “A Midsummer night’s dream”*, Barcelona, DC comics/Norma Editorial, 2001, p. 2.

² *Ibid.*, p. 4.

³ *Ibid.*, p. 11.

⁴ *Ibid.*, p. 13.

⁵ *Ibid.*, p. 21.

⁶ Robert Bloch, *Introducción Hellboy: Semilla de destrucción*, Dark Horse Comics/Editorial Vid, 2004.

⁷ Peter Sanderson, *Introducción a Marvel 1602*, Marvel, 2006.



Serie Dinotopia, ebulon.

sarias a las palabras. Sólo es necesario revisar la página cinco de este número: en él no aparece ningún diálogo y aun así se dice más que si se hubieran escrito tres cuartillas. No estoy quitando mérito a la descripción exhaustiva ni planteando que el dibujo es más expresivo de principio que la sublime descripción de algunos autores, sólo que en ocasiones el silencio funciona, para sólo dejarnos llevar por la belleza de una imagen. Se podría pecar de simpleza si el autor sólo dependiera de este arte, sin embargo, funciona como un complemento ideal para el sumamente poético e inteligente argumento de este cuento. Es importante mencionar que el artista visual (en este caso Charles Vess) y el escritor —como en la mayor parte de los títulos de comics actuales— revisan cada una de las expresiones, ideas y detalles de la historia, desde la vestimenta y expresión de los personajes, hasta cómo debe verse el fondo, aportando cada uno sus perspectivas y haciendo que el título no esté forzado a la visión de uno u otro. En otras palabras, el comic es una conjunción de ambos aspectos: un mal dibujo no demerita una historia pero hace que se sienta incompleta, un mal guión puede hacer que el comic sea solamente una colección de grabados.

Afortunadamente, Neil Gaiman es un escritor de buen nivel y erudición. En el caso de este número, varias frases y referencias hacen mención de las obras shakesperianas y a la historia del autor isabelino —es decir, no sólo es usar al personaje por su nombre, sino por su reputación y trabajo. Hay otros detalles que dejan ver la inteligencia

del autor: ¿Acaso la razón del autoexilio de las hadas tiene que ver con el renacimiento por venir? Además de una serie de reflexiones acerca del poder de la literatura: ¿Es el sueño, la inspiración involuntaria, la razón del genio?

¿Qué otra cosa nos habla de la sofisticación de este “arte pop” hasta convertirse en un arte literario completo? La capacidad del comic de proyectarse al pasado, al futuro e incluso al presente mismo. Tras ya haber leído una cierta cantidad de números, al ver un hombre pálido, de ropas negras y ojos brillantes reconocemos a The Sandman, Morpheus, El Hacedor, el Tejedor de Historias. Reconocemos ciertas cosas al verlas —un ejemplo es el globo de texto que tiene Sandman, que es diferente a todos los demás— pues se convierten en una constante dentro de la narrativa o se quedan dentro de nuestra memoria. Ciertos comentarios, ciertas imágenes, algunas situaciones, historias, personajes son reconocibles del pasado de la misma revista e incluso de otras más o, como en este caso, incluso de la literatura clásica misma.

El comic se proyecta a futuro pues requiere de mucho talento para intrigar al lector y que esté a la expectativa de un nuevo número durante muchísimo tiempo, meses y años buscando una respuesta (por ejemplo, la historia que aquí analizamos se cierra por completo en el último número de esta serie, algunos años después y es impresionante cómo la gente recordaba los detalles de tal manera que el final de la serie fue conmovedora).

Y en el presente, el comic se extiende pues crea universos que se relacionan con los universos creados por otras revistas, todos en un desarrollo constante y simultáneo. El cómic visita otros cómics y se complementa en ellos. Se crea entonces una verdadera comunicación entre los diferentes autores, cosa que es fundamental en un verdadero movimiento literario.

Creo que hay una verdadera aportación literaria en estos cómics-novelas gráficas. Estamos frente a autores con una formación impresionante en



Una filosofía del presente. Entrevista con Ugo Perone



Paloma Valladares Sarmiento

A Carlos

primer libro de tipo teórico, donde utilizo a todos estos autores de un modo personal: *Modernità e memoria*.¹ Este libro trata, como lo dice el título, de la relación entre Modernidad y Memoria. Después ha aparecido el libro *In lotta con l'Angelo*² en que se aborda el problema de la relación entre filosofía y religión. Después surge *Nonostante il soggetto*³ que es una reflexión sobre el sujeto y la subjetividad, así como de las pasiones de lo finito. El último libro que he escrito es *Il presente possibile*⁴ donde trato el tema del presente, de la temporalidad. Y el libro que no está todavía publicado es un libro sobre el sentimiento, que es uno de los últimos temas que he tratado.

