

Ficcionario de teoría literaria

CARMEN F. GALÁN
GONZALO LIZARDO
MARITZA M. BUENDÍA
Editores

Ficcionario de teoría literaria

primera edición, Zacatecas, 2014

© **Contenido**

Carmen Fernández Galán Montemayor

Gonzalo Lizardo

Maritza M. Buendía

© **Características gráficas**

Texere Editores SA de CV

Comité dictaminador

Nathanial Gardner

Silvia Magdalena Quezada Camberos

Mónica Quijano Velasco

Edición

Magdalena Okhuysen Casal

Judith Navarro Salazar

Imagen de forros

Gonzalo Lizardo

Retoque editorial

Mónica Paulina Borrego Lomas

Comunicación

Martha Alejandra Ramírez Alva

Lectura de pruebas

Abner Ricardo Michael Aguilar Loera

Isaac Amílcar Barbosa Muro

Roberto Carlos Chávez

Magdalena Silva Robles

ISBN: 978 607 8028 59 7

Esta publicación fue apoyada con recurso PIFI 2013 otorgado a la DES de Humanidades y Educación.

Índice

Presentación [9]

Prólogo [13]

[A]

Abducción

La incertidumbre como fuente de conocimiento

ROLANDO ALVARADO [19]

Arquetipos

Las metamorfosis del arquetipo del héroe
en *The Nightmare Before Christmas*

PERLA RAMÍREZ MAGADÁN [25]

Autobiografía

El yo ante la escritura y la cultura

ELSA LETICIA GARCÍA ARGÜELLES [32]

Autoficción

Entre Margo Glantz y Nora García

FLOR NAZARETH RODRÍGUEZ ÁVILA [36]

Autoría

Autor, autores

CARMEN F. GALÁN [51]

[C]

Ciencia ficción

El concepto de ciencia ficción en Darko Suvin

ROLANDO ALVARADO [57]

Coincidentia oppositorum

La correspondencia hermética y Leonora Carrington

GONZALO LIZARDO [72]

Crítica literaria

Las conexiones entre teoría, crítica e historia literarias

CARMEN F. GALÁN [77]

Cuadrado semiótico

Seven: Juegos de desmontaje

CARMEN F. GALÁN [82]

[D] **Deconstrucción**
Del logocentrismo a la deconstrucción
SIGIFREDO E. MARÍN Y GONZALO LIZARDO [91]
Discurso amoroso
Ecos de Eloísa: semántica de la espera
y de la inútil paciencia
MARITZA M. BUENDÍA [97]

[E] **Elipsis**
Eros y elipsis en *Los pazos de Ulloa*
MARITZA M. BUENDÍA [105]
Extrañamiento
Automatismo y extrañamiento en
Le fabuleux destin d'Amélie Poulain
VERÓNICA IZCHEL ADAME AGUILERA [110]

[F] **Ficción**
Ficción, texto y contexto
CARMEN F. GALÁN [117]

[G] **Géneros literarios**
Hacia una definición
CARMEN F. GALÁN [125]

[H] **Hermetismo**
Hermetismo y literatura: el caso de Thomas Mann
GONZALO LIZARDO [131]
Héroe
La perversión del héroe en dos novelas mexicanas
(una aproximación mitocrítica)
ANA CORVERA [140]
Hipertextualidad
Lector y control del sentido: hipertexto y literatura
CARMEN F. GALÁN [149]

[I] **Interpretación hermenéutica**
El Bosco y su *Extracción de la piedra de la locura*
DAYANIRA MURILLO RODRÍGUEZ [157]

[L]

Lectura crítica

La lectura como *Anapoyesis*

GONZALO LIZARDO [165]

Literatura comparada

Viajes y mundos al revés

CARMEN F. GALÁN [171]

[M]

Metacreación

Más allá de la inspiración y de la forma:

la curaduría como metacreación

JUAN ABRAHAM SORIANO LÓPEZ [181]

Metalepsis

Una estrategia de representación literaria

LORENA VENTURA [195]

Metatextualidad

Batman, la ficción y un chiste de por medio

EDUARDO SANTIAGO ROCHA OROZCO [202]

Mitocrítica

El mito y sus apropiaciones críticas

CARMEN F. GALÁN Y SALVADOR LIRA SAUCEDO [208]

[N]

Navaja de Ockham

Contra la navaja de Ockham, la espada de Juana

GONZALO LIZARDO [219]

[P]

Palimpsestos

Nuestras clasificaciones

AGUILLÓN-MATA [227]

Personaje

La Estrella y la Luna: hacia una arquetipología
de los personajes literarios

MARITZA M. BUENDÍA Y GONZALO LIZARDO [230]

Poética

Poética implícita y poética explícita

GONZALO LIZARDO [236]

[R] **Recepción**
Estética de la recepción: la obra literaria en el tiempo
IRMA GUADALUPE VILLASANA MERCADO [243]

[S] **Sentido literal**
El sentido literal y «El libro de Job»
CARMEN F. GALÁN Y GONZALO LIZARDO [253]

Sentido simbólico
La razón dorada, entre las matemáticas y la mitología
GONZALO LIZARDO [258]

Signos
De la constitución del símbolo a su recepción
CARMEN F. GALÁN [263]

Silencio
Palabras y silencio
ALMA ROSA FERNÁNDEZ AGUIRRE [268]

Símbolo masónico
Y como símbolo, la luz...
MARCO ANTONIO FLORES ZAVALA [273]

Sincretismo
La letra del *tau* y el sincretismo de Eliphaz Lévi
SALVADOR LIRA SAUCEDO [277]

Superhéroe
El superhéroe y la mitificación narrativa
EDUARDO SANTIAGO ROCHA OROZCO [291]

[T] **Tiempo**
La construcción del tiempo
CARMEN F. GALÁN,
GONZALO LIZARDO Y MARITZA M. BUENDÍA [299]

Transgresión
«Sistema de Babel»: las lenguas artificiales
y las transgresiones semánticas
GONZALO LIZARDO [303]

Presentación

El Ficcionario

CARMEN F. GALÁN

GONZALO LIZARDO

MARITZA M. BUENDÍA

El libro colectivo que aquí se ofrece es resultado de un proyecto de investigación que impulsamos los integrantes del Cuerpo Académico UAZ 170 («Perspectivas metodológicas de la interpretación»), amparados por las exigencias institucionales de nuestra Universidad pero sin miedo a la diversión, la creatividad y el juego.

El proyecto nació el 25 de septiembre de 2008 como parte de una búsqueda y un desafío: reunir nuestras voces y maneras de ver y concebir la literatura en un solo espacio virtual dirigido a todos aquellos que gustaran de la literatura y que no se asustaran con la teoría, o viceversa. La idea era, inicialmente, explorar algunos conceptos centrales de la teoría literaria y su aplicación a casos, además de ensayar las posibilidades de la crítica literaria en sus conexiones con otras disciplinas.

Cumplimos el objetivo mediante un blog (<http://hiperficcionario.blogspot.mx>) que se actualizaba cada mes y se promovía de manera informal en las redes sociales; durante estos años, el apoyo institucional de la Universidad Autónoma de Zacatecas permitió hacer públicos los resultados de nuestras clases e investigaciones, así como las colaboraciones de alumnos, amigos y compañeros universitarios.

Dada la naturaleza lúdica de la propuesta, pronto fue inevitable que algunas entradas exploraran otros ámbitos —como la filosofía, el cine,

las artes plásticas y la música, entre otros— más allá del estrictamente literario. Sin embargo, nos pareció que esa libertad era compatible con la figura del *Ficcionario*, en tanto nos permitía escribir en el umbral de nuestras ficciones, creencias e hipótesis, sin temor a explorar los territorios de lo extraliterario. Después de todo, al poner en juego las categorías literarias y perseguir su esclarecimiento, nunca pretendimos elevar nuestras afirmaciones a la posición de verdad ni de definición cerrada, sino propiciar el diálogo y negociar las convenciones.

El resultado fue heterogéneo, por supuesto, y desigual. Al momento de elegir los textos que integrarían este volumen, decidimos valorar la calidad de los artículos por encima de su tema o de su estilo. Hay entradas que se limitan a discutir un concepto literario, otras recrean imaginativamente los conceptos, otras los aplican, sin discutirlos, sobre textos concretos que no siempre son literarios: si aceptamos que el mundo es un libro y que en cada libro hay un mundo, los límites de la teoría literaria se difuminan.

Cabe aclarar que la organización final del *Ficcionario* de acuerdo con un orden alfabético sugiere que cada entrada puede leerse de modo independiente, aunque, en conjunto, no promete ofrecer un panorama totalizador de su objeto, como parecería lícito esperar de un diccionario convencional. El título de cada texto, por tanto, no agota el concepto que refiere, ni excluye la presencia o el influjo de otros conceptos. Como en todo diccionario, hay circularidad: una entrada remite a otra; nuestro *Ficcionario* no es la excepción: el sentido de cada entrada se complementa siguiendo los vasos comunicantes que la unen con las demás.

Agradecemos el apoyo de PROMEP para Cuerpos Académicos en Formación, que nos permitió concluir este proyecto al tiempo que nos concedía el estatus de «Cuerpo Académico en Consolidación». Por otra parte, un apoyo PIFI nos dio la oportunidad de realizar la presente publicación. Estos apoyos, junto con el de nuestra casa de estudios, nos permitieron recopilar el trabajo de seis años, durante los cuales fueron

reunidos un total de 64 artículos que, hasta el cierre de edición, recibieron en total 46,949 consultas, registradas desde diez países distintos. Es oportuno destacar que «Metalepsis» fue la entrada que más visitas obtuvo, y que «Teoría de la ficción» fue la que más comentarios generó.

Pero, fatalmente, los apoyos acaban, los proyectos se agotan, los ciclos se cierran. Hoy, ciertamente, cerramos esta propuesta, aunque dejamos abiertas la discusión y las posibilidades del juego.

Prólogo

NATHANIAL GARDNER

Si el amable lector me permite, contaré una anécdota personal: cuando llegué al eternamente nublado Reino Unido desde el soleado California, (no es por nada que la novela situada en Londres, de Silvia Molina, se llame *La mañana debe seguir gris*) noté varias cosas: la gente llevaba ropa más oscura, las casas eran más pequeñas, los enchufes eléctricos eran muy grandes y cuadrados, los pasajeros en los autobuses viajaban con un silencio inusual y la gente de mi entorno hablaba mucho de la comida orgánica; había una cierta fascinación por comprarla y consumirla. «Sabe mejor», «Es más natural», me decían. Definitivamente, así es. Yo no era ajeno a esa clase de comida, la había conocido bien en California. La agradable sorpresa para mí fue que la gente tuviera tanto afán por lo orgánico en un lugar que goza de tanta fama de tener poco interés culinario.

De alguna manera, lo orgánico es símbolo de algo libre, cultivado sin pesticidas, con abonos y cuidados naturales. En una era globalizada en que tanta fruta, verdura y carne llega a los supermercados con parámetros tan estrictos respecto de las dimensiones y apariencia física, la comida orgánica nos devuelve a lo natural, a lo espontáneo, a la falta de uniformidad: al origen; presenta una variedad y un sabor que agrada. Es curioso, pero esos mismos elementos estuvieron siempre allí; para recuperarlos, solo hemos tenido que dejar de interferir con tanta convención y artificialidad para aumentar la productividad, el rendimiento.

Maritza M. Buendía, Carmen F. Galán y Gonzalo Lizardo presentan con el *Ficcionario de teoría literaria* un ejemplo de la escritura orgánica.

Claro está que todo texto escrito requiere creación e invención y, por lo mismo, se alimenta de la inspiración artística, pero este texto va más allá: en el mundo cada vez más cibernético en que vivimos, estos académicos han concebido la idea genial de abrir un espacio, proponer un tema y dejar que el público escriba sobre su visión de la literatura; todos pueden ser críticos, registrar su huella, hacer oír su voz de una forma inusualmente orgánica.

Antes de la existencia del internet y de plataformas como el blog, esta experiencia, tal como se ha llevado a cabo —con más de 70 artículos y 45,000 consultas de un mínimo de diez países—, hubiera sido no solo imposible, sino también impensable. Algunos alegan que nuestras vidas en el ciberespacio nos aíslan más que nunca. Puede ser cierto; sin embargo, este libro nos demuestra que ese mismo espacio tiene la capacidad de unirnos de formas que, hasta hace unos pocos años, eran irrealizables. Es así que *Ficcionario de teoría literaria* es también muestra de una nueva solidaridad académica.

De que hubo poda, la hubo. Que los editores le dieron forma a la masa de textos escritos, también es cierto. Pero esos hechos no eliminan lo orgánico del texto. Un agricultor tampoco vende todas las peras y manzanas que producen sus huertos, por muy orgánicos que sean; también las limpiará y sacará lo mejor para dar evidencia de la alta calidad de su fruta. Lo mismo ha ocurrido aquí.

Al repasar las entradas en este diccionario/ficcionario singular, me he quedado impresionado con la variedad de los textos y también con ciertos temas que han surgido a pesar de la libertad dada a los participantes. Creo que los temas que han inspirado a la mayoría de los escritores se podrían resumir con dos categorías: personajes y palabras. ¿Quiénes somos y qué decimos? ¿Cómo actuamos y qué llamamos/señalamos?

Como en un buen diccionario de términos, observamos en este *Ficcionario* los nombres y puntos de referencia clásicos: Freud, Jung,

Derrida; otros menos prevalentes, aunque de igual modo muy conocidos, como Marx, también aparecen. Se hace obvio con este libro que la literatura se trata de la vida misma y de cómo la explicamos con las palabras para ordenar nuestro universo, nuestra experiencia. Arquetipo, autoría, personaje, sentido literal, sentido simbólico, semiótica... son algunos de los temas que encuentra el lector en este libro y todos, de alguna manera, son formas que utilizamos para percibir y representar nuestra experiencia terrenal.

Por otra parte, lo que puede hacer que este libro sea aún más novedoso que su creación misma es la presencia de lo divino al explicar la literatura: la Biblia aparece en numerosas ocasiones (aun más que Marx) junto con explicaciones religiosas; con ello se crea un punto importante en el estudio de la literatura que ha revelado este proyecto: una transgresión clave, un tema tabú. Se ha dicho que uno de los grandes tabúes entre los intelectuales serios del siglo xx es presentar una visión del mundo que no es materialista (Victoria Nelson, *The Secret Life of Puppets*, 2002). Explicar el mundo que nos rodea en términos espirituales queda estrictamente prohibido en muchos círculos académicos; no obstante, es obvio que este libro no solamente utiliza ejemplos de la Biblia, sino que crea vínculos directos entre ese texto y la crítica literaria. Unos lo calificarán de tabú, pero en realidad es de lo más natural si se considera que precisamente ese libro ha servido, hasta hace muy poco, como base de la literatura y como texto de alfabetización de las sociedades del mundo occidental.

Recientemente, el profesor Jeffrey J. Kripal, de la Universidad Rice en Houston, Texas, lamentó que el discurso académico de nuestros tiempos excluya lo divino y lo espiritual; como teólogo, ha propuesto que se consideren las visiones de lo imposible —según su misma denominación— con la intención de abrir debates y estudios fructíferos para el entorno académico (Jeffrey J. Kripal, «Visions of the Impossible», 2014).

Al leer este libro, generado en la Universidad Autónoma de Zacatecas, no puedo evitar expresar una idea que cruzó por mi mente cuando leí el artículo del profesor Kripal por primera vez y que el *Ficcionario* me ha confirmado de nuevo: los textos producidos en América latina son privilegiados y marginados a la vez porque incorporan el mismo discurso antimaterialista que propone el profesor Kripal. Al incluir una visión del mundo espontánea y a veces divina —sin que por esto deje de ser clara y bien pensada— el discurso es capaz de capturar ideas y nociones que algunos creen tan esenciales. En esto consiste uno de los mayores puntos de originalidad de este libro. Alguien debería llamar a la oficina del profesor Jeffrey J. Kripal y explicarle que el diálogo que pide está más cerca de lo que cree: solo tendría que ir un poco más al sur.

Ficcionario de teoría literaria demuestra algo que siempre hemos sabido: lo orgánico produce buenos frutos; no tiene la forma habitual, surge de la espontaneidad, pero precisamente por eso nos gusta, por eso nos sabe mejor. Al romper las convenciones impuestas por tanto formalismo, encontramos algo en un estado más natural, más puro, más directo. Hay que aplaudir a los escritores su creatividad, a los editores su trabajo de organización y limpieza, a la Universidad Autónoma de Zacatecas por apoyar investigaciones de esta naturaleza y a Texere Editores su valor de probar algo tan distinto y creativo. Léalo y vea por usted mismo.