P.V.: Ahora me gustaría que pudiera hablarnos acerca del origen de la idea del presente como umbral.

U.P.: Creo que aquí la fuente ha sido, por un lado, toda la tradición filosófica que se ha ocupado del tiempo, a partir de San Agustín hasta Kierke-

gaard, pasando por Bergson, por Husserl; estos son autores que, naturalmente, en un libro como éste, deben ser tomados en cuenta. Sin embargo, existe una cierta insatisfacción respecto de estas posturas, sobre todo de la de Heidegger, de la que me distancio de modo más profundo, puesto que termina siendo una concepción abstracta sobre la temporalidad, es decir, que no es más una consideración sobre el tiempo, sino sobre la temporalidad, por lo que es una visión abstracta del tiempo. Y esta concepción abstracta del tiempo es la del tiempo que, en cambio, yo pienso que a cada uno de nosotros nos interesa más, es el presente, puesto que es lo que nos acontece en estos momentos. En esto creo que me ha sido de mucha ayuda Benjamín con esta visión de la historia en donde cada instante es decisivo, donde cada instante puede cambiarlo todo. Y ahora, otro autor que me ha ayudado es Bonhoeffer porque tiene una bellísima teología, en tanto que es una teología del hoy. Si ustedes van a leer *Lettere dal carcere*, el libro más célebre de Bonhoeffer, verán

Debo confesar que cuando acudí al curso Hermenéutica de la Modernidad, impartido por el Dr. Ugo Perone en la Facultad de Filosofía, dirigido principalmente a los estudiantes de la Maestría en Filosofía de la Cultura, jamás me imaginé que tendría ocasión de hablar con él y, mucho menos, de entrevistarle y poder conocerle de forma más personal. Supongo que puedo ver en esta circunstancia la sonrisa de la fortuna, que permitió que fuera yo la elegida de los organizadores del curso para llevar a cabo este diálogo con el Dr. Perone quien no sólo tuvo la paciencia de escuchar mis preguntas en otro idioma sino, también, de responderlas de forma que me fuera más fácil su comprensión, actitud que, por otro lado, dejó en mí la grata sorpresa de reconocer en un académico de tan amplia trayectoria, la sencillez del que se sabe siempre en el inicio del camino.

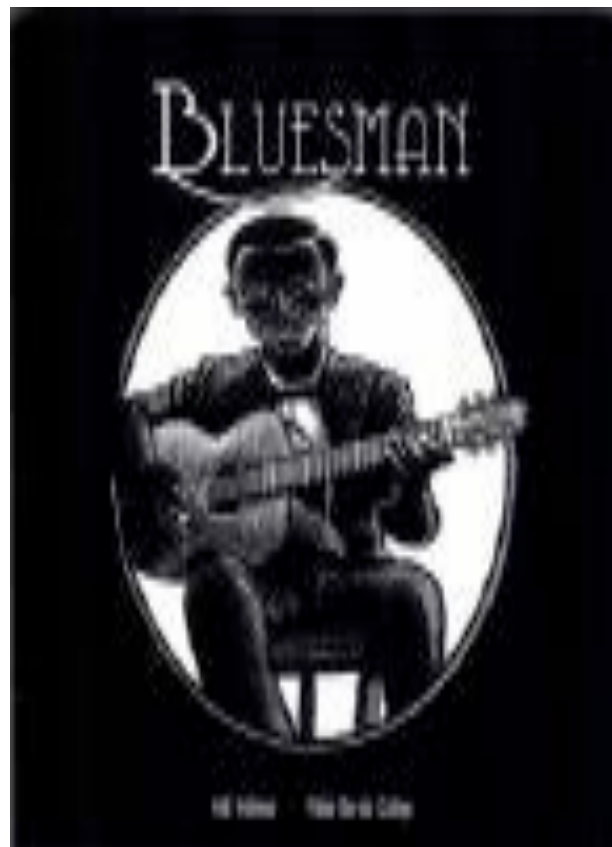
La entrevista que leerán a continuación es, pues, resultado de la confianza y la oportunidad que me han brindado el Dr. Eduardo González Di Pierro, coordinador del curso y Director de la Facultad, y la Dra. Ana Cristina Ramírez Barreto, jefa de la División de Estudios de Posgrado. A ellos, muchas gracias.

Esta entrevista surge de las inquietudes provocadas por la propuesta filosófica de Ugo Perone: la de una filosofía del presente que se origina como resultado de la crítica que realiza a la Modernidad, a través de la memoria, y la recuperación, a partir de la hermenéutica, de la categoría de sujeto. Es por esto que debemos decir que su pensamiento se coloca, dentro del panorama contemporáneo de críticas a la Modernidad, en una posición muy interesante y original en tanto que alberga temas y reflexiones que parecían superados por dicho movimiento pero que, dentro de su obra, han vuelto al escenario. Estos temas se recogen en la propuesta del presente posible pensado por Perone como un tiempo concreto que nos sitúa más allá de la aceleración de la Modernidad y nos permite dilatar, más allá del instante, el umbral del presente.

Paloma Valladares: ¿Podría comenzar hablándonos acerca de los temas filosóficos que lo han acompañado a lo largo de su aventura filosófica?

Ugo Perone: He comenzado como comenzamos todos: estudiando a otros autores. Mi primer estudio lo hice sobre Secrétan, filósofo suizo de la espiritualidad, posterior a Schelling, en quien he encontrado el tema de la libertad. Después, estudié a Feuerbach y en él encontré el tema de la religión, del ateísmo, de la relación con Dios, de la finitud. Posteriormente estudié a Schiller y encontré el tema de la Modernidad, de la diferencia entre lo ingenuo y lo sentimental y el nacimiento de la época del sentimentalismo total: la Modernidad. Después encontré a Benjamín y, con él, la conciencia de que debemos hacer surgir la discontinuidad de la historia y no la continuidad. En este punto, ya habiendo revisado a Benjamin, comencé a elaborar mis propias reflexiones y, con ellas, surgió mi

Pablo García Callejo, Bluesman comic, 2005.



lo tenía todavía en mente, pero sostenía ya que la memoria no es el recuerdo del pasado, nosotros estamos habituados a pensar la memoria como la retención del patrimonio del pasado; yo ahí ya decía que la memoria no son los recuerdos, los recuerdos son fragmentos del pasado, mientras que, la memoria es la capacidad actual, no hablaba de presente pero ya se veía en el fondo algo en esa dirección, la memoria es la capacidad de atraer a los recuerdos dándoles un sentido. Y, por lo tanto, cuando se ejercita esta función de la memoria que no es igual al recordar, ni al archivar, sino que es una reelaboración dotada de sentido de lo que ha acontecido, en el fondo sí tiene una función de contraste respecto a la Modernidad.

P.V.: Por último me gustaría que nos diera su opinión, o su parecer, acerca de las tareas o los retos que enfrenta la filosofía en nuestro tiempo, en nuestro contexto global.

U.P.: Para mí, naturalmente, desde mi oficio de filósofo, estoy convencido de que la filosofía se ocupa de las grandes tareas y el filósofo debe estar convencido también de eso, porque la época en que vivimos tiene gran necesidad de palabras, de visiones que estén en condiciones de dar un sentido a eso que los hombres están haciendo. Entonces, esto lo pueden hacer de hecho las grandes visiones políticas, grandes auténticamente, o las grandes visiones religiosas, o las grandes visiones poéticas, o las grandes visiones filosóficas. Encuentro, al menos en nuestro país, Italia, continuamente que, cuando hay un debate, se busca que dentro de los especialistas haya también algún filósofo y, casi siempre, son los filósofos los que hacen un mejor papel, en el sentido de que son los más capaces para articular mejor un problema, los otros lo afrontan de un modo técnico, aunque de modo muy competente. Mas el verdadero problema que tenemos en nuestro tiempo es una cosa que, durante las lecciones, no he mencionado aunque está en verdad en el centro: nosotros tenemos una serie de formas de saber que dan lugar a los significados, a los temas, a las preguntas que están



dotadas de significado y, por lo tanto, de valor. Y tenemos algunas formas ideológicas que están en posición de presentar las grandes perspectivas del mundo (Weltanschauung), de las perspectivas de sentido. Lo que nosotros debemos hacer es encontrar una articulación entre los significados y el sentido. Ahora, la verdadera filosofía no es aquella que me dice el sentido del mundo sino aquella que consigue, partiendo de los significados que vienen de la vida de cada uno, de la experiencia de cada uno, de la competencia técnica de cada uno, mostrar el sentido de estos significados, es decir, encontrar la articulación entre sentido y significados.

P.V.: Le agradezco que nos haya permitido hacerle esta entrevista a pesar de su cansancio y esperamos verlo pronto de nuevo.

Notas

¹ Ugo Perone, *Modernità e memoria*, Torino, Sei, 1987.

² Ugo Perone, *In lotta con l'Angelo*, (en colaboración con C. Ciancio, G. Ferreti, A. Pastore), Torino, Sei, 1989.