UNIVERSIDAD DE GLASGOW
UNIVERSIDAD DE CALIFORNIA—MEXICANISTA

[A]

Abducción

La incertidumbre como fuente de conocimiento

ROLANDO ALVARADO

Como rémora que carcome la certidumbre, la abducción constituye el primer paso para abandonar la ansiedad primera que llena el espíritu ante la presencia del error. La duda, que Descartes quería universal y principio del filosofar, nunca aparece sin un motivo.

«No pretendamos dudar en la filosofía lo que no dudamos en nuestros corazones»,^[1] en los que la duda penetra solamente por medio del error que se siente, que duele, por la catástrofe que sacude las expectativas y nada deja igual, pero nunca lo hace suponiendo gratuitamente, nunca por recurso a una *epojé*. La filosofía comienza, para agotarse, en los hechos, en la ordenación cognitiva de los mismos y la conducta.^[2]

Si la conducta es la expresión de nuestras creencias más arraigadas, esas de las que no podemos dudar porque ni siquiera las recordamos,^[3] la presencia del error es la trágica ruptura de las mismas y la manera efectiva de comenzar a tenerlas presentes; esta ruptura no resulta de argumentos cargados de sofismas, sino de una situación empírica tal, que esas creencias —ya petrificadas en hábitos—,^[4] desembocan en el error.

Todo error surge de una situación difícil, de una verdadera crisis vital que, en primera instancia, produce un estallido en los hechos y, después, una terrible duda en la conciencia. Ese estado de duda no es agradable, no es cómodo de mantener y produce un agudo acicate para un cambio de situación, para comenzar a pensar, porque el pensamiento aparece cuando queremos sacudir la duda que nos acosa.

Las viejas creencias, con sus hábitos ahora inútiles, deben ceder paso a algo nuevo. ¿Cómo, entonces, construiremos nuevas certezas? ¿Cómo forjaremos el fundamento de nuevos hábitos? En suma, ¿cómo construiremos una nueva verdad? No por introspección, porque «carecemos de poder de introspección, ya que todo conocimiento del mundo interno es derivado por razonamiento hipotético de nuestro conocimiento del mundo externo».^[5] Solo nos queda intentar explicar los hechos aceptando que esa búsqueda de la verdad no se reduce a consuelo de nuestra conciencia sino que, en la construcción de los hábitos, constituye un modo de vida.

Por ello, nunca estará en mayor riesgo el espíritu de la humanidad que en el momento en que se acepta arrojar por la borda esa lógica que no surge de la plácida torre de marfil, sino de la lucha directa con el mundo; si esta se abandona, la lógica brutal de los que quieren pensar, controlar y dirigir por nosotros será naturalizada, nuestros hábitos se volverán imposiciones tristemente asumidas, nuestra conducta, el fútil ademán de una marioneta, y los errores ajenos se harán nuestros, pero su solución se mantendrá en la opacidad, hundiendo el espíritu en el caos mientras el cuerpo, cercado por los automatismos de hábitos inútiles, permanecerá en una ruidosa inmovilidad.

Para disipar la duda no recurriremos a la deducción, porque de ella solo obtenemos lo que ya estaba ahí, mientras que «el objeto del razonamiento es encontrar, a partir de la consideración de lo que ya sabemos, algo más que no sabemos».^[6] Tampoco tenemos recurso a la inducción simple, que únicamente sabe contar, así que nos guiaremos por la «hipótesis», la «inferencia hipotética» o la «abducción»: «Por Hipótesis quiero decir *no una simple suposición sobre un objeto observado [...] sino otra verdad supuesta desde la que son deducibles los hechos observados*».^[7]

En otras palabras, recurrimos a imaginar una causa que logre dar cuenta de la situación que se nos presenta. Es claro por qué no funciona la deducción —pues los viejos principios han fallado— ni la inducción —pues las observaciones nunca serán suficientemente concluyentes—;

es así que debemos, dentro del contexto vuelto problemático por la presencia de algo nuevo manifestado en el error al que nos llevan los hábitos, ahora instantáneamente envejecidos, hacer un esfuerzo de la imaginación, activar la capacidad de pensar —anquilosada por la placidez de los automatismos— y lograr postular una causa, una razón, un principio que logre abarcar la novedad y disipar el error.

Si la abducción es exitosa, si logramos una inferencia hipotética correcta, entonces la duda cede, el caos vuelve al orden, el nuevo hábito se forja, y podemos continuar entregados a «placenteras y agradables visiones, independientemente de su verdad».^[8] Pero si no es así, si la hipótesis falla, entonces es necesario reiniciar todo, abandonar el viejo arsenal de trucos y sofismas para arriesgar una hipótesis prodigiosa, tomando en cuenta los resultados de la errónea hipótesis previa.

Como la abducción nunca es perfecta, el caos no cede al cosmos; sin embargo —y esta es la esperanza del pragmatista—, en el futuro, *in the long run*, en el páramo indescriptible de lo que aún no es, la verdad será alcanzada, el error eliminado, el pensar cesará por fin y la entrega a deliciosos placeres será realizada sin culpa ni dolor: «En cualquier momento subsiste un elemento de puro azar que perdurará hasta que el mundo llegue a ser absolutamente perfecto, racional y simétrico, un sistema en el que cristalizará la mente en el infinitamente lejano futuro».^[9]

Lo que fue una crítica abierta de Descartes a la esterilidad de la silogística aristotélica es retomado por Peirce cuando critica el canon filosófico del periodo moderno: al mismo Descartes y, sobre todo, a Kant. Peirce desarrolla la lógica como instrumento de crítica contra los sistemas filosóficos que le precedieron y, tras afirmar que había leído concienzudamente a Kant, concluye que sus libros deben ser, casi en su totalidad, tirados al fuego por no contener otra cosa que sofismas e ilusión envueltos en crasos errores lógicos.^[10] William James, apoyándose en los dichos de Peirce, no dudará en afirmar, en sus presentaciones públicas sobre el pragmatismo, que Kant no es más que una mente laberíntica pletórica de antiguallas y falacias.

Un movimiento semejante, pero de más vastas proporciones, estaba siendo desarrollado en Inglaterra por la nueva lógica que Whitehead y Russell tomaron de Peano y Schroeder y que, con el tiempo, les permitiría desafiar los sistemas filosóficos continentales. Pero Peirce no desarrolló su lógica para criticar los fundamentos de la matemática, sino para alcanzar un objetivo más ambicioso: definir las reglas que usan los científicos en su práctica cotidiana y extenderlas a la totalidad de la vida humana.

Es conocido que Descartes y Newton no dominaban los misterios de la deducción material^[11] y que pensaban que podía existir algún medio a través del cual pasar de la multiplicidad de los fenómenos naturales a la unicidad de las leyes de la naturaleza. Peirce, apercibido de la imposibilidad de sobrevolar el abismo que separa el fenómeno de la ley que lo explica, diseñó su teoría como un desarrollo evolutivo autocorrectivo: la lógica no es pura, sino impura; no se descubre en el interior del sujeto, sino en el exterior, mediante las acciones del mismo. No descubrimos el mundo a cada paso: ya lo conocemos y sobre ese conocimiento se construirá el siguiente por un proceso de arrojar hipótesis, contrastarlas y corregirlas. Ese arrojar hipótesis es parte de la evolución de la especie —en una metáfora inspirada en Darwin— y se denomina «abducción».

La abducción consiste en diseñar hipótesis que expliquen lo que ha hecho fallar la conducta —basada en hábitos construidos sobre conocimiento previo— para estar en condiciones de fundar nuevos hábitos; si la hipótesis arrojada falla, se construye otra mejor utilizando lo ya obtenido con la hipótesis previa; se trata de un proceso de retroalimentación constante de la conducta. Contrariamente a los «metodólogos», que entienden la curiosidad como un hábito humano y la construcción de hipótesis como una rutina, los pragmatistas consideran que la construcción de hipótesis es una rutina muy infrecuente en los seres humanos. El origen de la ciencia no es la curiosidad, sino la férrea necesidad.

En su *Tratado de semiótica general*,^[12] Eco explica la abducción como un caso particular del modelo de Quillen y como el ejemplo más evidente de

producción de función semiótica, paso intermedio de la catacrexis; tal vez sea eso, y el hábito, la catástrofe, la duda, el esfuerzo de la imaginación, la paz mental, todo se condense en las fórmulas de una semiótica general.

En 1902, Charles S. Peirce estaba cercado por la pobreza, la enfermedad y los interminables —además de mal pagados— artículos del Baldwin's Dictionary; vivió de prestado y regalado hasta 1912, año en que murió desconocido para todos —de la misma forma que su compatriota E. A. Poe en 1849— excepto para sus acreedores y para William James. Un pragmatista no llora ante la muerte ni acepta su inmediato aniquilamiento. Quizá se quede solo, pero esa soledad no implica una derrota porque el significado de una vida adviene después de ella; si valió o no la pena es una cuestión intrínsecamente práctica. Todas sus lágrimas y frustraciones deberán ser calibradas en relación con las consecuencias que tengan, en el futuro, sobre la totalidad de este mundo contra el que intentó imponerse.

Notas

- [1] Ch. S. Peirce: «Some consequences of four incapacities», en Justus Buchler: *Philosophical writings of Peirce*, Nueva York, Dover, 1955, p. 228. El original dice: «Let us not pretend to doubt in philosophy what we do not doubt in our hearts».
- [2] *Cfr.* «The principles of phenomenology», en *op. cit.*, p. 87.
- [3] «Your problems could be greatly simplified if, instead of saying that you want to know the “Truth”, you were simply to say that you want to attain a state of belief unassailable by doubt»; *cfr.* «The essentials of pragmatism», en *op. cit.*, p. 257. La traducción es: «Tus problemas serán simplificados de modo significativo si, en lugar de afirmar que quieres conocer “la verdad”, dices simplemente que quieres obtener un estado de creencia inatacable por la duda».
- [4] *Cfr.* «Habit», en William James: *The principles of psychology*, Nueva York, Henry Holt and Company, 1954, p. 68; también John Dewey: *Human nature and conduct*, Nueva York, The Modern Library, 1930.

- [5] *Cfr.* «Some consequences...», p. 230. El original dice: «We have no power of introspection, but all knowledge of the internal world is derived by hypothetical reasoning from our knowledge of the external world».
- [6] *Cfr.* Charles S. Peirce: «The fixation of belief», en *Popular Science Monthly*, No. 12, 1887, pp. 1–15, p. 2. El original dice: «The object of reasoning is to find out, from the consideration of what we already know, something else which we do not know». [N. de los editores: Este texto de Peirce también aparece en la antología de J. Buchler citada en la nota 1 de este artículo.]
- [7] *Cfr.* «Abduction and induction», *idem*, p. 15. «By a “Hypothesis” I mean, not merely a supposition about an observed object [...] but also any other supposed truth from which would result such facts as has been observed».
- [8] *Cfr.* «The fixation of belief», *idem*, p. 8. «Pleasing and encouraging visions, independently of their truth».
- [9] *Cfr.* R. C. Whittemore: *Makers of the american mind*, Nueva York, W. Morrow and Company, 1964, p. 358. El original dice: «At any time, however, an element of pure chance survives and will remain until the world becomes an absolutely perfect, rational, and symmetrical system, in which mind is at last crystallized in the infinitely distant future».
- [10] Isabel Fraire (antologadora): *Pensadores norteamericanos del siglo XIX*, México, SEP/UNAM, 1983. En el artículo de William James: «Conceptos filosóficos y resultados prácticos», podemos leer, en la p. 246, lo siguiente: «El verdadero camino del progreso filosófico no pasa, en mi opinión, y para decirlo en pocas palabras, a través de Kant, sino alrededor de él».
- [11] Pero confiaban en Dios. *Cfr.* Imre Lakatos: *Matemáticas, ciencia y epistemología*, Madrid, Alianza Universidad 294, 1987, p. 103.
- [12] Umberto Eco: *Tratado de semiótica general*, México, Random House–Mondadori, 2006, p. 208.

Arquetipos

Las metamorfosis del arquetipo del héroe en *The Nightmare Before Christmas*

PERLA RAMÍREZ MAGADÁN

Para Carl Gustav Jung, la imaginación —la capacidad de crear imágenes— y no la razón es aquello que nos caracteriza como seres humanos: una capacidad que nos ha llevado a crear un diálogo con nuestra realidad. Jung descubrió que en los sueños y los mitos subyacen elementos del inconsciente colectivo que denominó «arquetipos», y que no pueden comprenderse directamente por análisis intelectual, sino solo por la imaginación, alimentada por los símbolos con el lenguaje de la mitología.

El concepto de arquetipo surge cuando Jung intuye que existen símbolos universales que se relacionan con una serie de experiencias comunes a todas las culturas y los pueblos, como el embarazo, el parto, la infancia, la vejez, la muerte o el amor. Estas imágenes tienen un impacto en la humanidad y no solamente de forma aislada en un individuo. Para Jung, el inconsciente va más allá de lo individual: forma parte de una colectividad y, por tanto, lo denominó «inconsciente colectivo», un contenedor del legado psíquico de la evolución humana.

Un estrato en cierta medida superficial de lo inconsciente es, sin duda, personal. Lo llamamos inconsciente personal. Pero ese estrato descansa sobre otro más profundo que no se origina en la experiencia y la adquisición personal, sino que es innato: lo he llamado «inconsciente colectivo». He elegido la expresión «colectivo» porque este inconsciente

no es de naturaleza individual sino universal, es decir, que en contraste con la *psique* individual tiene contenidos y modos de comportamiento que son, *cum grano salis*, los mismos en todos los hombres y constituye así un fundamento suprapersonal existente en todo hombre [...]. A los contenidos del inconsciente colectivo los denominamos arquetipos.^[1]

A partir de la imagen del arquetipo como creación del inconsciente colectivo, Jung refiere las conexiones primigenias y pretéritas que el hombre crea para construirse como sujeto. Desde el nacimiento del hombre, los arquetipos le señalan caminos para su fantasía «y producen de ese modo asombrosos paralelos mitológicos, tanto en las creaciones de la fantasía onírica infantil como en los delirios de la esquizofrenia», dando por entendido que «no se trata de representaciones heredadas sino de posibilidades de representaciones. Tampoco son una herencia individual sino, en sustancia, general, tal como lo demuestra la existencia universal de los arquetipos».^[2]

Para saber qué tanta validez tienen hoy en día estas «posibilidades de imágenes», qué cosas nos dicen sobre la esencia humana, habría que detectar su influjo a través de los medios actuales de expresión, por ejemplo, a través del cine. En *Jung y el tarot*, Sallie Nichols realiza un interesante ejercicio al explorar la idea de arquetipo tal como se expresa en las cartas del tarot de Marsella:

Las imágenes no derivan de nuestro ordenado intelecto sino más bien a pesar de él, ya que se nos presentan de una manera carente de lógica [...]. Los dibujos de las cartas del tarot cuentan una historia simbólica. Como nuestros sueños, nos llegan desde más allá del nivel de la consciencia y están lejos de ser comprendidos por nuestra inteligencia.^[3]

El héroe, como arquetipo y como protagonista de un viaje, aprende en su recorrido, se transforma; lo mismo hacen quienes son parte de su viaje, que también se metamorfosean. En *El viaje del escritor*, Christopher

Vogler dice que el héroe es el personaje a través del cual se nos cuenta la historia, también el que más aprende a lo largo del viaje.^[4] El héroe puede convertirse en mentor luego de sortear los diversos obstáculos y aprender de ellos. Sin embargo, cada uno de los personajes, en diferentes niveles, tiene una transformación interna o externa que vale la pena recuperar.

Si, de acuerdo con el mismo Jung, las imágenes del tarot «son derivadas de los arquetipos de la transformación»,^[5] se pueden interpretar los contenidos simbólicos de dichos arquetipos a través de los arcanos del tarot de Marsella: se trata de tejer relaciones entre los mitos, tradiciones e interpretaciones implícitas en las imágenes del tarot con las imágenes de los personajes tal como se expresan, por ejemplo, en la película *The Nightmare Before Christmas*.^[6] De ese modo, pueden seguirse las transformaciones del héroe, Jack Skellington, el rey de Halloween Town, para descodificar la trama a través de un recorrido visual. Las cartas serán un apoyo para revisar cómo se da su transformación.

Vogler compara el tránsito del héroe desde el «mundo ordinario» hasta el «llamado a la aventura» con lo que siente un niño, según Freud, cuando se separa de la madre. Para Freud, el héroe es el ego que surge de una personalidad que se ha separado de la mamá.

En *The Nightmare Before Christmas*, el héroe recibe el llamado a la aventura cuando descubre que gobernar Halloween Town ha perdido su encanto; tiene que resolver ese hastío vital. Aunque es un héroe solitario, Jack no es reticente: acude al primer llamado sin mediar obstáculos. Por su soledad y su deseo de aislarse de los demás para encontrar su camino, está representado, en su primer estadio, por el arcano IX: el Ermitaño.