³ Ugo Perone, *Nonostante il soggetto*, Torino, Rosenberg&Sellier, 1995.

⁴ Ugo Perone, *Il presente possibile*, Napoli, Guida, 2005.

que se plantea la cuestión de lo que significa, para nosotros, hoy, ser cristianos. La palabra «hoy» es, para Bonhoeffer, determinante para repensar el cristianismo en nuestro mundo. Para Benjamín, el hoy es este momento y lo expresa utilizando las palabras *jetz Zeit*, el tiempo-ahora que puede ser una revolución.

Ahora, también la palabra *soglia* (umbral) que en alemán se dice *Schwelle* es una palabra que tomo de Benjamin, y estos son los orígenes. Después, naturalmente, cuando alguno de nosotros utiliza a un autor, necesariamente lo traduce y lo hace decir cosas que no quería decir, pero la filosofía se hace así, creo.

P.V.: ¿Piensa que se podría derivar una filosofía de la historia a partir de su propuesta del presente posible?

U.P.: Sí y no. Los filósofos se escabullen siempre con el sí y el no, y así, al menos tienen la mitad de razón. Entonces, dónde sí; seguramente mi propuesta es una filosofía de la historia, en tanto que esta visión del tiempo es la visión de un tiempo histórico. Si quieren, y aunque no hablamos de esta cuestión en los días del curso, a mí me interesa también el tema político, por lo que se podría decir que hay una parte política en mi filosofía. Esta es la parte del sí y la parte del no, en tanto que la filosofía de la historia es históricamente y en concreto una visión total como forma de la continuidad. Por lo que la idea de la filosofía de la historia es una idea muy marcada por sus orígenes de tipo historicista y hegeliano, y también siendo post-hegelianos, así como de la idea de una filosofía global, unitaria, de este mundo que se llama historia. Esto no me gusta tanto porque lleva, precisamente, hacia este peligro contra el que alertaba Benjamin, es decir, esta idea de que todo está ya escrito y de que la verdadera verdad es contar cómo han sucedido realmente las cosas, es en este sentido que el término «filosofía de la historia» no me gusta tanto como expresión.

P.V.: ¿Cree usted que su propuesta del presente posible corresponde a una idea de cómo hacer frente a la Modernidad? O, en otras palabras, ¿que su propuesta tenga consecuencias éticas?

U.P.: Sí y sí. Naturalmente porque es una ambición mía, que la cumpla o no es otra cuestión, pero mi ambición es pensar que con una profunda atención al presente nos apartemos del encanto de la Modernidad, dado que la Modernidad es una especie de sortilegio, en tanto que es como una varita mágica que dice que si el principio es la novedad, todo debe ser nuevo y que todo lo que toca lo convierte en nuevo, aunque después, súbitamente, se convierta en viejo. En el fondo nosotros somos prisioneros de esta especie de sortilegio, de esta varita mágica que nos condena a este cambio continuo e incesante. Creo que si nosotros paramos el tiempo, un instante, lo paramos, no tanto como en Goethe, que para él, el instante se contempla así, bello, como un momento estético. Si nosotros alcanzamos a pararlo de veras, a construir alguna cosa, a ensanchar el umbral, entonces, de verdad, estamos más allá de la Modernidad. En este sentido hay consecuencias éticas porque si se puede estar más allá de la Modernidad, si podemos hacer una filosofía que está más allá de la Modernidad, en la medida en que mis contemporáneos, nosotros, en nuestra vida, hemos logrado construir alguna cosa que vale también éticamente, ahí estamos más allá de la Modernidad, habremos terminado con la maldición, el sortilegio de esta Modernidad.

P.V.: La primera sesión del curso que acaba de impartir se titulaba «Modernidad y Memoria», sin embargo, durante el curso no hizo alusión a esta última, por lo que me gustaría que ahondara más sobre esta relación.

U.P.: Sin duda, la Modernidad es un tiempo donde hay una cancelación de la memoria, así que en la primera lección me he ocupado de la distinción entre lo moderno y la Modernidad. En el libro busco utilizar el concepto de memoria como un antídoto, como un elemento que contrasta con la visión de la Modernidad como desarrollo siempre en progreso. Cuando escribí *Modernità e memoria* no me ocupaba todavía del tema del presente, no

El sueño del Alicante



Flaviana Moreno Herrera

cino del que ahora no puedes recordar su nombre. Los dientes rechinan, la lengua hace movimientos extraños dentro de tu boca: se ve tan solita. De pronto, tus ojos ya están cerca mirando fijamente los de ella: qué profundos y sabios, en su reflejo has visto pasar tu vida y la del pueblo entero. Cuántos mapas de tierras mágicas y lejanas ella porta sobre su lomo. Memoria del mundo protegida en su respetable encornadura, el movimiento del mar es reverberación de su cola de luz y tinieblas; oh, enorme vientre en este amanecer perdido, deja beber de tus ubres la esperanza que guarda uno de tus hijos de volverte a encontrar.

La cerca, la silla, la vaca echada a tu lado. Miran el horizonte y perseveraran en él hasta que llegue la nueva noche. Hoy no subirás al pueblo, y aunque hay que compartir el amor, estás decidido a bebértelo todo.

III

Una lengua de vaca te señala al despertar. Ella

no te mira como lo hacía ayer, parece una dama alborotada, habla como una sucia mujer. Es sólo una cabeza. Una cabeza, pero si reúnes el resto entonces vuelve a ser ella. Te incorporas y te dedicas a la búsqueda de otros pedacitos de la amada vaca. Dentro de la casa no hay nada más, sólo extrañas pisadas de sangre, y afuera el bosque parece gritarte con todas sus voces. Costillas, coágulos en la cerca, y los profundos misterios se fueron al carajo.

La mañana es bastante tibia, no tuviste ninguna otra así desde que mamá murió. Lejanos días en los que el pez arco iris y un vistazo a su escote eran suficientes. Tal vez no hubo otras mañanas así, pero lo más probable es que ya no pudieras sentirlas. Una vez tu cuerpo de luna caminó desnudo por las veredas, y el frío lo seguía envidioso de su regocijo. Los zarzales le arañaban en su desesperación de que yaciera junto a ellos, y los ángeles de musgo esperaban los atardeceres para dejar las marcas de verdes besos en su pecho. Pero pobre del niño Miguel-cuerpo-de-luna cuando se bañó en los



Pablo García Callejo, Bluesman Comic, 2006.

I

Lo que es el hambre y la soledad. Moscas gigantes te siguen Miguel Católico hasta la ciénega detrás de la montaña. Vas camino de bajada y la barriga te bambolea como si fuera cola de sirena. Llevas dos baldes llenos de sobras de comida. Taco de chorizo, torta de jamón, barbacoa de res; tostadas rancias que acompañan las marisquerías de los grandes señores, monedas y trozos de lechuga en estratos de tortilla y calabaza.

Viejo gordo y sudor cristiano, cuanto más el cielo te ve más te niega por todos los brazos que te brotan para darle un bocado al dulce de coco seguido del bocado a la tira de calamar. Es de imaginar tu estómago, lleno de frijoles y tierra de gato. Voracidad solemne y benévola sonrisa: estás, mientras te alimentas de ella, al servicio de la humanidad.

Tus horrores en el alto pueblo son tolerados: nunca dejas de dar las gracias. Pero al caer la tarde

todos prefieren olvidarte. El gato en los tapancos susurra a la viga que los árboles te cansen hasta que dejes de volver. Doña Profunda se araña el rostro cuando le niegas sus besos, las puertas del templo se cierran solas a tu paso y las cruces de caminos se hacen espirales, y aunque los niños te siguen disfrazados de vegetales, se agita en ti la convicción de que la fe en los otros te llevará al mar.

II

Bajando por el sendero del oyamel se ve a lo lejos la casita de tu madre. Casita a mitad de la sierra. Casita inclinada cada vez más hacia la izquierda. Tu madre muerta hace más de tres años y sobre cuya tumba saltan las estrellas y a su alrededor pasean los hongos de otoño.

Estás demasiado cansado para darle un lugar al cargamento de tus cubetas blancas. Has puesto la tranca a la puerta. Un par de velas te ayudan a buscar las cobijas: no recuerdas en que rincón dormiste la noche anterior. Buscar las cobijas y cerrar los ojos, hace rato que se puso el sol y en estos casos lo mejor es dormir, y dormir pronto.

Sombra Negra está afuera haciendo su escándalo. Sombra Negra ladra cuando no hay luna. Busca el pozo donde guardas la reserva rancia de tu apetito. La escuchas escarbar y dar un grito de desesperación cuando nada encuentra. Pero eso no te asusta tanto como cuando logra entrar a la casa, entonces no hace otra cosa más que mover de lugar tu silla y tu mesa, la cuchara, el jarrón. Luego, se aposta junto a la ventana y ya no para de hablar: cállate cabrona, murmuras sin despegar pestaña, cállate pendeja. Después de tanto tiempo no te atreves siquiera a verificar si Sombra Negra tiene rostro.