El Ermitaño del tarot de Marsella representa a un hombre de pocas palabras que vive en el silencio de la soledad. Su presencia ilumina y da sentido a la búsqueda temerosa del alma. Desde los inicios de la cristiandad, existieron individuos que se aislaron del mundo para evitar sus vicios y tentaciones y alcanzar en solitario la sabiduría; también en el mundo griego estuvo presente esta figura, como lo demuestra Diógenes,

el filósofo cínico que vagaba acompañado siempre por su lámpara. Como detalle cómico, la «lámpara de Diógenes» de Jack es su mascota Zero, un perro cuya nariz luminosa le señala el camino en más de una ocasión.

Para Jung, el Ermitaño personifica el arquetipo del espíritu que impulsa a buscar «el orden escondido tras el caos de la vida».^[7] Como lo indica su lámpara, se trata de un iluminador, al estilo de Hermes Trismegisto, Diógenes, Toth, Orfeo o el Zarathustra de Nietzsche, quien «se había extraviado en la oscuridad de una vida apartada de Dios, des-cristianizada, y por eso llegó hasta él el iluminador y revelador, como fuente parlante de su alma».^[8]

Esta figura se nos muestra muy humana, caminando sobre el suelo e iluminando sus pasos solo con la luz de su pequeña lámpara [...] La llama que sostiene el ermitaño podría representar la quintaesencia del espíritu inmanente en toda vida, el centro mismo del significado que es el fugaz quinto elemento que trasciende los cuatro de la realidad mundana. Nos ofrece esta luz interior, cuya llama dorada, por sí sola, disipa el caos espiritual y la oscuridad.^[9]

El héroe de esta película es un tipo que busca la soledad cuando la oscuridad de su corazón le insinúa el llamado a la aventura: la travesía hacia su propia luz. Esa energía y vitalidad pueden llegar a ser destructivas si el héroe no es consciente de sus fuerzas y de sus debilidades. Aunque no lo premedita, el daño que causa no deja de ser un daño: altera el orden del universo de la Navidad movido por el desasosiego y el hastío que le ocasionaba repetir una y otra vez la misma faena. Su búsqueda es la del ermitaño que procura salir de su ignorancia y renovar su contacto con sus semejantes.

En su segundo estadio, Jack estaría representado por el arcano sin número: el Loco, que representa la energía vital, incontrolada, con la que Jack emprende la aventura —tal como en su momento lo hizo el Quijote de Cervantes— convencido de que tiene una misión. Esta

efervescencia en su carácter le trae muchos problemas, pues se ha lanzado a la aventura desprovisto de un arma.

Jack es presentado con una disociación entre la acción y la consciencia, y es así que lo vemos convertido en el Loco. La secuencia de la película que muestra de mejor manera su «locura» es aquella en la que aparece recluido en su estudio realizando experimentos con los objetos que ha traído del país de la Navidad, experimentos sin plan y sin método, pero que finalmente le revelarán el camino para realizar su anhelo, sin saber que este acto le traerá consecuencias graves.

La literatura ha sentido siempre una fuerte atracción hacia la figura del Loco.^[10] Antes de que la Modernidad definiera la locura como una enfermedad, durante la Edad Media y el Renacimiento, abundaron libros como *La nave de los locos*, de Sebastián Brant, y *Elogio de la locura*, de Erasmo de Rotterdam, que prevenían a los hombres contra la estulticia, aunque convenían en que, en mayor o menor medida, todos los hombres somos locos. Según Nichols, el Loco pone de manifiesto dos energías contrarias y complementarias: como niño y como salvador en potencia.

Su curiosidad impulsiva nos conduce hacia sueños imposibles mientras que, al mismo tiempo, su naturaleza juguetona nos devuelve de nuevo al mundo fácil de nuestra infancia. Sin él no emprenderíamos nunca el esfuerzo del autoconocimiento; pero con él estamos siempre tentados a quedarnos vagando por los aledaños. Dado que es una parte de nosotros mismos separada de nuestro ego consciente, puede tendernos trampas mentales [...] A veces, sus bromas nos introducen en lugares donde nuestro ego nunca se hubiera atrevido a ir.^[11]

El Loco, por tanto, tiene una energía que otros arcanos no poseen; es irreverente, desafía el canon establecido y no teme a nada; su yo posee una disociación, no teme por su vida. No se siente que en algún momento su integridad pueda sufrir algún problema porque no es un

sujeto o, por lo menos, no se entiende como tal: su voluntad va por un lado, mientras que su consciencia va siguiéndole el paso. Si un hombre persistiera en su locura, se volvería sabio, como creía William Blake. Al emprender el llamado a esta locura, el héroe inicia el camino que lo llevará a convertirse en emperador.

Persistiendo en su locura, Jack ha conquistado la enseñanza y fortaleza que le resultan suficientes para convertirse en un héroe; sus acciones ya no son impulsos disparatados, y ya no está fuera de su centro. *Logos* y pasión forman un solo sujeto. Conforme con lo que es, con su esencia y naturaleza, este ermitaño ha logrado encender la luz de su consciencia y ahora ve más claramente de lo que es capaz; ha aprendido también a escuchar consejos. No estará solo, pues a su lado se encuentra Sally. Jack ha logrado ser honesto consigo mismo y con quienes lo rodean, ya no desea ser otro, un impostor barato. Respeta su esencia y la disfruta. Ahora que la sabiduría llegó a él se ha convertido en el padre de la civilización, en el Emperador, representado por el arcano IV:

He aquí el Emperador [...] El principio activo, masculino, ha venido a poner orden en el jardín de la Emperatriz el cual, si se deja crecer a su capricho, puede convertirse en una selva. Va a conseguir con esfuerzo un lugar donde poder estar de pie, creará caminos para la intercomunicación y supervisará la construcción de casas, pueblos y ciudades. Protegerá su imperio de las invasiones de la naturaleza hostil y de los bárbaros. En resumen, creará, inspirará y defenderá la civilización.^[12]

De ese modo, Jack ha sido llamado a la aventura y, gracias a ella, se ha transformado. A lo largo de su viaje se descubre distinto: se enfrentó a lo desconocido, asumiendo con valentía e ímpetu el desafío de explorar un nuevo mundo. Impulsado por una fuerza derivada del hastío y de la consciencia de su ignorancia, sin la ayuda clara de un mentor, Jack nos demuestra que el viaje del héroe requiere un poco de locura y de

transgresión de las normas. Si el héroe se reconoce distinto al final del camino, es porque su viaje le ha revelado su nueva realidad y lo ha llevado a otro nivel de autoconocimiento.

Notas

[1] Carl Gustav Jung: *Arquetipos e inconsciente colectivo*, Barcelona, Paidós, 2009, pp. 10–11.

[2] *Idem*, p. 93.

[3] Sallie Nichols: *Jung y el tarot*, Barcelona, Kairós, 2005, pp. 23–24.

[4] Christopher Vogler: *El viaje del escritor*, Madrid, Ma non troppo, 2002.

[5] Carl Gustav Jung: *op. cit.*, p. 67.

[6] Henry Selick (dir.), Tim Burton (prod.): *The Nightmare before Christmas* (película), Estados Unidos, Touchstone Pictures, 1993.

[7] Sallie Nichols: *op. cit.*, p. 233.

[8] Carl Gustav Jung: *op. cit.*, p. 65.

[9] Sallie Nichols: *op. cit.*, pp. 233–234.

[10] «Como el Loco, nunca acabamos de andar y buscar. En el orden de los arcanos mayores, el loco no tiene un lugar determinado porque puede afectar a todos, como un coeficiente desatinado vinculado a cualquier ser. Es una amenaza de jaque mate y una invitación a la vigilancia y al perpetuo viaje. Simboliza tanto lo irracional inherente a todo ser, confundido a menudo con lo inconsciente, como la sabiduría suprema de aquel que, al término de una larga búsqueda, ha aprendido en la luz de su consciencia que “parecer locos es el secreto de los sabios”», Jean Chevalier y Alan Gheerbrant: *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Herder, 1999, p. 654 ss.

[11] Sallie Nichols: *op. cit.*, p. 60.

[12] *Idem*, p. 149.

Autobiografía

El yo ante la escritura y la cultura^[1]

ELSA LETICIA GARCÍA ARGÜELLES

En diversas tradiciones literarias ha estado presente la autobiografía, cuya función y forma oscilan entre la historia de vida y la literatura. Antes de empezar, conviene esclarecer esta ambigüedad y dilucidar las múltiples definiciones y usos de la autobiografía, primero dentro del ámbito literario. George May la define como una biografía escrita por su protagonista, es decir, cada vez que el escritor desempeña una función como narrador y partícipe en la historia se está ante una autobiografía, mientras que, si no se establece una relación intrínseca entre el sujeto que narra y el relato, se trata de una biografía.^[2]

La autobiografía es muy maleable y versátil, se vale de diferentes estilos narrativos, de ahí que haya algunas que incorporan otras modalidades ligadas a la narración de vida, como cartas, crónicas y diarios. Resaltan, entonces, dos características básicas: la narración de la propia vida por el sujeto que la escribe y la diversidad formal.

Los antecedentes de la autobiografía, extendida en Europa durante el siglo XIX, son las memorias, las crónicas, las epístolas y las biografías; sin embargo, a finales del siglo XIX y principios del XX, adquiere una mayor autonomía, sobre todo respecto de las memorias, que gozaban de un mayor reconocimiento. La autobiografía privilegia al sujeto, es decir, no tanto los hechos narrados como al sujeto que los narra; incluye otros géneros en sus propuestas formales y atiende asuntos históricos para elaborar una definición, misma que se reformula en cada época.

George Misch dedicó toda su vida a escribir una monumental *Historia de la autobiografía*: dos grandes volúmenes tan solo sobre la Antigüedad y cuatro para atravesar la Edad Media hasta los tiempos modernos [...] Parece por tanto que, según la idea que nos hagamos de la autobiografía, somos libres de situar su origen: en el siglo IV con San Agustín, en el XII con Abelardo, en el XIV con el emperador Carlos IV, en el XVII con Buyan o en el XVIII con Rousseau.^[3]

Escrita hacia 1760, la extensa obra de Rousseau se considera un claro ejemplo del género que presenta la confesión y la enseñanza, así como el pensamiento ideológico e histórico. En las autobiografías de esta época se exponen relatos de vida como un acto intimista y de confesión que enfatizan la presencia del yo. Cabe recordar que en los siglos XIX y XX se incrementó el número de este tipo de narraciones.

La autobiografía es una forma de contar la vida, de recuperar el pasado a manera de una enseñanza o apología; da respuesta a la necesidad de trascender para no olvidar o no ser olvidado; relata algún suceso de la vida y el proceso durante el cual un autobiógrafo debe reconocerse como escritor o pensador para legitimar su relato. A lo largo de la historia del género se han formulado ideas distintas, por ello no se presenta una definición única, pues depende de los siguientes factores: quién escribe, dónde, cuándo, y cuál es su motivación.^[4]

Entre los numerosos análisis críticos sobre el género, Philippe Lejeune señala, en *El pacto autobiográfico*,^[5] que lo escrito corresponde a la vida real del escritor, por lo que se establece un acuerdo de verosimilitud entre lector y escritor. Según este crítico, el lector no tiene certezas sobre lo narrado, pero se acredita en ello, pues no puede transformarse en una especie de detective de esa vida. Aunque Lejeune plantea un pacto y una definición tradicional de la autobiografía, esta ha sido concebida y leída como si los eventos que narra el sujeto correspondieran a su vida real.

No solo este aspecto legitimado y reconocido se ha desdibujado y replanteado en sus formas, sino también la concepción de género literario, incluso estudios recientes han reformulado el concepto tradicional de texto autobiográfico. Leigh Gilmore afirma que, a finales de 1960, surgió una discusión teórica en torno del género autobiográfico,^[6] debate que fue enriquecido por la teoría feminista y los grupos multiculturales que buscaban incorporarse a la producción cultural y literaria desde sus propuestas estéticas.

Gilmore se basa en una lectura que mantiene una actitud escéptica hacia las tipologías ya establecidas, lo que no significa que exista una autobiografía posmoderna *per se*; por el contrario, esta discusión ofrece herramientas que amplían las posibilidades experimentales de las obras; alude a un escepticismo de las tipologías, proponiendo la representación del individuo y la relación entre la autobiografía y su tradición de acuerdo con su estatus de género determinado:

Currently, the study of autobiography flourishes and is concerned with texts that would previously have been barred from consideration as «autobiography». The Augustinian lineage drawn by traditional studies of autobiography has naturalized the self-representation of (mainly) white, presumably heterosexual, elite men. Efforts to establish a genre of autobiography based on the works of Augustine, Rousseau, Henry Adams, and so on, must be seen as participating in the cultural production of a politics of identity, a politics that maintains identity hierarchies through its reproduction of class, sexuality, race, and gender as terms of «difference» in a social field of power.^[7]

La cita muestra que una lectura eurocentrista y masculina del género autobiográfico privilegia unas perspectivas y excluye otras, como la femenina y la de grupos minoritarios. Una nueva mirada alrededor de este asunto, más que proponer pautas específicas, cuestiona las orientaciones jerárquicas de la producción cultural.

Las propuestas contemporáneas para escribir un relato autobiográfico presentan implicaciones intratextuales y extratextuales, es decir, tanto en el interior como en el contexto en que se produce, como las formas de narrar y el vínculo del yo con su grupo cultural. Las prácticas de las escritoras pretenden incluirse y participar en un discurso complejo, por eso exigen una lectura que atienda textos que «piensan» y «viven».

Notas

- [1] Texto tomado del apartado «Reflexiones en torno al género autobiográfico», en Elsa Leticia García Argüelles: *Mujeres que cruzan fronteras. Un estudio sobre literatura chicana*, Zacatecas, Universidad Autónoma de Zacatecas, 2010, pp. 45–47.
- [2] George May: *La autobiografía*, México, Fondo de Cultura Económica, 1982.
- [3] *Idem*, p. 22.
- [4] *Idem*, p. 12. George May señala que, a pesar del reconocimiento de este género literario, siempre ha sido cuestionado a lo largo de la historia por su forma y concepto, ya que solo se establece *a posteriori*; por ello es necesario evitar hablar de un estilo o forma de la autobiografía. Por lo tanto, no hay una definición precisa, completa o universalmente aceptada.
- [5] Philippe Lejeune: *Le pacte autobiographique*, París, Seuil, 1975.
- [6] Es el caso de los textos de Olney (1980), Jelinek (1980) y Jay (1994). No pretendo agotar el desarrollo histórico del género de la autobiografía, sino mostrar el enfoque que recibe en estas nuevas discusiones.
- [7] Leigh Gilmore: «The mark of autobiography: postmodernism, autobiography, and genre», en Ashley Kathleen *et al.*: *Autobiography and postmodernism*, Amherst, University of Massachusetts Press, 1994, p. 5.

Autoficción

Entre Margo Glantz y Nora García

FLOR NAZARETH RODRÍGUEZ ÁVILA

*La escritura es ese lugar neutro, compuesto, oblicuo,
el blanco y negro en donde acaba por perderse toda identidad,
comenzando por la propia identidad del cuerpo que escribe.*

ROLAND BARTHES

Al pensar en la relación que existe entre el autor y el personaje, puede aparecer en nuestra cabeza un sinfín de nombres, autores y obras, asociaciones que se derivan de una larga historia entre los límites que separan estas dos figuras y la palabra, precisamente, como el punto de unión de ambos: el autor como figura creadora y el personaje como inspirado, el recipiente en el que se vierte la palabra. La creación literaria puede entenderse como el proceso a través del cual el autor dota de identidad al personaje a través de la palabra, le da un nombre y, con ello, lo sitúa en un mundo en el que debe ver por sí mismo. El autor crea y el personaje se desenvuelve en esa creación, pero ¿qué ocurre cuando el autor no desea crear un personaje, sino una versión ficticia de sí mismo? A diferencia de la autobiografía —en la que el autor cuenta su vida—, en una novela existe otra clase de intención: la de «ficcionalizar la vida».

La «autoficción» es un concepto que recién comienza a aparecer en el mundo literario. En pocas palabras, puede entenderse como la identificación del personaje con el autor. El concepto se deriva, según Manuel Alberca,^[1] del trabajo realizado por Philippe Lejeune en su libro

El pacto autobiográfico. El término fue utilizado por primera vez por el profesor y novelista Serge Doubrovsky en 1977.^[2]

Alberca hace un análisis del origen del término y lo sitúa en una frontera que distingue y evalúa las proporciones que comparten la novela y la autobiografía: «al situarse en el límite entre la autobiografía y la novela, la autoficción pone en entredicho, al menos en teoría, la separación de los géneros al tiempo que muestra paradójicamente la tensión y oposición entre ellos».^[3] Para explicar esa ambigüedad, aborda el tema con palabras de Lejeune y propone tres pactos: autobiográfico, autoficcional (o «ambiguo») y novelesco.