La mañana se viste de frío rocío, el mismo sucio traje de todo el año. Levántate, hijo una vez querido, besa al mismo santo del otro día y saca la silla junto a la pequeña cerca para que el sol te caliente como una lagartija.

Una vaca a la vista, ha de pertenecer a algún ve-



Rob Vollmar & Pablo G. Callejo, The bluesman projet.

gestión de lo que te metes por el hocico. ¡Detente pinche huache!: tus manos gordas aprietan las mejillas blancas de Angelino. El chico patalea y grita como si once varas lo estuvieran atravesando. No quieres hacerle daño, pero él no entiende. Su escándalo provoca el quejido de las tuzas y la desaprobación de las ardillas. Cierra los ojos Miguel Católico y presta atención: te habla entre ronquidos el huizache. Sombra Negra está detrás tuyo, hablando sin parar, parece que nada de lo que dice es para tí y aún así escuchas con tal de no mirar. De pronto, sostienes un pedazo de cuerda salido de las profundidades de su podrida garganta; le diste dos golpes en la cabeza al pequeño Angelino contra las rocas y ahora elevas su cuerpo a las alturas, con ayuda de una rama, para que el viento juegue con él.

IV

La cabeza de vaca y las manos mutiladas de Angelino te señalan al despertar. La pestilencia apenas te deja mover, alguien deberá limpiar este desastre

uno de estos días. Mueves la tranca y ves a doña Trina tapándose la nariz. Uno de sus hijos se perdió el día anterior, sólo llevaba su camisa de cuadritos y un pantalón verde. Te dice que todos lo andan buscando y que ella bajó sola hasta la ciénega en caso de que hubiera sido visto por acá, con eso de que el pinche muchacho anda en todos lados. Hasta ese momento te parece comprensible y justificada cada cosa que dice, no así, sospechas que ella sospecha que tu hiciste algo malo. Y en el momento en que pone sus pies de puntillas, los ojos doblan su tamaño normal y comienza a estirarse tanto que podría usar el techo de tu casa como asiento, halas su cabello y la metes a rastras al interior hasta que vuelve a su estatura usual.

Trina está en el suelo llorando. Los mocos se le escapan incontrolablemente gota a gota, tanto que ya no requiere obstruir sus fosas nasales para evitar el hedor de tu carnicería. Le ofreces tu segunda camisa para limpiarse, pero ella desvía su mirada a los miembros que la saludan desde el montón de cobijas: vómito del diablo, ¡qué le has hecho a mi niño y a esa vaca!. Desde tu posición, no puedes dejar de preguntarte lo mismo.

La mujer sale del sitio corriendo y sólo alcanzas a ver cómo desaparece dentro de un pozo. Por lo menos se rompió uno de todos esos huesos humanos que son importantes. Te acercas poco a poco, pero antes de asomarte escuchas la voz de Sombra Negra llevando el ritmo de sus oraciones de odio. Tres piedras que lanzaste una a una al interior de la improvisada fosa aplastaron a la vieja Trina.

Qué sueño, qué hambre.

V

Una mujer con cabeza de vaca y manos de niño te reclama por tus reincidencias a despertar. Quieres levantarte para ir al alto pueblo, hace dos días que olvidaste que debías comer algo. La cabeza de vaca utiliza sus manos de niño para impedirte el paso, mientras que el cuerpo de mujer utiliza su tacto de vaca para volverte a recostar. Intentas

arroyuelos, que las cristalinas aguas le robaron toda su saciedad.

Colocas tu silla en el quicio de la puerta y te sientas a esperar cruzado de brazos: esperar que el olor a rastro se vaya, que la lluvia lave el pasto sanguinolento. Angelino, el hijo de doña Trina, te hace señas desde el caminito del oyamel: donde quiera anda el pendejito éste. Angelino aparece en todos lados o en todos lados aparece un Angelino. La pendiente apresura su proximidad, pero ya comienza a caminar tan despacio que te preocupa vaya a romperse. Se detiene repentinamente. Uno, dos, tres pasos hacia atrás. Los pinos carcajean. Cuatro, ha dado la espalda al escenario que presides, el quinto paso se convierte en salto y, para entonces, ya estás de pie con los brazos alargados, como si con eso acortaras la distancia entre ambos, y tu cuerpo se inclina poco a poco hacia la dirección por la que Angelino se ha echado a correr.

Tus movimientos son más rápidos que la di-

Pablo G. Callejo, *The bluesman 4*, 2006.



huir pero entonces manos de niño abre a tu torso sometido sus piernas de mujer, mientras que cabeza de vaca avisa a Sombra Negra que ya puede encender las velas.