La función de los pactos es aclarar, a la vez que delimitar, el campo de acción de la autoficción. Alberca trabaja con los límites y sus excepciones para determinar mejor los puntos que se prestan a mayor confusión. Puede observarse en el cuadro que aparece más adelante que entre los pactos existe una línea a la vez de continuidad y de límite, lo que dificulta la clasificación del término. Las fronteras se vuelven oscilantes: entre un pacto y otro se distingue solamente una línea.

El pacto ambiguo es el de más difícil clasificación, dada la complejidad para identificar la figura del autor dentro de la obra. En el pacto autobiográfico, así como en el novelesco, la figura del autor queda bien definida: en el primero se hace una narración en primera persona en la que el autor establece un contrato de veracidad; en el segundo, el pacto de ficción media entre el autor y el narrador. Por su parte, el pacto ambiguo se basa en el toque entre esos dos pactos; uno de ellos, el autobiográfico, se compromete a ser veraz, mientras que el otro, el ficcional, a ser verosímil, a hacer creíble una realidad creada. El primero promete que todo es cierto y que lo contado sucedió tal cual aparece en el texto, mientras que el segundo se compromete a hacer creer lo que podría ser real.

En el pacto ambiguo existen dos casos que se inclinan a un lado u otro de la balanza; el primero se refiere a la novela autobiográfica: aquella

en la que el narrador es diferente del personaje y del autor, pero sirve a este último de fuga para ciertas experiencias reprimidas. En la novela autobiográfica, el autor deja ver su biografía en la de un personaje, pero de forma velada; es decir, solo cuando se tiene conocimiento de la biografía del autor, de su contexto y vida personal, puede inferirse que se trata de una novela autobiográfica.^[4]

PACTO AUTOBIOGRÁFICO	PACTO AMBIGUO			PACTO NOVELESCO
<i>Memorias, autobiografías</i>	<i>Novelas del yo</i>			<i>Novelas, cuentos</i>
1. A=N=P Identidad 2. Factualidad Veracidad (-invención)	1. A=N=P / A≠N-A≠P 2. Ficción / Factualidad			1. A≠N-A≠P (No identidad) 2. Ficción Verosimilitud (+invención)
	<i>Novela autobiográfica</i> (+ próximo a la autobiografía)	<i>Autoficción</i> (equidistancia de ambos pactos)	<i>Autobiografía ficticia</i> (+ próximo a la novela)	
	<i>1. Principio de identidad</i>			
	A≠N // A≠P <i>Identidad nominal ficticia o anonimato</i> A=P // N≠P	A=N=P <i>Identidad nominal expresa</i>	A≠N // A≠P <i>Identificación nominal ficticia</i> A=N // A=editor	
	<i>2. Propuesta de lectura Ficción / Factualidad</i>			
	Autobiografismo escondido (falso/verdadero)	Autobiografismo transparente	Autobiografismo simulado	
A. Autor, N. Narrador, P. Personaje - menos; + más; = idéntico; ≠ no idéntico; / y, o				

Los ejemplos utilizados por Alberca coinciden en el uso de un personaje ficticio cuyo nombre es diferente al del autor y cuyas acciones pueden identificarse con las vividas por él, es decir, se vierte en la ficción lo que no se contaría en una autobiografía o desarrolla en la vida de un personaje una bifurcación de su propia existencia. En el segundo de los casos, la clave de la autobiografía ficticia reside en la simulación extrema de veracidad: en la novela se plantea una forma de lectura veraz que indica al lector que lo que lee puede ser o no ser verdad. Esta estrategia de escritura propuesta por el autor tiene un objetivo específico, la simulación.^[5]

Entonces, entre estos dos pactos, el de las memorias ficticias y la novela autobiográfica, se extiende una serie de lineamientos que deben aclararse antes de abordar de lleno la autoficción. Como el grupo que los engloba, estos pactos son ambiguos, difíciles de identificar y, por lo tanto, no existe una fórmula que pueda aplicarse a todos los textos de la misma manera. De hecho, la característica que tienen en común los textos que conforman este pacto es la particularidad que los distingue y, a la vez, las similitudes que guardan sus peculiaridades:

Si se compara la denominación «novela autobiográfica» con la de «autobiografía ficticia», llama la atención que, aunque ambas utilizan los mismos conceptos y términos, la primera procede a invertirlos y lo que en una es sustantivo, resulta adjetivo en la otra, y viceversa. Es decir, en el marbete de memorias o autobiografías ficticias, lo sustancial es lo autobiográfico («memorias» y «autobiografía») y lo accidental, lo ficticio, aunque lo sustancial revele solo una forma o un molde para canalizar una historia inventada. Por el contrario, en la denominación de novela autobiográfica, lo sustancial parece lo ficticio («novela») y lo autobiográfico, un simple complemento accidental.^[6]

La inversión de lo autobiográfico y lo ficcional entre memorias ficticias y novela autobiográfica marca la pauta para entender estos dos pactos y, a

la vez, la autoficción. El dominio de lo autobiográfico sobre lo ficcional, o viceversa, inclina la balanza hacia uno u otro lado; este desbalance intencional del autor tiene como fin crear una impresión específica. Alberca advierte la presencia de esa intención en dos ejemplos interesantes desde el enfoque que se quiere plasmar aquí.

Para el caso de las memorias ficticias, Alberca habla de *Lazarillo de Tormes* y su estructura, en la que se identifica al autor (anónimo) con el personaje principal y el narrador; según él, esta estrategia obedece a una calculada técnica de escritura en la que el autor busca crear conmoción entre los lectores a través de una pícaro historia que pudo tomarse como verdadera. La estrategia, novedosa en su época, causó gran revuelo entre la sociedad y produjo el efecto deseado; en cambio, la novela autobiográfica más discreta no busca difundir la vida del autor, sino matizarla en la ficción.

El punto clave para identificar una novela autobiográfica radica en el conocimiento de la vida del autor; sin este, el lector no puede hacer ninguna identificación. El ejemplo es el de los escritores decimonónicos, entre ellos Emilia Pardo Bazán y Benito Pérez Galdós. Alberca identifica rasgos biográficos en los personajes de estos autores y establece una comparación a través de los pactos de la ficción y la biografía.

Lo más importante en la identificación de la biografía en la obra ficticia es encontrar el punto exacto en que ambas se cruzan, de ahí la trascendencia de los paratextos. Los paratextos son aquellos indicios comprobables —como la coincidencia de recuerdos o la de rasgos físicos— que pueden ratificar la identidad entre autor y personaje, y resultan fundamentales, pues suponen la base y las pruebas para corroborar esta conexión. Cobran relevancia los datos personales del autor que puedan identificarse con los del personaje —los sueños frustrados, las ambiciones de la infancia o la adolescencia— o las formas paralelas de vida, posibles gracias a la ficción. En este sentido, Alberca es bastante claro: para que se dé la autoficción debe existir una obvia correspondencia entre el autor y el personaje principal de la historia.

Margo Glantz, escritora, investigadora y docente mexicana multifacética, ha escrito, entre otros textos, *Zona de derrumbe*, *El rastro* e *Historia de una mujer que caminó por la vida con zapatos de diseñador*. En estas obras aparece Nora García como narradora y protagonista. La narración en primera persona, así como la estrategia, similar al género autobiográfico, sugieren la idea de analizar el relato desde el concepto de autoficción.

Afirmar que en las obras mencionadas existe autoficción es dar el primer paso para pensar la obra de Glantz desde una perspectiva de la construcción del relato, según la cual Nora García sería una expansión de Margo Glantz. En esta construcción, en el acto de narrarse, se dan, además de las características del relato —forma de contar y estructura de la obra—, las características del personaje: el cuerpo, sus manifestaciones y su entorno.

De acuerdo con lo abordado sobre el concepto de autoficción y autobiografía, para afianzar los cimientos del pacto ambiguo es fundamental demostrar la correlación directa entre el personaje y el autor; en otras palabras, el primer paso es verificar una correcta interpretación autoficcional del personaje de Nora. Antes de estudiar el personaje como tal, debe corroborarse la estrategia narrativa que se usa en las novelas de las que es protagonista, y definir si esa estrategia pertenece al terreno de la autoficción, por lo que se revisan a continuación —por orden cronológico— las obras en las que aparece este personaje.

La primera obra, *Zona de derrumbe*, publicada en 2001, alberga una cita inicial: «Colecciono aquí varios cuentos. Su escritura responde a una historia dosificada, escrita a cuenta gotas, demorada a lo largo de los años. Reunidos, quizá puedan leerse de manera diferente».^[7] A diferencia de la cita que inaugura *Historia de una mujer...*, en el fragmento anterior no se habla de la historia ni de relatos, solo de cuentos.

Estructurados en torno de las experiencias de Nora García, la narradora protagonista, en cada cuento prevalece un rasgo distinto de la

personalidad de Nora. En estos cuentos, reescritos después por Glantz para formar *Historia de una mujer...*, la estrategia narrativa es la memoria, pero una memoria en la que se intercalan el recuerdo del personaje con el de la autora; así se pasa de la primera persona a la tercera y viceversa:

El diseñador preferido de la protagonista, Nora García, es Ferragamo. Nació el 6 de junio de 1898, en Bonito, Irpinia: el onceavo hijo de una familia de 14 niños; sus padres, pequeños propietarios agrícolas./ Cuando empiezo a escribir mi vida, me entran algunas dudas, aunque mi infancia fue también humilde. Esas dudas se fortalecen después de leer las memorias de Nabokov. La verdad es que cuando yo, Nora García, leo cosas tan profundas como las que él escribe, me siento disminuida, inútil.^[8]

Esta manera de narrar no es espontánea, está basada en una cuidada forma de estructurar el relato y, a la vez, el personaje de Nora García. El libro está integrado por los cuentos «Palabras para una fábula», «Animal de dos semblantes», «Zapatos andante con variaciones», «English Love», «El té con leche» y «Jarabe de pico», que se repiten en *Historia de una mujer...*, aunque en esta última obra se incluyen otros textos. Se advierte en *Zona de derrumbe*, además de una similitud con la estructura de *Las genealogías*, una vuelta hacia el pasado del personaje, a la infancia y a los momentos decisivos de la vida, hechos que podrían parecer triviales, como los zapatos que se vendían en una tienda de pueblo o el gusto por diseñadores de zapatos. El primer relato es «Zapatos andante con variaciones», en él aparece Nora caminando por la calle de una ciudad y se detiene a ver unos zapatos, sin los cuales —sabe— no podrá escribir ni una palabra. Mientras camina, recuerda su infancia y los zapatos que la poblaron, como las zapaterías que poseían sus padres:

Teníamos un horario todavía pueblerino, de nueve a una y, cuando cerrábamos, me dejaban a mí cuidando la zapatería. Pero cuando yo tenía que

atender la zapatería dentro del horario en que abrían, también leía como enloquecida. Me pedían zapatos, yo me subía a la escalera a buscar los zapatos y me quedaba leyendo allá arriba. «¿Qué pasó, señorita, dónde están los zapatos?» Entonces yo bajaba con los zapatos. Tenía un radio escondido hasta arriba y empecé a amar también la música clásica. Oía Brahms, en XLA, que entonces ya era muy buena radio. Me compraba de esos discos de 78 y tenía *Eine kleine Nacht Musik* de Mozart, tenía Tchaikovsky, los conciertos para violín o piano; el *Concierto No. 3* y la *3ª Sinfonía* de Brahms. A mi papá le daba por llevarme los domingos a Bellas Artes.^[9]

Los zapatos son ejes narrativos, regulan el ritmo de la historia, pasan de ser objetos cotidianos a ser sujeto–objeto del recuerdo, sirven de puente para que la historia se desarrolle y, como afirma Nora, la narración no puede darse sin ellos. En la memoria de Glantz abundan los zapatos; en la vida de Nora, son objetos imprescindibles, sin los que no puede darse el acto de contar. Los zapatos son el puente necesario para que se dé la autoficción.

El zapato ha estado presente, al igual que otros temas, en la obra crítica de Glantz; Nora lo retoma cada vez que vuelve los ojos al pasado; parece que sin ellos no es posible ir de un cuento a otro, o de una obra a otra. Quizá sea un hecho trivial que la autora y la narradora tengan la misma obsesión por el calzado; sin embargo, a la luz de la autoficción, cualquier indicio es significativo. En «Animal de dos semblantes», el siguiente relato, los zapatos son sustituidos por los perros. Las protagonistas son Nora y Lola.^[10] Al principio se advierte que la vida es cabrona y que Nora, la protagonista y narradora, se ha cerciorado de ello en la vida de sus perros.^[11]

Los siguientes cuentos abordan diferentes temas: desde un amor frustrado, pasando por la comida y los viajes, hasta una mastografía. En todos, excepto en el primero, se usa de forma general la primera persona. La variación de los temas no repercute en la forma de contar, la estructura es la misma: narrar a través de la memoria del personaje algunos acontecimientos de la vida de Glantz.

Gracias a este estilo, el lector se vuelve cómplice del narrador-personaje; revive en la carne de los perros y de Nora una serie de experiencias encaminadas a lo personal y, en apariencia, a lo trivial. Esa normalidad en los acontecimientos que componen el libro puede hacer pensar al lector en una ligereza, puesto que la trama no profundiza en una revelación para el personaje ni en un acontecimiento aparentemente trascendental.

Desde la cotidianidad, Nora habla de sí misma, como de sus perros o de sus zapatos, como en una charla en el recibidor de su casa. No existen límites entre la obra y el lector, no hay un narrador en tercera persona, e incluso la autora interviene; recuérdese la ambigüedad de la persona al narrar para crear un lazo íntimo con el lector.

Zona de derrumbe, además de ser la primera obra narrada por Nora, plantea un acercamiento entre el lector, la obra, el personaje, el narrador y el autor. El lector no es un observador pasivo, sino un elemento más, el último eslabón; no se sitúa fuera del texto, al contrario, es parte de la obra. La estrategia narrativa se inscribe en el pacto ambiguo, entre las fronteras de la novela autobiográfica y de la autoficción:

La propuesta y la práctica autoficcional, como después tendremos ocasión de ver con más detalle, se sitúan a caballo de estas dos posiciones, pues en buena medida se fundamentan de manera más o menos consciente en confundir persona y personaje o en hacer de la propia persona un personaje, insinuando, de manera confusa y contradictoria, que ese personaje es y no es el autor.^[12]

Esa manifestación de ser y no ser el personaje, esa ida entre la tercera y la primera persona, así como la coincidencia en el nombre de las mascotas, hacen vacilar y, ante esta suposición, la autoficción es factible. Cuando Alberca habla de los paratextos, deja abierta la posibilidad de que el lector, a través de indicios, pueda vincular autor y personaje. Estos paratextos se basan en el conocimiento de la

biografía del autor, en este caso de su autobiografía, para confirmar la autoficción. La autobiografía de Glantz es uno de los paratextos más importantes que se encuentran en este análisis; el segundo es el texto de Bellatín, *El golem no es Nora García*, el tercero son las mascotas. Estos paratextos se comprueban en los textos de Glantz en que aparece Nora García.

En estos indicios comprobables —las aportaciones de la vida de Glantz a la vida de Nora, la coincidencia en gustos, en experiencias de vida e incluso en mascotas— se establece la autoficción. La intención de Glantz o, mejor dicho, la de Nora, no queda del todo clara, puesto que no sirve como máscara para narrar hechos específicos de la autora, ni es por completo un personaje de ficción.

En *El rastro* la estructura difiere, vuelve a darse la narración en primera persona en toda la obra, a diferencia de la duda planteada en *Zona de derrumbe* con el uso de la primera y la tercera persona. Nora se afirma desde la primera página: «Me llamo Nora García. Hace muchos años que no vengo al pueblo».^[13] La voz narrativa es la misma y, no obstante, cambia:

Su cháchara monótona me adormece. Mis recuerdos siguen sin tener pies ni cabeza, lo único claro es que siempre estoy sentada, a veces ante una máquina de escribir o una computadora queriendo relatar una historia de amor o tocando el chelo o recitando unos versos tristes parecidos a los del poeta chileno o copiando unas letras de tango con unas ganas infinitas de llorar (comiendo chocolates de cereza, llenos de aguardiente).^[14]

La escritura sigue latente en *El rastro*; su estructura se mezcla con la tesitura del chelo. La música y su escritura se vuelven una obsesión, lo que puede comprobarse en la obra donde Nora, en palabras de Glantz, recrea las estructuras musicales en la narración. Si en *Zona de derrumbe* los zapatos sirven de puente a la escritura, en *El rastro* es la música la que entrelaza los temas y las obsesiones de la autora:

Yo me metía en la sala con un radio *art deco* a oír la hora del tango, montonales de tango. Y me compraba bombones rellenos de cereza con aguardiente: la lectura está totalmente asociada al tango y al sabor aguardentoso, pero muy dulce, muy enmielado del chocolate. También recuerdo que leía y luego con el dedo aplanaba los oritos con que venían envueltos los bombones; además, me robaba el dinero para comprarlos de la caja de la zapatería, donde yo pasaba horas enteras.^[15]

La coincidencia en los recuerdos de Nora y Glantz, entre personaje y autora, confirma el pacto de la autoficción. En esta novela, más que en *Zona de derrumbe*, Glantz ratifica en el personaje de Nora una alteridad: la de otra vida, otro cuerpo, pero no otra forma de ser ni de pensar.

Pareciera a simple vista que la novela no tiene relación alguna con la autoficción; sin embargo, una vez vista y analizada desde esta perspectiva, puede observarse y ratificarse la estrecha relación que guarda con ella. Otro aspecto que también hay que destacar es que, en *El rastro*, Nora observa su recuerdo y, a través de su memoria, despoja las experiencias de lo superfluo y se centra en los detalles importantes.

En esta obra no existe, como en la anterior, una serie de subtítulos o capítulos que la dividan; *El rastro* es continuo. Si queda en el aire la estricta clasificación de los libros de Glantz, su forma y estructura indican una secuencia en la que, incluso, pueden encontrarse inmersas otras: una narración contada en primera persona desde la memoria del personaje en la que se extrapolan los sentidos y la narración; en el acto de narrarse se concentra un punto que abarca todo y nada de tiempo.

La historia narrada en *El rastro* gira en torno de un acontecimiento específico, pero, más que nada, en una realidad en la que el personaje se afirma, en una experiencia de vida que no vuelve a repetirse ni en *Zona de derrumbe* ni en *Historia de una mujer...* En el libro se aborda la muerte de Juan, exesposo de Nora, aunque mejor sería decir su velorio, la crónica de su muerte y, sobre todo, la serie de sentimientos que provoca este acontecimiento en ella.

El núcleo de la novela se representa en el cadáver de Juan y en su corazón deshecho. Esta obra, fácil de leer y compleja al momento de ser interpretada, alberga uno de los rasgos más característicos de Nora —y de Glantz—: la pasión que sintió desde pequeña por la música como una atracción determinante en su vida.

Las lagunas o agujeros negros de la vida, la penumbra de los secretos familiares o íntimos, los claroscuros de la experiencia —donde lo vivido se mezcla y confunde con lo imaginado, con lo soñado, con los mitos personales o literarios—, el universo caprichoso y frágil de la memoria, también lo olvidado, lo que no llegó a ocurrir pero pudo haber ocurrido, son algunos de los contenidos que, por estar en los intersticios de lo biográfico y de lo ficticio, se perfilan como los más específicos de la autoficción.^[16]

Glantz siempre ha afirmado que sus obsesiones afloran en sus libros, y que los temas que en algún momento fueron de investigación se transforman en literarios; no es de extrañar, por tanto, que en su obra fluyan de forma continua esas obsesiones.^[17] Los indicios analizados y las propias opiniones de la autora permiten visualizar rasgos muy particulares de ella en su personaje. En el mismo tono, la tendencia estructural del relato lleva a pensar la obra como una extensión de la anterior, como una continuidad en la que se desenvuelve la protagonista. La fragmentariedad de *El rastro* resalta precisamente por la notoria falta de divisiones, es una narración sin ninguna intervención que debe leerse forzosamente como una continuidad fragmentada:

¿Eres Nora?, reconozco la voz, levemente grave y sombría, alzo los ojos, una mujer está frente a mí, sí, soy Nora, respondo. Hace mucho que no te veía, dice, qué bueno que te encuentro, porque no tenía a quién darle el pésame, y su voz cambia de registro: más oscuro. Es una mujer rubia, alta, ligeramente encorvada, no acierto a recordar su nombre.^[18]

Esta característica en *El rastro* contrasta con *Zona de derrumbe* e *Historia de una mujer...*, en los que la escritura y reescritura son fundamentales y la fragmentariedad se presenta a través de diferentes manifestaciones como el calzado, las mascotas o los viajes. No existe diferencia alguna en la voz de la narradora, ni siquiera cuando interviene la voz de otros personajes, todo está filtrado por Nora. En esa continuidad del personaje y en esa ausencia de fragmentariedad, el discurso da un giro de 180 grados en la narradora y en su estructura. Cuando se insertan estas características en el ámbito de la autoficción, se hace obvia la correspondencia entre personaje y autor.

Alberca plantea en su libro que la autoficción es una «clonación literaria del autor o [de la] instalación de otra personalidad en su propio cuerpo».^[19] La estructura y las características hasta ahora analizadas son prueba de ello, por lo que es factible afirmar que en la obra de Glantz existe autoficción: la prueba trascendental de esos rasgos se manifiesta en la construcción del personaje de Nora García.

El último libro por orden de aparición es *Historia de una mujer que caminó por la vida con zapatos de diseñador*, una reescritura de *Zona de derrumbe* que aparece con correcciones menores, excepto «Animal de dos semblantes», en el cual se incluye un fragmento que recopila una historia sobre Glantz, su perra Lola y su amigo Mario (Bellatín). Además se incluyen otros relatos: «Memoria de las apariencias», «Contingencia», «He soñado», «Una historia de amor» y «Zona de derrumbe». La estructura es la misma que *Zona de derrumbe* aunque, como es obvio por los subtítulos, esta historia la comprende en su reescritura. Como afirma Glantz: esta misma historia es la historia misma. El orden de aparición de los subtítulos plantea otra forma de lectura y por tanto una percepción diferente por parte del lector. La reescritura, la fragmentariedad y la continuidad se dan en un plano paralelo al de *Zona de derrumbe*.

Construidas con intenciones diferentes, ambas obras reformulan la obsesión de Glantz por recrear dos veces el mismo acontecimiento

para comprobar si tiene el mismo efecto. La estructura es determinante puesto que forma parte también del personaje. En los dos libros es Nora quien narra, aunque no es la misma Nora quien cuenta, a pesar de que narre los mismos acontecimientos. Este fundamento se plantea de forma diferente en *El rastro*, al postular que existe una diferencia entre la interpretación de un concierto en el piano y la interpretación del mismo artista y del mismo concierto pero con una diferencia de años.

El punto clave para analizar estos libros es esa reescritura, esa intención de contar, y no, lo mismo. La reescritura también fundamenta la autoficción como una forma de volver sobre sí, estrategia clave en la obra de Glantz. El personaje de Nora García es el núcleo y el hilo conductor de la estrategia y de las obras. Al analizar la estrategia narrativa de las obras en las que aparece este personaje ha quedado claro, no solo que existe autoficción en la obra de Glantz, sino que Nora García es clave para entender tanto las obras mismas en las que aparece como el concepto de autoficción.

Notas

[1] Conviene hacer una aclaración: existen dos puntos de vista distintos sobre la autoficción, el primero la toma como una evolución de la autobiografía y es rescatado por Manuel Alberca en su libro; el segundo, el de Vicent Colonna, discípulo de Genette, toma la autoficción como una evolución de la novela. Este segundo aspecto no es analizado dentro de mi trabajo.

[2] Manuel Alberca: *El pacto ambiguo, de la novela autobiográfica a la ficción*, Barcelona, Biblioteca Nueva, 2007, p. 54.

[3] *Idem*, p. 55.

[4] *Idem*, pp. 65 y 92.

[5] *Idem*, p. 94.

[6] *Idem*, p. 10.

[7] Margo Glantz: *Zona de derrumbe*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2001, p. 9.

- [8] *Idem*, p. 75.
- [9] Tununa Mercado: *Las ballenas y las vacas, animales de escritura*, Entrevista a Margo Glantz, Biblioteca Virtual Cervantes.
- [10] Lola es la mascota de Margo Glantz.
- [11] La existencia de Lola puede corroborarse a partir de la página 45 de *Zona de derrumbe*.
- [12] Manuel Alberca: *op. cit.*, p. 32.
- [13] Margo Glantz: *El rastro*, México, Anagrama, 2002, p. 13.
- [14] *Idem*, p. 36.
- [15] Tununa Mercado: *op. cit.*
- [16] Manuel Alberca: *op. cit.*, p. 49.
- [17] Al respecto puede mencionarse el discurso «Ajuste de cuentas», que la autora pronunció el 18 de noviembre de 2005, en ocasión de la recepción del Doctorado *Honoris causa* en la Universidad Autónoma de México.
- [18] Margo Glantz: *op. cit.*, p. 27.
- [19] *Idem*, p. 29.

Autoría

Autor, autores

CARMEN F. GALÁN

Antes, los saberes y su legitimidad se garantizaban por la tradición como voz colectiva y como autoridad; cuando surge la imprenta, aparece el autor como personaje moderno: la atribución de la voz a un nombre lo convierte de hombre en ficción.

El autor nace con el *copyright* y muere en la escritura. —¿Quién habla entonces? —pregunta Roland Barthes después de escribir *s/z*— ¿Balzac, el héroe, el autor, el personaje, la sabiduría universal...? Michel Foucault intenta responder esta misma pregunta durante una conferencia dictada en 1969, a partir de una frase de Samuel Beckett: «Qué importa quién habla, alguien ha dicho qué importa quién habla». La respuesta lleva a uno a anunciar la muerte del autor, y al otro, al orden del discurso.

La crítica literaria del siglo XIX se concentra en la biografía y en la psicología del autor, por lo que la obra se valora desde la vida del autor y no desde sí misma. En el siglo XX hubo una reacción contraria a esta postura romántica y a la estética del genio; el formalismo ruso, el *new criticism* norteamericano, la *nouvelle critique* francesa establecen la obra como eje de la interpretación; no obstante, el imperio del estructuralismo atenta contra la pluralidad del texto y, en términos de historia literaria, se olvida la recepción que permite redefinir un clásico por su multiplicidad, por ser «(re)escribible».

En «La muerte del autor», Roland Barthes menciona que en el ámbito literario aparecen estrategias de disolución del autor (Mallarmé y *Una*

tirada de dados; Proust, que convierte el libro en modelo de la vida; la escritura automática o colectiva del surrealismo; el distanciamiento de Brecht). El texto, al subvertir los géneros y afirmar su carácter múltiple y paradójico, visto como un tejido de citas (intertextualidad) se convierte en texto endemoniado: «Mi nombre es legión, somos muchos», por lo tanto, se encuentra en una encrucijada. ¿Quién habla? Responde Barthes: el lector. Para dar vuelta al mito y al eje de la crítica literaria, el nacimiento del lector se paga con la muerte del autor.

Pero no basta matar a Dios, ni al autor: hay que precisar qué hacemos con el lugar que queda «vacío». Michel Foucault se propone ubicar los emplazamientos a partir de la noción de función–autor que se sostiene en el nombre, la relación de apropiación y atribución y la posición del autor que determinan el orden del discurso.

En primer lugar, el nombre cumple una función clasificatoria independientemente de la existencia real del autor. Por ejemplo, durante el Renacimiento se atribuyeron los textos herméticos al mítico Hermes Trismegisto, así como se atribuyeron a Homero (o escuela de los homéridas) los «Himnos» y la «Batracomaquia» por estar escritos en hexámetros. La naturaleza indexal del nombre propio sirve para señalar como síntesis conceptual lo que una obra contiene o puede contener.

No es sencillo determinar la manera en que se atribuye la obra a un nombre, en principio por los límites de la misma, ya que de entre todo lo escrito por alguien es problemático delimitar lo que se considera «obra» y lo que corresponde a un solo autor. Foucault señala que las formas de atribución en la crítica literaria siguen los mismos principios de la hermenéutica bíblica, que establece como ejes la coherencia conceptual y cronológica, lo que no da cabida a pensar que un autor pueda retractarse o cambiar su manera de pensar, ni a decir que hubo un primer y un segundo Wittgenstein, Freud, Marx...

Por otra parte, la relación de apropiación de los discursos aparece dentro de un contexto libresco que necesita reconocer el origen de la

voz con fines de censura y control del lucro. Los índices de libros prohibidos de la Inquisición y la legislación sobre la propiedad intelectual responden al interés de una ortodoxia y —en un contexto ilustrado donde el saber se vuelve público— a la necesidad de repartir las regalías que estaban en manos de los libreros e impresores. La propiedad intelectual garantiza la relación entre saberes y poder. No importa quién habla en la medida que la función autor permite a Foucault defender *Las palabras y las cosas* contra las objeciones que separan la discursividad de las ciencias humanas.

En el imperio del lector, la escritura es la protagonista, mientras que los argumentos de la crítica literaria se disuelven en las posibilidades de la interpretación. El estatus del texto sigue siendo problemático. Para evitar que la crítica oscile entre el eje del autor, del texto o del lector, hay que observar el circuito de la comunicación que permite distinguir las voces que habitan o que se pueden verter en el texto para jerarquizar los puntos de vista entre las máscaras que toma el autor.

Según Seymour Chatman, no hay que confundir autor con narrador; para distinguir entre los múltiples egos del «autor real» propone el término «autor implícito» como principio ordenador del texto que está en correspondencia, como itinerario de sentido, con un «lector implícito».

Desde esta perspectiva, la omnisciencia del narrador es imposible, pues todo punto de vista se articula con una ideología, así como con los intereses encontrados que dialogan entre sí. Por su parte, Umberto Eco retoma los conceptos de Chatman, aunque cambia las denominaciones y llama a uno y otro «autor modelo» y «lector modelo». Añade, además, una categoría intermedia entre el «autor modelo» y el «autor real»: el «autor liminal», que sería el «autor real» durante el proceso de escritura.

¿Quién habla? El autor que muere en el acto de escribir, el narrador que cuenta y el narratario que escucha, el texto que supera el sentido propuesto, el lector que se universaliza, el contexto que se actualiza, la escritura como palimpsesto... todos.

Referencias

Roland Barthes: *El susurro del lenguaje*, Barcelona, Paidós, 2002.

———: *s/z*, México, Siglo XXI, 1992.

Seymour Chatman: *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*, Madrid, Taurus, 1990.

Umberto Eco: *Los límites de la interpretación*, Barcelona, Lumen, 1998.

Michel Foucault: *Entre filosofía y literatura*, Barcelona, Paidós, 1999.

[C]

Ciencia ficción

El concepto de ciencia ficción en Darko Suvin

ROLANDO ALVARADO

Hacia una definición del género

Aquí se discuten las relaciones entre la poética de Darko Suvin y el formalismo ruso tomando como eje las críticas de Simon Spiegel y Carl H. Freedman en torno de la definición que Suvin elaboró para caracterizar la ciencia ficción. La importancia de discutir una nueva propuesta de análisis de la ciencia ficción no reside en mostrarla libre de máculas, mucho menos como algo constantemente mal entendido que requiere ser enderezado, sino en traer a primer plano las contingentes relaciones entre la literatura y la ciencia, invocadas de tiempo en tiempo como pertinentes para comprender la literatura. Como ejemplos de este tipo de análisis, podemos citar el estudio de William Powell Jones sobre la influencia del newtonianismo y la historia natural en la poesía inglesa del siglo XVIII,^[1] y el de Martha A. Turner sobre la duradera influencia del mecanicismo en la novelística en lengua inglesa.^[2]

Se sabe del interés de Milton y Donne por la ciencia newtoniana, que todavía permitía una fusión con la religión, la magia y el misticismo; pero Jones rastrea la influencia de la ciencia de Newton en casi todo poeta de ese período: Cowley, Dryden, Norris, hasta llegar al declive del entusiasmo con un poeta abiertamente anti-newtoniano: William Blake.

Por su parte, Turner analiza la relación del mecanicismo (pensado como herencia del «sistema del mundo» de Newton, y no de los autómatas

cartesianos) en varios autores «realistas»: Jane Austen, D. H. Lawrence, Walter Scott, Charles Dickens y Joseph Conrad, y en una obra abiertamente de ciencia ficción debida a Doris Lessing.

En estos análisis no se trata de definir el género (ya que este se toma como algo dado o reconocible de inmediato), sino observar cómo, en las narraciones de los autores mencionados, funciona una serie de posiciones dentro de una cosmovisión científica de fondo, asumiendo el hecho innegable de que, a partir de Newton, la visión científica del mundo se ha ganado un lugar prestigioso y autorizado en cuanto a la ontología y la epistemología del ambiente empírico de cualquier autor, situación de la que no puede escapar ningún novelista de ningún género.