Hay traidores en la casa: la mesa, la silla, la cuchara y el jarrón te tienen rodeado y sólo rompen su formación para dejar pasar los rumores que preceden los andares de Sombra Negra. Te cubres la cara, pateas un poco, cubrirse la cara fue lo primero que le viste hacer a mamá y al final su rostro fue lo último que no quiso dejarte. Un arrullo viene de Sombra Negra: que duerma el niño, que duerma el niño, que ya deje de llorar. De todos los consuelos que acechan a los hombres, reconoces el tuyo que late en la membrana de atole de sus manos, el que se asoma por las madrigueras de su faz, finalmente, Sombra Negra te ha encontrado de frente, como solían encontrarte las maldiciones del viento.

VI

Estar en su boca es como mirar con los ojos cerrados. Cada uno de sus dientes nocturnos te atraviesa con la saciedad tan lejanamente en ti sentida. Todas sus voces te abren el pecho con la piedad de una lombriz. Que renuncie tu madre a su paladar infinito, que calle sus tormentos cuando abrazas tu sueño.

Quítate mujer tu piel de serpiente y que sólo por esta noche baste la inocencia de tu hijo para contemplar tu pecho. Rompe el pacto con el vaho del alicante, despierta de la perdición a la que, en el Edén, cedió tu muerte. El pequeño Miguel está en el suelo. Lloro y tantea el vacío con sus manitas. Tan sediento de tu cuerpo de leche.



Vida extra



Edgar Omar Avilés

informática aparece colgado en la pared.

Al pie del séptimo trofeo: “En la secundaria no te hiciste amigo del Macizo”. El tatuaje que se hizo en el reformatorio se borra junto con los navajazos en la cara y el abdomen.

Al pie del octavo trofeo: “Llegaste justo a tiempo; no te quedaste afuera en el estreno de Superman 3”. Una sonrisa infantil se dibuja en sus facciones.

Al concluir la novena fase, como exclusivo trofeo, un largo párrafo: “Comprueba que no es una mentira: háblale a tu madre; sal y date cuenta que el perro aún vive; no sientes el cosquilleo en nariz y paladar que te pide cocaína; asómate al espejo, ya no eres un descomunal gordo; el tendón de tu pierna no está hecho un amasijo; no hay marcas en tu cara y abdomen; tienes una casa y alguien te espera en ella, marca el teléfono que encabeza la agenda; eres ingeniero e inicias una maestría; hay una cuenta en el banco a tu nombre. Eres lo que has envidiado, lo que siempre has llamado un triunfador; los pasajes que te forjó mal el destino y tus errores decisivos están borrados. Sin embargo,

el juego se gana hasta superar la fase quince, sólo entonces todo esto será en verdad parte de tu vida”.

Pahko, como autómatas, sigue al pie de la letra los mandatos. El agua fría del lavabo lo convence de que no está inmerso en un sueño. Sabe que desde hace mucho tiempo ningún juego se le dificulta, de hecho PAC-MAN COME CULPAS le resulta bastante sencillo en comparación con otros. Seguro de sí mismo vuelve a sentarse. Un contador en la pantalla señala que sólo restan cinco segundos para que pueda continuar parchando su pasado.

—¡No hay forma de que pierda! —grita, y un látigo de electricidad recorre su columna—. ¡Tengo una segunda oportunidad en esta pinche vida!

Mira hacia arriba y da gracias a alguien, después toma con determinación el control, decidido a obtener los trofeos de las siguientes fases.

Fase diez: “En aquella broma no te equivocaste al poner ácido bórico en vez de bicarbonato en el yogurt de tu primita. No tendrás el remordimiento de verla morir de nuevo, presa de convulsiones, en tus pesadillas”. Los ojos se le nublan de alegría.



Pablo García Callejo, *Bluesman Comic*, tomo III, 2007.

Pahko, al terminar la jornada de compra-venta de videojuegos en su puesto del mercado, siente el cansancio podrido en cada hueso. No fue buen día, no podrá comprarse ni un gramo. A causa de la muleta y la gordura recorre las calles lentamente. Su mirada se pierde entre algún mal recuerdo y las grietas de la acera.

La desvencijada puerta de su cuarto de vecindad chilla al ser abierta. Luego se apresta rumbo a la cama para descansar un rato, pero encuentra algo sobre la almohada.

“¿Y esta madre de dónde salió?”, piensa al ver un viejo cartucho de Atari. Abre entonces un polvoso baúl y saca la consola con la que se inició en el mundo de los videojuegos, ya dos décadas atrás.