En la ciencia ficción no se ensaya una crítica de la ciencia o del mecanicismo inherente a la misma desde un afuera moral, sino desde la estrategia —diría Suvin— de postular un *novum* y seguir rigurosamente las consecuencias del mismo. La narración realista no tiene un *novum* que implique un «extrañamiento» ni necesita de una validación cognitiva, precisamente porque los lectores pueden reconocerse de inmediato en ese mundo ficticio donde las relaciones espacio-temporales que dan forma a la ontología del mismo son, de inmediato, isomorfas a las del ambiente empírico de los lectores, si bien en ocasiones el autor codificará una cierta forma de visión científica de manera consciente o inconsciente o, en el peor de los casos, una visión ideológica, complaciente y autoindulgente.

El *novum* y la cognición

En 1979, en *Metamorphoses of science fiction. On the poetics and history of a literary genre*,^[3] Darko Suvin definió la ciencia ficción como «un género literario cuyas condiciones necesarias y suficientes son la presencia del extrañamiento y la cognición, y cuyo recurso formal más importante es un marco imaginativo distinto al del ambiente empírico del autor».^[4] Tal

caracterización del género —que en la forma citada parece un galimatías que solo invita a oscurecerlo aún más— no hace mención explícita del concepto clave de la poética de Suvin: el de *novum*.^[5]

La cognición, que aparece como una de las condiciones de inclusión en el género, adquiere significado mediante la introducción del *novum*, que es la categoría mediadora entre el ambiente empírico del autor y la ontología básica del mundo ficticio postulado en la narración. La cognición indica el método de validación del *novum*.

El *novum* puede ser un elemento discreto (un invento como la máquina del tiempo de Wells, o la teleportación neuronal de Bester), un evento (una fluctuación solar en el estilo de Ballard, o la toma del poder por el rey Utopos) o alguna otra cosa o situación que lleve a una reestructuración total de las relaciones espacio– temporales de la narración (modificación del cronotopo). Esa modificación de las relaciones espacio–temporales es lo que modifica el ambiente empírico del autor y forma la base del extrañamiento que produce la narración de ciencia ficción.

La categoría crítica de «extrañamiento» no es tomada de Viktor Shklovski: desde 1977 (en el prefacio al número especial de *SF Studies* dedicado a la sociología de la ciencia ficción),^[6] Suvin se había distanciado explícitamente del formalismo ruso citando las críticas que Jan Mukarovsky había hecho al mismo. Esta distancia se volvió patente en los ensayos compilados en *Positions and presuppositions in science fiction*, de 1988.^[7]

Las críticas básicas

Simon Spiegel^[8] encuentra que el uso que hace Darko Suvin del concepto de extrañamiento es, cuando menos, ambiguo:

Suvin se refiere explícitamente a Shklovski y Brecht sin distinguir propiamente entre estas dos tradiciones teóricas. En cambio, introduce el término extrañamiento en un dominio completamente nuevo cuando

lo usa para designar un género [...] Este punto central de la poética de Suvin esta pletórico de contradicciones.^[9]

En la ciencia ficción tiene lugar todo tipo de cosas maravillosas: la gente puede viajar en el tiempo, exceder la velocidad de la luz y hacer muchas otras cosas que, de acuerdo con nuestro conocimiento presente, nunca realizaremos en el mundo real. Contrariamente a la definición de Suvin, estos actos maravillosos no son presentados a la manera de un extrañamiento, por el contrario, son racionalizados y hechos posibles.^[10]

Spiegel explica detalladamente lo que significan los conceptos de *ostranenie* para Viktor Shklovski, y de *Verfremdung* para Bertolt Brecht, argumentando que no solo no son idénticos en extensión entre sí, sino que tampoco son idénticos al término introducido por Suvin. Y no pueden serlo, ya que Suvin no distingue entre la ontología del mundo ficticio que introduce el autor —nivel en el que, según Spiegel, debería Suvin ubicar el extrañamiento— y los medios formales que aparecen en el texto mismo para presentar ese mundo ficticio.

Una distinción de este tipo sería natural, pues a pesar de pertenecer a diferentes tradiciones teóricas y perseguir objetivos diferentes con la introducción del concepto, el extrañamiento es un medio estilístico, formal, tanto para Shklovski como para Brecht, mientras que Suvin, al momento de introducir su noción de extrañamiento en el campo de la ciencia ficción, fusiona los aspectos formal y ficcional, aunque —continúa Spiegel— ello no es imputable del todo a Suvin: la narratología tradicional se queda en el nivel formal del texto y no introduce elementos para el análisis del mundo ficticio propiamente dicho.

Introducida esta distinción, Spiegel trata de mostrar que, a nivel formal, se introduce una «familiarización», no un extrañamiento, quedando este último limitado al nivel ficcional (el mundo ficticio es «extraño», después de todo). Pero el extrañamiento es solo el primer componente de la definición de Suvin. Respecto de la cognición, que

es el segundo componente, Spiegel nos dice: «la cognición es más una parte del proceso perceptivo; de hecho, se vuelve una actividad del lector. Suvin, de nuevo, no distingue propiamente entre las propiedades de un texto y su(s) efecto(s) deseado(s)».^[1]

Nuevamente —prosigue Spiegel—, con el término de «cognición» Suvin intersecta dos niveles diferentes: el formal y receptivo. Asimismo, las características que Suvin predica del concepto de «cognición» son, en ocasiones, contradictorias. Citando a Gregory Renault, comenta Spiegel: «las muy mencionadas referencias a la “validación” por el “método científico” no son nunca explicadas, mucho menos documentadas».^[2]

Del análisis de Spiegel se desprende que la propuesta teórica de Suvin de definir el género de la ciencia ficción por la presencia e interacción del extrañamiento y la cognición es, por lo menos, ambigua en cuanto a los conceptos que introduce. De manera particular, la crítica de Spiegel se apunuala en dos confusiones en que incurre Suvin:

1. Confunde el nivel formal (o los medios técnicos con que presenta el mundo ficcional) con el nivel diegético (o el mundo ficcional propiamente dicho), por lo que el concepto de extrañamiento es ambiguo.
2. Confunde el nivel formal con el receptivo (o la manera en que el texto es decodificado por el lector), por lo que también el concepto de cognición resulta ambiguo.

Con base en estas críticas, Spiegel propone remediar las confusiones de Suvin —y, presumiblemente, las de sus lectores y críticos— reemplazando el término general de «extrañamiento» por cuatro conceptos diferenciados:

1. Naturalización (o normalización de lo extraño).
2. Defamiliarización (hacer extraño lo familiar, «extrañamiento» en el sentido de Shklovski).

3. Extrañamiento diegético (cambio del mundo empírico al ficcional).
4. Extrañamiento (el aspecto receptivo, el efecto en los lectores).

Introducidos estos conceptos, Spiegel articula la naturalización, la defamiliarización y el extrañamiento diegético mediante ejemplos tomados de películas de ciencia ficción, con el fin de mostrar su proceso. La muestra de ejemplos es variada, e incluso en uno de los ejemplos la defamiliarización ocupa la primera parte del proceso, lo que sorprende, dada la insistencia de Spiegel en sostener que la naturalización es el primer paso que toma el autor de textos de ciencia ficción.

Según Spiegel, en la ciencia ficción se naturaliza lo maravilloso mediante recursos formales, situación que resulta análoga a la del tratamiento en los cuentos de hadas, que se diferencian de la ciencia ficción porque esta última posee una «estética de la tecnología» y una naturalización formal del *novum*. Una vez naturalizado lo maravilloso, tienen lugar tanto la defamiliarización como el extrañamiento diegético. Hasta aquí llega Spiegel, quien ya no muestra el papel del extrañamiento en el proceso que describe (punto 4).

Resulta evidente que, cuando Suvin definió el género de la ciencia ficción como «un género literario cuyas condiciones necesarias y suficientes son la presencia y la interacción del extrañamiento y la cognición», dejó muchos cabos sueltos a pesar de sus prolijas explicaciones (o quizá precisamente por eso). Si el concepto de «extrañamiento» fue sometido a crítica por Spiegel, Carl Freedman^[13] considera que el concepto de «cognición» manejado por Suvin implica recurrir a elementos alejados de la literatura y del género para discriminarlos, como la definición de «ciencia», o la exactitud del conocimiento científico (con su innegable historicidad). Freedman señala una segunda objeción: la definición de Suvin «sufre de un inmenso sacrificio en la descripción a favor de su fuerza eulogística», lo que ocasiona que muchos textos *pulp* sean excluidos de la ciencia ficción y se consideren alejados de esa influencia.

Freedman tiene una crítica adicional, de carácter general: la definición de Suvin no debe ser vista como un filtro por el que solo atraviesan las obras puras. Los conceptos no son cajas, sino tendencias en la obra. Con esta idea de tendencia definirá el género de la ciencia ficción como aquel que agrupa las obras en las que se exhibe una «tendencia dominante» hacia el extrañamiento y la cognición. Así pues, Freedman ya no liga las obras a la caducidad histórica del conocimiento, sino a su «tendencia cognitiva». Resulta, sin embargo, muy ilustrativo lo que afirma Freedman del extrañamiento:

Refiere a la creación de un mundo ficcional alternativo que, por rechazo a tomar nuestro mundano ambiente como algo dado y definitivo, implícita o explícitamente realiza una interrogación críticamente extrañada de este [...] La construcción de un mundo alternativo es la definición de ficción: debido al carácter de la representación como un proceso no transparente que necesariamente involucra no solo similaridad, sino diferencia entre representaciones y su «referente», un grado irreducible de alteridad y extrañamiento aparecerá incluso en la más realista de las ficciones imaginables.^[14]

Las críticas previas son el marco de la discusión con la poética de Suvin, ya que arrojan cuestiones sobre los elementos que la integran: el concepto de extrañamiento, de *novum*, de cognición y, sobre todo, de la relación que mantiene la literatura con la ciencia. Por tanto, es menester preguntarse si es el caso que efectivamente todas las confusiones que invoca Spiegel ocurren, si los conceptos introducidos por Suvin son ambiguos, si tiene relevancia considerar que las definiciones no son filtros, sino tendencias más o menos dominantes.

El *novum* como eje

Las críticas de Spiegel y Freedman a la poética de la ciencia ficción de Darko Suvin sostenían que los conceptos básicos de esa poética —extrañamiento, *novum*, cognición— son ambiguos, mal definidos o requieren elementos externos a la narración para permitir la determinación de pertenencia a un género. En este segundo apartado se expone, entonces, la poética de Suvin antes de presentar su respuesta ante estas críticas.

No es la intención defender aquí un tipo particular de análisis, sino aprovechar la luz que esa propuesta y sus críticas arrojan sobre las relaciones entre la ciencia y la literatura; a fin de cuentas, a la comprensión, así como a la formación de valores, solo se llega por la dialéctica.

Como se verá enseguida, el concepto de *novum* es fundamental en la poética de Suvin, quien toma este término del primer volumen de *El principio esperanza*, obra publicada en alemán por Ernst Bloch, entre 1938 y 1947.^[15] En el volumen 2 de esa obra se hace un largo recuento de las utopías, y Suvin hace lo mismo, aunque con fines diferentes, en la segunda parte de su libro, *Metamorfosis de la Ciencia Ficción*, de 1979.^[16] Para Suvin, la utopía es el subgénero político de la ciencia ficción,^[17] así como la *Utopía* de Thomas More es uno de los modelos básicos de toda la ciencia ficción posterior. El otro modelo es *The Time Machine*, de H. G. Wells.

En estas novelas se define el núcleo básico del extrañamiento. En el caso de More, se postula un extrañamiento geográfico, espacial, fundado en la isla maravillosa o sus analogías: el país perdido, la ciudad en las montañas, etcétera. En el caso de Wells, el extrañamiento se plantea en la dimensión temporal al poner como ejemplo paradigmático la máquina del tiempo y sus múltiples analogías. Es así que, desde estos modelos, en la narración de ciencia ficción se propone un extrañamiento espacio-temporal, permitiendo una reestructuración del cronotopo. Tal vez la afirmación más interesante de Suvin respecto del *novum* sea la siguiente:

La tensión esencial de la ciencia ficción se da entre los lectores, que representan un cierto número de tipos de hombre de nuestro tiempo, y lo Desconocido u Otro totalizador y por lo menos equivalente introducido por el *novum*. Esta tensión, a su vez, hace ajena la norma empírica del lector implícito.^[18]

El *novum* es lo que posibilita el extrañamiento; sin él, no hay relato de ciencia ficción, por lo que es alrededor de este concepto que gira la comprensión que tiene Suvin tanto del extrañamiento como de la cognición. Asimismo, la cita previa evidencia que los aspectos receptivos de la ciencia ficción encuentran su lugar en la tensión que Suvin menciona y que clarifica mediante el concepto de «lector implícito» que aparece en la estética de la recepción de Wolfgang Iser, formado alrededor de la noción de «punto de indeterminación», de Roman Ingarden.^[19]

Introducido el *novum*, la condición suficiente del género de la ciencia ficción es su validación cognoscitiva de manera metódica, tomando como base el desarrollo de las premisas de partida que permitieron su introducción. Con esto indica Suvin la presencia de desarrollos dentro del mundo ficticio obtenidos a partir de las premisas mismas de las que parten los autores, sin la intrusión arbitraria o inmotivada de elementos nuevos. Si se llegan a introducir nuevos elementos, no directamente relacionados a las premisas de partida, ello se hace por las «presiones» a que conduce el desarrollo de la lógica interna de la narración, y no por una decisión aleatoria. Intromisiones de este tipo no son ajenas al desarrollo de la ciencia como construcción histórica del hombre. Ejemplo claro es *The drowned world*, de J. G. Ballard, donde mediante el evento de las «fluctuaciones solares» se desarrolla la desestructuración de las relaciones sociales en la totalidad del mundo humano como resultado de postular una relación unilateral entre lo no-humano (la naturaleza) y lo humano (la sociedad).

Esto permite, a su vez, introducir «posibilidades» o «idealidades» como partes clave del mundo ficticio, contenidas en las premisas del

novum, aunque no inmediatamente verificables en la realidad empírica del lector. Tales premisas se encuentran y se fundan en la particular situación histórico-social en la que se encuentra la sociedad del autor en el momento que escribe el texto de ciencia ficción. La situación histórica configura un «horizonte»^[20] que, en el caso de la sociedad del siglo xx, vuelve ineludibles la tecnología y la cosmovisión científica:

Si bien la credibilidad de la ciencia ficción no depende de la explicación razonada dada a un relato en particular, el significado de toda la situación ideada en él depende, en última instancia, de que «la realidad a la cual desplaza y por lo tanto interpreta», solo sea interpretable con base en el horizonte científico y cognoscitivo.^[21]

Por tanto, el *novum* implica una «lógica narrativa», un procedimiento razonado para la construcción del mundo ficticio y que, en gran medida, puede ser independiente de los recursos formales que utilicen los autores para presentarlo, pero que ineludiblemente se manifiesta a nivel ontológico en el mundo ficticio, tal como creemos, o sabemos, que se encuentran presentes en nuestro mundo empírico las leyes de Newton para la fuerza, o las de Schrödinger-Heisenberg-Bohr-Jordan-Pauli para la amplitud de probabilidad, o las gélidas mareas de la economía-mundo capitalista para las relaciones humanas.

Para Suvin, el extrañamiento es una oscilación entre el mundo ficticio y el mundo empírico del autor y del lector implícito, y aquí es necesaria una prolija explicación. Dado el *novum*,^[22] sus reglas básicas determinan un patrón que, de una u otra forma, seguirá el autor y quedará codificado en el esquematismo del lector implícito^[23] que permitirá a los lectores —a toda una variedad de ellos— decodificar ese patrón gracias al formalismo del autor, o a pesar de él; esto puede motivar, a su vez, que el lector reflexione sobre la situación en la que se encuentra para, así, liberarse de las cotidianas ilusiones y modificar la percepción de su horizonte.^[24]

El lector implícito es el conjunto^[25] de posibilidades de interpretación que ofrece un texto ficticio; por lo tanto, está fundado en el texto mismo, no en algo ajeno. Entonces, la posibilidad de interpretar un texto como de ciencia ficción se ubica en el texto mismo, si es que el autor se sometió — y, de la misma forma, somete a sus lectores— a un desarrollo riguroso, de horizonte científico, en su relato. Es así que la cuestión elemental se ubica en el horizonte que el autor logra establecer en el texto, y en el desarrollo de las implicaciones de tal horizonte realizadas al nivel del mundo ficticio, y no decisivamente en los artilugios formales que utilice para presentarlo. Por esta razón, la generalidad de los autores de ciencia ficción no se considera innovadora desde el punto de vista formal.^[26] La forma del texto es ancilar de la lógica del mundo ficticio, tanto puede retardar la aparición del extrañamiento, como puede adelantarla,^[27] pero no puede hacer desaparecer o aparecer la lógica narrativa del mundo ficticio si esta no ha sido colocada ahí por el autor.

El *novum*, entonces, se introduce mediante una serie de premisas de base, determinantes de la lógica del mundo ficticio que podrá manifestarse formalmente de una u otra manera. Al ser seguidas de manera rigurosa las premisas de base, al ser desplegada la lógica de sus premisas, nos adentramos en el mundo ficticio, en su ontología, de la misma manera que comprendemos la estructura del mundo empírico en que vivimos (físico y social) cuando analizamos con lógica rigurosa —y no por inesperada iluminación— las leyes de Newton, o las de Schrödinger–Heisenberg–Bohr–Jordan–Pauli, o las de la economía–mundo capitalista.

Ese desarrollo es lo que permite la cognición dentro del horizonte científico establecido por el autor, al quedar impuesto sobre el lector implícito.^[28] Por eso es una insistencia fundamental de Suvin el que las premisas de partida del *novum* no sean contradictorias —ni interna, ni gratuitamente— con el conocimiento científico establecido:

posibilidad «ideal», queriéndose decir con esto cualquier posibilidad conceptual o concebible, cuyas premisas y consecuencias no sean internamente contradictorias. / Cualquier relato basado en el deseo metafísico [...] es «idealmente imposible» como narración coherente [...] de acuerdo a la lógica cognoscitiva que los seres humanos han adquirido en su cultura desde el principio hasta el presente.^[29]

La réplica elemental a este planteamiento es que deja fuera muchos textos usualmente catalogados como «ciencia ficción». La réplica de Suvin, nada elemental, es que el «90 o 95 por ciento de la producción de ciencia ficción es material decididamente perecedero, producido con la vista puesta en una caducidad instantánea, para ganancia del editor, y para que el autor adquiera otros artículos igualmente perecederos».^[30]

Para precisar el concepto de *novum*, Suvin combate la idea de que el modelo heurístico fundamental de la ciencia ficción es el modelo extrapolativo, resaltando que este es solo un caso límite del auténtico modelo de la ciencia ficción: el modelo analógico.

El fundamento de tal modelo no deja de ser interesante: el abandono por parte de la alta burguesía de su fe en la democracia volvió el tiempo lineal de la fábrica —y de las operaciones repetitivas de la línea de montaje fordista— en símbolo e imagen de la eficacia de la economía—mundo capitalista, específicamente, de la opresión del capital sobre el trabajo, de la infinita corrupción que circula en la gestión sindical del trabajo ante el capital y de las devaluaciones cíclicas del trabajo en la economía—mundo capitalista.

Tal abandono permite al trabajo la exigencia de otra ruptura: la necesidad de reinventar los espacios y el uso del tiempo en ellos, el desafío a línea definida del progreso y a la idea del tiempo lineal; ese desafío y la convergencia de energías dentro del contexto histórico de la lucha de clases a nivel mundial es lo que lleva a la reestructuración del cronotopo^[31] de la ciencia ficción. La analogía entre el mundo empírico del autor y el

mundo ficticio que postula en el texto es explicada mediante la idea de «covarianza», lo que da lugar a un espacio temporalmente covariante.^[32]

Si entendemos directamente la covarianza, no como mera metáfora o metonimia, implica lo siguiente: el mundo ficticio construido por el autor es exactamente el mismo que su mundo empírico, porque valen las mismas leyes para ambos; solo difiere la perspectiva, el sistema de coordenadas desde el que se le contempla.^[33] Por tanto, las relaciones desprendidas del *novum* no solo no rompen el marco legaliforme del mundo empírico del autor, sino que lo enriquecen con nuevas intuiciones respecto de la forma de las relaciones sociales: el uso de un tiempo y un espacio alternos al de la economía–mundo capitalista son pensables; el tiempo lineal de la fábrica se revela como una construcción localizada histórica y socialmente, por lo tanto, con fecha de caducidad.

Notas

- [1] William Powell Jones: *The rhetoric of science*, Londres, Routledge, 1966.
- [2] Martha A. Turner: *Mechanicism and the novel*, Londres, Cambridge University Press, 1993.
- [3] Darko Suvin: *Metamorphoses of science fiction. On the poetics and history of a literary genre*, Londres, Yale University Press, 1979.
- [4] Darko Suvin: *Metamorfosis de la ciencia ficción*, México, Fondo de Cultura Económica, 1984, p. 30.
- [5] En el capítulo IV de la obra citada, Suvin lo explica prolijamente. Este capítulo es apenas una reelaboración del artículo «The state of the Art in Science Fiction Theory: Determining and Delimiting a Genre», en *SF-Studies*, No. 17, Vol. 6 (1), 1979, pp. 32–45, donde analiza una amplia colección de documentos pertinentes a la delimitación del género de la ciencia ficción que fueron omitidos en el libro.
- [6] *SF-Studies*, No. 13, Vol. 14 (3), 1977.
- [7] Darko Suvin: *Positions and presuppositions in science fiction*, Hong Kong, Kent State University Press, 1988.

- [8] *SF-Studies*, No. 106, Vol. 35 (3), 2008, pp. 369–387.
- [9] *Ibid.*
- [10] *Ibid.*
- [11] *Ibid.*
- [12] *Ibid.*
- [13] Carl Freedman: *Critical theory and science fiction*, Middletown, Wesleyan University Press, 2000.
- [14] *Idem*, pp. 16 y 21, respectivamente.
- [15] Ernst Bloch: *El principio esperanza I*, Madrid, Aguilar, 1977. El concepto de *novum* se introduce en el capítulo 17.
- [16] Darko Suvin: *Metamorfosis de la ciencia ficción*.
- [17] *Idem*, cap. III.
- [18] *Idem*, p. 95.
- [19] Cfr. Dietrich Rall: *En busca del texto*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1993.
- [20] Cfr. el texto de Gadamer en la antología de Rall citada en la nota anterior. Suvin propone el concepto de «horizonte» en conformidad con el uso de Gadamer.
- [21] Darko Suvin: *Metamorfosis de la ciencia ficción*, p. 99.
- [22] Por ejemplo, las premisas que permiten la introducción de una sociedad como la que delinea George Orwell en 1984.
- [23] En el caso de 1984, las reglas fijadas por Orwell con base en la situación que encontraba como una posibilidad de su mundo empírico definen un Estado totalitario, monolítico, ante el que no hay salida.
- [24] Además, el lector también puede angustiarse, o enojarse ante el inexorable destino de Winston Smith, a quien no sirve ni siquiera la solución preferida de Hollywood: el amor.
- [25] Conjunto de cardinalidad insospechada, ya que no se puede contar el número preciso de interpretaciones posibles de un texto de manera sencilla y expedita.
- [26] Me gusta creer que Alfred Bester, en el capítulo 15 de *Tyger, Tyger* (1955), logra una excelente introducción de innovaciones formales para presentar la sinestesia de Gulliver Foyle; asimismo, en el capítulo 16 introduce los robots «irreverentes», que encontrarán su desarrollo en Philip K. Dick.

- [27] En *Do androids dream of electric sheep?*, de Philip K. Dick, la irrupción de lo extraño es inmediata: en el primer capítulo vemos a Rick Deckard docimando sus emociones mediante un aparato Penfield, “modulador” de las mismas.
- [28] Suvin no es muy directo sobre el punto de la cognición, pero quizá al estar pensando en lectores americanos acostumbrados a los *pulps*, a la literatura de la Astounding Science Fiction de John W. Campbell, a la crítica de William Atheling (pseudónimo de James Blish) y de Damon Knight, creyó que sus apretados comentarios encontrarían fácil decodificación por los lectores mediante una adecuada cita de *More issues at hand* (1970), de William Atheling, en la nota 8 del capítulo IV de la ya citada obra de Suvin. Por otra parte, esta obra de Atheling–Blish debería ser no solo citada, sino adecuadamente leída. Un ejemplo por oposición nos resultará ilustrativo (y es a lo que recurren Suvin y Blish): la física simul–secuencialista desarrollada por Shevek en Ursula K. Leguin (*The dispossessed*) es tan imposible como lo era la física anti–simultaneísta de Einstein en tiempos de la mecánica de Hertz (*circa* 1890); es decir: resulta ser una posibilidad ínsita al horizonte científico, pero la mecánica celeste que presenta Brian W. Aldiss en su serie *Hothouse* no cabe dentro del horizonte científico de nuestra época histórica porque es imposible de acuerdo a las leyes de la mecánica celeste.
- [29] *Cfr.* Suvin: *op. cit.*, p. 98.
- [30] *Cfr.* Suvin: *op. cit.*, p. 9.
- [31] *Cfr.* Mijail M. Bajtin: *The Dialogic Imagination*, Austin, University of Texas Press, 2006, especialmente el ensayo tercero: «Forms of time and of the Chronotope in the novel», p. 86 *passim*.
- [32] *Cfr.* Suvin: *op. cit.*, p. 109.
- [33] Al menos, así es entendida la covarianza en el contexto de la teoría de la gravitación de Einstein y sus múltiples refutadores: las leyes de la naturaleza son las mismas en cualquier sistema de coordenadas, lo único que cambia es el punto de vista del observador.

Coincidentia oppositorum

La correspondencia hermética y Leonora Carrington

GONZALO LIZARDO

Adoptada por los surrealistas sin que ella se lo propusiera, la pintora Leonora Carrington (Lancashire, 1917–México, 2011) forjó sus convicciones pictóricas a partir de intereses menos vanguardistas pero más íntimos: la cocina y la alquimia. De acuerdo con Susan L. Aberth, Leonora «equiparaba especialmente el tránsito de los alimentos, desde la cocina hasta la mesa donde son consumidos, a los procesos alquímicos de destilación y transformación que a su vez asociaba con la producción artística».^[1] En otras palabras, la magia alquímica fue para Carrington el vínculo, la correspondencia, el vaso comunicante que concilió la oposición entre su vocación como creadora y su circunstancia de mujer como esposa y como madre. Este sincretismo, esta unidad de contrarios se manifestaba en el estudio donde Leonora —la bruja, la cocinera y la pintora— realizaba sus conjuros, en esa asombrosa «mezcla de cocina, guardería, cuarto de dormir, perrera y almacén de chatarra»^[2] que tanto fascinaba a Sir Edward James, su mecenas y admirador.

La analogía entre el Arte como magia que nutre el espíritu, la Magia como caldero donde se cocinan las imágenes y la Cocina como el arte de transmutar la materia sensible en alimento espiritual le otorgó a la obra de la pintora inglesa–mexicana una lucidez hermética que proviene, casi

con seguridad, de su afinidad por el Renacimiento italiano. Siguiendo el ejemplo de sus maestros renacentistas y sus colegas surrealistas, Leonora recurrió al hermetismo no solo como tema, sino sobre todo como técnica. Para el filósofo Jorge Juanes, en Leonardo «la búsqueda de una fusión visual de todo con todo corresponde, en lo esencial, a una concepción hermética del mundo irrepresentable mediante la delimitación inequívoca de las formas cerradas en contornos precisos».^[3] Esta afirmación vale también para Leonora, y podría explicar, por ejemplo, la preocupación por unir el fondo con las figuras, lo mineral con lo acuoso, lo vegetal con lo humano, lo femenino con lo masculino, lo universal con lo singular, lo espiritual con lo material.

De ese modo —diluyendo las formas, fusionando todo con todo, cocinando y pintando— Leonora se inscribió, por voluntad propia, en una tradición pictórica que exige ser leída desde una perspectiva hermética, desde una mirada que sepa discernir las oposiciones y afinidades, las simpatías y antipatías que se amalgaman en cada obra. Usando los conceptos que Panofsky forjó en *Estudios de iconología*, podría conjeturarse que Leonora Carrington emplea los principios herméticos de la «correspondencia universal» y la «*conjunctio oppositorum*» como técnicas específicas para articular tanto la forma (la composición, la perspectiva, el colorido) como su contenido temático (compuesto por un significado primario o natural, un significado secundario o convencional y un significado intrínseco o contenido),^[4] tal como se muestran en una obra que la autora realizó en su más plena madurez, a la edad de 40 años.

Pintado en 1957, *El jardín de Paracelso* es un óleo sobre lienzo de dimensiones medianas (86,5 x 120 cm) con una tonalidad casi monocromática. Este «casi» es muy importante: desde la elección de colores para su paleta, Carrington ha recurrido a la correspondencia: para conciliar la oposición entre las contrastantes figuras blancas y negras que habitan el cuadro, la autora ha utilizado un tercer color, una especie de sepia muy matizado que domina y unifica el cuadro, sin uniformarlo. En los

márgenes del cuadro predominan las tonalidades oscuras, transparentes y diluidas, que hacen resaltar la luminosa figura, pintada con firmes trazos blancos, que ocupa el centro geométrico del cuadro. Las figuras restantes se encuentran repartidas de manera irregular sobre todo el lienzo, y esta composición asimétrica le otorga al conjunto un desequilibrio rítmico que gira en torno al círculo trazado en la parte inferior. Entre el blanco y el negro, el sepia. Entre la simetría y la asimetría, el movimiento.

La composición se articula básicamente en dos planos. El fondo, pintado con oscuras manchas de negro y sepia que se superponen por transparencia, está salpicado por manchas más claras que simulan estrellas y constelaciones. Sobre este fondo estelar se destaca un conjunto de figuras cuyo sentido primario o natural puede determinarse con facilidad: la dama blanca y el ángel negro, el caballo oscuro y el jinete claro, la decapitada blanca y el decapitado negro, el perro y la serpiente, el arpa y el libro, el vagabundo y el hipogrifo. Todas estas figuras están agrupadas en parejas que bailan, y solo seis se muestran solitarias, como espectadores del baile: la esfinge y el colgado (en la parte inferior), el hombre y el unicornio (arriba a la izquierda), el ibis y el planeta (arriba a la derecha). En su mayoría, estos motivos son semitransparentes: a través de sus cuerpos pueden entrecruzarse las estrellas y las nebulosas del fondo, a la manera de una carta zodiacal, o del famoso mural de Fernando Gallego, *El cielo de Salamanca*. El cuadro, por tanto, representa un baile, ejecutado o presenciado por un conjunto de figuras fantásticas que son, al mismo tiempo, constelaciones cósmicas: los motivos simbólicos cuya identificación nos permitiría descifrar su sentido secundario o convencional.

Algunos de los motivos son más o menos fáciles de ser interpretados, como la esfinge del ángulo derecho inferior, o ese ibis que carga el huevo filosófico en una evidente alusión al dios Toth, «dios de la palabra creadora, patrón de los astrónomos, contables, magos, curanderos y encantadores».^[5] La pareja central muestra al *Ánima*, o «Diosa blanca», que porta un huevo (como semilla de la piedra filosofal, como origen

Mundo o como Vaso alquímico)^[6] que está bailando con su Sombra (un ángel negro que seguramente alude a su opuesto: la destrucción cósmica). En conjunto, este par de figuras podría representar a la Nigredo y a la Albedo: la materia prima de la transmutación alquímica y su resultado final.^[7] Por otra parte, «el Colgado» que aparece a la derecha de la pareja central, hace referencia al arcano XII del Tarot de Marsella, aunque aquí no cuelga de un árbol sino de un estandarte con textos pseudohebreos. El vagabundo del ángulo inferior izquierdo, por su parte, podría referirse al arcano del «Loco», si no fuera porque está acompañado por un hipogrifo en lugar de un perro. Más enigmática resulta la pareja de decapitados, aunque cabe notar la similitud de su conjunto con el símbolo taoísta del *yin yang*. El jinete blanco, con su corazón de cometa, puede aludir al alma del individuo «que domina su montura como ha dominado las fuerzas adversas» para ascender al cielo o a la sabiduría.^[8]

El mandala inferior de ocho radios, sobre el cual bailan las figuras, podría aludir a los ciclos celestes, o ser un círculo mágico como el que se traza durante las invocaciones, o aludir al título del cuadro: al jardín circular del legendario alquimista Theophrastus Bombast von Hohenheim, conocido como Paracelso.

Si «lo de abajo se iguala a lo de arriba», como establece la *Tabula Smaragdina*, la pintura de Leonora Carrington establece una Correspondencia entre el Cosmos y el Paraíso «tal como lo imaginaría un alquimista», enlazados por el símbolo del Jardín. Entre el Mundo Material y el Mundo Espiritual, Leonora nos ofrece un espacio cósmico intermedio, donde florecen las estrellas y bailan los símbolos alquímicos con los signos zodiacales. En su significado intrínseco o contenido, el lienzo se devela como una alegoría, poco ortodoxa, cocinada con habilidad técnica, alusiones alquímicas, humor surrealista, una pizca de cábala hebrea y otra de taoísmo: un platillo pictórico, muy característico de Leonora, elaborado para provocar, en el espectador que sepa degustarlo, una revelación estética o un asombro metafísico.