Inserta el misterioso cartucho en el Atari y lo prende. La pantalla muestra unos prehistóricos gráficos: en contraste con la nueva tecnología resulta casi imposible admitirlos.

Se dispone a buscar las opciones del juego

para elegir, como siempre, la más difícil. Después, al iniciar, se dejará perder vidas hasta que sólo le reste una, quizás así le represente reto. Pero no, aquello no tiene opciones; en el centro de la pantalla aparece la única alternativa, bajo el título PAC-MAN COME CULPAS: INICIAR JUEGO.

Pac-Man, controlado por manos expertas, comienza a comer todos los bloques que están a su paso. A la par, cada vez que come alguna frutilla aparece en la pantalla la nota: “Tienes más carácter”, y al hacerle lo mismo a los fantasmas —previa ingestión de una pastilla de poder— se lee: “Enfrentas tus miedos”.

“¡Ah chingá!, qué versión tan extraña”, se dice. Al finalizar la primera fase aparece un trofeo de color amarillo intenso y al pie la nota: “No le gritaste a tu madre por teléfono que la deseabas muerta”. Pahko se frota los ojos con frenesí; aquello fue justamente lo que dijo dos semanas atrás.

“¿Qué pitos pasa?”, piensa. Se reincorpora al álbum la foto de su familia que consumió el boiler.

El siguiente escenario es idéntico, sólo que los fantasmas y el tiempo corren un poco más deprisa.

Sin demora termina de comer todos los bloques. Aparece un trofeo igual al anterior, pero con otra nota al pie: “No mataste al perro de tu vecina”. Mientras lee, sus ojos intentan salirse de las cuencas. Él envenenó a ese animal meses atrás, por lo que tuvo muchos problemas con los vecinos. Un ladrido se escucha cercano.

Al pie del tercer trofeo: “Dos años atrás no te subiste en esa motocicleta”. Sin darse cuenta se incorpora del sillón, sin necesidad de la muleta.

Al pie del cuarto trofeo: “No caíste en la depresión que te obligó a comer hasta deformar tu cuerpo”. La ropa de pronto le escurre, ridículamente holgada.

Al pie del quinto trofeo: “No inhalaste el polvo blanco que te ofrecieron hace seis años”. Desaparecen las manchas de sangre en su almohada.

Al pie del sexto trofeo: “Aquella noche no eyaculaste adentro de María; no huiste, dejando trunco tu bachillerato”. Un certificado de ingeniero en

Fase once: “No te violó tu tío, jamás tendrás que bajar la mirada y llorar cuando el recuerdo se deslice”. Sólo atina a suspirar profundamente.

Fase doce: “No te regalaron en tu séptimo cumpleaños el Atari, no malgastaste tu juventud en hacerte hábil para los videojuegos; los ataques de epilepsia no pasaron de simples mareos”. Los ojos le brillan como dando un grito.

Fase trece... Pac-Man es atrapado por los fantasmas: “El juego terminó, has perdido, el juego terminó, has perdido, el juego terminó... Sigues siendo el que ha fracasado; al que violaron; tu madre te odia tanto como tus vecinos; eres el descomunal gordo que usa una muleta para compensar el tendón contrahecho de una de sus piernas; el epiléptico de frecuentes convulsiones; con quién jamás una mujer en su sano juicio compartirá su vida, ni siquiera una noche, ya ni siquiera María... Suerte para la próxima”.

El dolor en la pierna regresa, su cuerpo vuelve a engordar, su autoestima se desmorona y el teléfono en la agenda desaparece. ¡Cocaína, necesito cocaína!

—¡Putá mierda de pendejada! —grita mientras



Rob Vollmar & Pablo G. Callejo, The bluesman projet.

arroja el control y se muerde el labio inferior.

Pahko, desesperado y con la cara abotagada de llanto, resetea el Atari y lo intenta de nuevo.



Rob Vollmar & Pablo G. Callejo, The bluesman projet.





Lineamientos para las colaboraciones a la Revista Sentidos:

1. Los escritos deberán capturarse a doble espacio, sin sangrías y observar subrayados, cursivas e itálicas según convenga.
2. La extensión de los trabajos deberá ser de doce a quince cuartillas.
3. Las citas deberán apegarse a las normas adecuadas para cada caso, ya sea para autores de obras individuales, colectivas o revista.
4. Los trabajos deben enviarse como archivo adjunto en formato de Word, al correo electrónico:



FACULTAD DE
FILOSOFIA

36

Aniversario

de la

Facultad de Filosofía

"Dr. Samuel Ramos"

29 de Octubre de 2009