Notas

- [1] Susan L. Albert: *Leonora Carrington. Surrealismo, alquimia y arte*, Madrid, Conaculta/Turner, 2004, p. 66.
- [2] Citado por Susan L. Albert: *op. cit.*, p. 75.
- [3] Jorge Juanes: *Leonardo da Vinci. Pintura y sabiduría hermética*, México, Ítaca, 2009, p. 20.
- [4] Erwin Panofsky: *Estudios sobre iconología*, Madrid, Alianza Universidad, 1972. Según Panofsky, una vez distinguida la *Forma*, el *Contenido temático natural* o *primario* se subdivide en fáctico y expresivo y se percibe «por la identificación de formas puras, es decir, ciertas configuraciones de línea y color [...] como representaciones de objetos naturales [...] y percibiendo tales cualidades expresivas como el carácter doloroso de un gesto o una actitud [...] Una enumeración de estos motivos sería una descripción pre–iconográfica de la obra de arte» (p. 15). El *Contenido secundario* o *convencional* lo percibimos, por ejemplo, «al comprobar que una figura masculina con un cuchillo representa a San Bartolomé, que una figura con un melocotón en la mano es la representación de la Veracidad [...] Al hacerlo así relacionamos los motivos artísticos y las combinaciones de motivos artísticos (composiciones) con temas o conceptos. Los motivos, reconocidos, así, como portadores de un significado secundario o convencional, pueden ser llamados imágenes» (p. 16). Por último, «el *Significado intrínseco* o *Contenido* lo percibimos indagando aquellos supuestos que revelan la actitud básica de una nación, un periodo, una clase, una creencia religiosa o filosófica –cualificados inconscientemente por una personalidad y condensados en una obra» (p. 17).
- [5] Jean Chevalier y Alain Gheerbrant: *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Herder, 1999, p. 587.
- [6] Claus Preisner y Karin Figala (eds.): *Alquimia. Enciclopedia de una ciencia hermética*, Barcelona, Herder, 2001, p. 263.
- [7] *Idem*, p. 46.
- [8] Jean Chevalier y Alain Gheerbrant: *op. cit.*, p. 607.

Crítica literaria

Las conexiones entre teoría, crítica e historia literarias

CARMEN F. GALÁN

La teoría literaria como tal recibe su denominación en siglo xx, cuando los formalistas rusos se plantearon hacer una ciencia de la literatura olvidando, desde la autonomía y el inmanentismo, que la reflexión sobre la literatura parte de las primeras poéticas, posteriormente preceptivas, que delimitaron el canon literario de Occidente.

Las transformaciones de la teoría literaria del siglo xx corresponden a los cambios de paradigma en las ciencias humanas. Si en el siglo xix los estudios de la literatura se centraban en la psicología y en la historia, es decir, en el autor y en su contexto, en el siglo xx, a partir del estructuralismo se da centralidad al texto, después la semiótica y la hermenéutica se concentran en el circuito de comunicación literaria haciendo énfasis, una en el texto y sus códigos, otra en la interpretación o recepción, es decir, en el lector; del mismo modo, la pragmática literaria hace énfasis en las condiciones de uso y las formas de transmisión de los textos literarios donde el ruido es información, transducción.

El estudio científico de la literatura transformó la visión y práctica de la crítica, que si bien recibe influjo de las teorías del lenguaje, muchas veces se concibe separada de la discusión teórica en sus fundamentos y más allá de la historia de la literatura. Es indispensable replantear los criterios sobre la historia literaria y la valoración de las obras a partir de sus coordenadas ideológicas, que incluyen las herramientas de la teoría.

En México, la crítica literaria se realiza esencialmente por los mismos escritores y por los periodistas, que son quienes garantizan la circulación y pervivencia del sistema literario. Paralelamente, se tiende a olvidar las conexiones entre crítica y poder en los espacios académicos. Los ámbitos universitarios reciben el influjo de las teorías y terminologías de otros países, de modo que son contados los autores mexicanos que se concentran en la labor teórica, de ahí que numerosas antologías o traducciones de teoría literaria sean, principalmente, de autores norteamericanos y franceses; dentro de las aulas y los trabajos de tesis observamos cambios de paradigmas, ya que los alumnos elaboran sus trabajos académicos a partir de las herramientas ofrecidas por estos autores.

Hay una desconexión, sin embargo, entre el análisis de las obras literarias y las conclusiones —que deberían derivar en juicios— sobre el lugar que ocupan dichas obras en el sistema literario; es el riesgo de la especialización: se estudia de modo minucioso y sistemático, pero los factores contextuales de la recepción literaria, que son los que otorgan estatus dentro del canon, son pasados por alto con más frecuencia de lo que convendría.

En este sentido, la literatura comparada resulta una vertiente de los estudios literarios que permite atender la importancia de debatir sobre la selección del canon, entre comillas, universal, de las obras literarias y su destino en el tiempo y en las naciones. En el descuido de la historia que las teorías literarias del siglo xx han acentuado, la literatura pierde sus coordenadas y se transforma en un discurso vacío, despojado de sus circunstancias. Las conexiones entre historia y literatura deben de replantearse desde su función en el sistema cultural como constructoras y legitimadoras de imaginarios colectivos.

Como lo han demostrado Hayden White, en su metahistoria, y Paul Ricoeur, en *Relato, historia y ficción*, la historia está ordenada en tramas que dirigen el sentido; por lo tanto, solo se distingue de la literatura por su pretensión referencial. La literatura tiene también su propia historia «universal», por lo que es necesaria una revisión de la historiografía

literaria que atienda la constitución del canon y su relación con las regiones, los géneros y las convenciones de la ficción y, en especial, la relación entre crítica literaria y teorías del lenguaje.

Por lo tanto, la confluencia entre historiografía y literatura debe analizarse en varios niveles: categorías de organización cronológica, intentos de reescritura, articulación entre crítica e historia y, lógicamente, el concepto —«ideal»— de literatura. En cuanto a la cronología, se ha intentado reorganizar la historia literaria desde tres perspectivas: sociológica, de enfoques semiótico–pragmáticos y enfoques multidisciplinares. La perspectiva sociológica abarca los siguientes enfoques:

- a) el marxista, representado en las teorías de la novela y el teatro (Luckacs y Brecht) o de otros géneros menores, como la ciencia ficción (Suvin), además de la visión de la historia como continuidades y rupturas;
- b) el de los modelos sociológicos que relacionan la norma estética y la morfología social (Mukarovsky);^[1] también el de las nociones de *campus* y *habitus* de Bourdieu para caracterizar el sistema literario;^[2]
- c) el macrosociológico (historia cultural) de Darnton que describe los procesos de difusión y producción del libro para revalorar tipos textuales no considerados literatura;^[3]
- e) el de los estudios culturales (*Cultural Studies*), que se ocupan de la recepción como consumo en todas las clases sociales.

En los enfoques semiótico–pragmáticos habría que incluir:

- a) la teoría de actos de habla de Austin y Searle, además de la ciencia del texto de Van Dijk, como base de reclasificación de las convenciones de la ficción como acto de habla;
- b) la retórica del Grupo M, que ha sido empleada para caracterizar los movimientos literarios sintetizando estructuralismo y teoría de la recepción;^[4]

- c) la categoría del cronotopos de Bajtín como noción ampliada de la intertextualidad referida a tiempos y espacios en diálogo,^[5]
- d) las estéticas de la recepción, desafiantes de la posibilidad de la historia literaria al poner énfasis en el lector y la modificación de los horizontes de expectativas.^[6]

Por su parte, los enfoques multidisciplinares abarcan categorías tomadas de la filosofía o de otras artes: la oposición clásico–barroco, apolíneo–dionisiaco,^[7] barroco–minimalismo; o la mitocrítica de Durand, la cual sostiene que se puede hablar de obra saturnal, prometeica, dionisiaca, hermética, incluso de periodos o épocas presididas por los mismos dioses.^[8]

Estas formas de reorganización apuntan a una idea de la literatura acorde al nuevo escenario de democratización de los saberes y masificación del conocimiento. La literatura y la crítica dejan de ser un asunto de élite, mientras que los lectores se transforman en la medida que cambia el acceso a las fuentes escritas. El crítico debe contemplar las transformaciones del lector: el oyente, el dogmático, el estudiante, el lector de fin de semana, el crítico que rumia la obra, el filólogo que debe traducir y fijar el texto,^[9] el lector que viaja en la galaxia Gutemberg. Sin embargo, la mayoría de los enfoques teóricos en literatura están contruidos desde otras prácticas de lectura que dieron poca cabida a los géneros menores y a los vasos comunicantes entre cultura de élite y cultura popular.

Gracias a las teorías del lenguaje que postulan la pluralidad del texto (como el postestructuralismo), o que borran sus límites (como la intertextualidad), la noción de literatura se redefine constantemente. El estallido del objeto es también el estallido de los métodos;^[10] ahora, en lugar de historias de la literatura, es preferible escribir historias de la crítica: la historia de la literatura se ha vuelto la historia de sus lectores.

En el caso de México, la historia literaria regularmente se trazaba a partir del siglo XIX; como muestra del rechazo al pasado colonial, se desdeñaba o ignoraba la producción literaria de ese periodo por no ser

considerada como original, ni siquiera como literatura, ya que mucha de esta producción abarcaba géneros lejanos a la convención de lo literario. Solo recientemente se ha emprendido la tarea de completar la historia literaria nacional para incluir la tradición sermonaria, la literatura oral y las literaturas perseguidas por la censura inquisitorial, entre otros.

Es necesario un balance del estado de la cuestión del circuito de consumo cultural a partir de los lectores y usos de los textos, desde la crítica erudita y el ejercicio académico, hasta las lecturas disidentes y no oficiales.

Notas

- [1] Propuesta de Mukarovsky que intenta llevar el formalismo ruso hacia la historia.
- [2] Pierre Bourdieu: *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Anagrama, 2002.
- [3] Robert Darnton: *El coloquio de los lectores*, México, Fondo de Cultura Económica, 2003, p. 49.
- [4] Mísal Szegedy-Maszák: «El texto como estructura y construcción», en Marc Angenot, Jean Bessière *et al.*: *Teoría literaria*, México, Siglo XXI, 1993.
- [5] Una de las últimas formulaciones de Mijail Bajtín asociadas al dialogismo. *Vid.* David Viñas Piquer: *Historia de la crítica literaria*, Barcelona, Ariel, 2002, p. 469.
- [6] La Escuela de Constanza representa una postura fenomenológica–hemenéutica que pone énfasis en la estructura apelativa de los textos en los que el lector completa las zonas de indeterminación. *Vid.* Dietrich Rall (comp.): *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, México, UNAM, 1993.
- [7] *Vid.* Jean–Michel Gliksohn: «Literatura y artes», en Pierre Brunel e Yves Chevrel (dir.): *Compendio de literatura comparada*, México, Siglo XXI, 1994.
- [8] *Cfr.* Andrés Ortiz–Osés y Patxi Lanceros (dirs.): *Diccionario de Hermenéutica. Una obra interdisciplinaria para las ciencias humanas*, Bilbao, Universidad de Deusto, 2001.
- [9] *Cfr.* Harald Weinnch: «Para una historia literaria del lector», en Dietrich Rall: *op. cit.*
- [10] Régine Robin: «Extensión e incertidumbre de la noción de literatura», en Marc Angenot, Jean Bessière *et al.*: *op. cit.*, p. 54

Cuadrado semiótico

Seven: Juegos de desmontaje

CARMEN F. GALÁN

La gramática de relato propuesta por Algirdas Julius Greimas sirve para construir modelos de la oposición fundamental generadora del sentido en los textos, representados en un cuadrado semiótico de relaciones lógicas. La propuesta de Greimas es un tipo de análisis del discurso con fundamento en la semántica estructural que ha tenido aplicaciones en distintos ámbitos (jurídicos, artísticos, de mercadotecnia, entre otros) al permitir validar los itinerarios de lectura permisibles dentro del texto.

En la búsqueda de la arquitectura del sentido, el camino del analista se asemeja al de un detective que intenta encontrar la causalidad que articule los indicios, la estructura invisible. El recorrido de la manifestación del discurso a la inmanencia (estructura profunda) comienza en la narratividad para trazar las isotopías o itinerarios organizadores de la lectura a través de la descripción semántica (figuras lexemáticas). Como el sentido se funda en la diferencia (principio estructuralista de oposición), la selección del clasema correcto permite construir el eje semántico articulador de la significación. Del mismo modo, para el detective, la capacidad de reconstruir las cadenas de conjeturas depende de la puesta en crisis de las isotopías.

Todo relato de una novela policiaca puede girar sobre la actividad interpretativa que conduce al esclarecimiento de un caso o sobre la adquisición de la capacidad para la realización de un crimen.^[1] He aquí un ejercicio de semiótica aplicado a una película que entrapa tanto

a detectives como a asesinos: *Seven (Se7en)*.^[2] Una característica del texto fílmico es que se nos presenta bajo una mirada o perspectiva: la del director que organiza el texto ofreciendo un ángulo de vista que a veces puede ser el de alguno de sus personajes; pese a ello, el conjunto de imágenes se ofrece al lector–espectador como un todo estructurado. El cine, como sistema verbal–visual, implica considerar la narratividad a partir de sus elementos icónicos y sonoros. En el caso de *Seven*, son esenciales el manejo de la luz y el sonido que marcan un recorrido cognitivo: de la oscuridad a la luz o esclarecimiento del crimen. Tanto la frase inicial de la película, «largo es el camino que lleva de la oscuridad a la luz», los escenarios lluviosos y la falta de claridad corresponden al camino que tiene que recorrer el espectador a través de los detectives, y su grado de conocimiento, en su función de narratarios; esto posibilita el paso de *Moonday* a *Sunday* en el pastizal soleado donde todo se resuelve, aparentemente.

La pregunta y las piezas

Uno de los méritos del modelo greimasiano es que permite responder a la compleja cuestión del tema. Aunque pareciera algo evidente, si preguntamos a cualquiera ¿de qué se trata esta película? (o cualquier otro texto), obtendríamos siempre respuestas distintas. La más típica, en el caso de *Seven*, sería que se trata de un asesino serial, de detectives, del pecado...

La trama de la película gira en torno de la actividad criminal y su persecución. El título alude al proyecto de realizar —en siete días de la semana— siete muertes que corresponden a los siete pecados capitales. Por lo tanto, los programas narrativos (PN) principales son el del crimen y el del antiprograma de la búsqueda; en ambos son polémicas las fases interpretativas, pues tanto el influjo como la valoración son oscilantes conforme transcurre la acción. Los objetos calificantes en PN–crimen corresponden a la creación del anonimato y las pistas falsas dejadas por

el asesino; en el caso del AntiPN–búsqueda, al seguimiento de estas. Los roles actanciales se distribuyen en ambos programas narrativos:

- John es sujeto agente del PN–crimen, y a la vez objeto (autocastigo), mientras que en el AntiPN–búsqueda es objeto y también adyuvante (al dejar las pistas) y oponente (al obstaculizar su lectura).
- Somerset es sujeto agente del AntiPN–búsqueda y destinatario del PN–crimen.
- Mills es sujeto agente del AntiPN–búsqueda y objeto de la envidia, aunque no pareciera ser objeto del PN–castigo, porque permanece vivo.

PN–crimen			
INFLUJO	CAPACIDAD	REALIZACIÓN	VALORACIÓN (parece / es)
Lecturas	Objetos calificantes atribución despojo anonimato atribución despojo despojo	muerte=castigo Gula Avaricia Pereza Lujuria Soberbia Ira	mentira: suicidio / homicidio secreto: homicidio / sermón mentira: el asesino / no lo es verdadero: crimen, castigo mentira: suicidio / homicidio secreto: castigo / envidia verdadero: autocastigo
autoinflujo	atribución	Envidia	
AntiPN–búsqueda			
INFLUJO	CAPACIDAD	REALIZACIÓN	VALORACIÓN
Mitente John La ciudad	Objetos calificantes	¿Captura?	¿Justicia humana o divina?

Hay, por lo tanto, dos isotopías contrapuestas que corresponden a distintas ideas de justicia en conflicto: una religiosa y otra jurídica. Al parecer son las lecturas de Dante y Chaucer las que inspiran al asesino

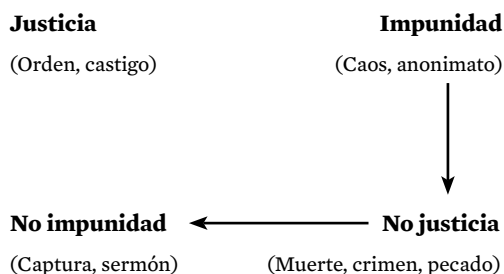
a actuar, pero en realidad es el ruido y el caos de la ciudad, que han hecho de ella un lugar donde nadie escucha, por eso John ha decidido hacerse oír con su sermón de atrición («arrepíentete de tus pecados por temor»). La ciudad es el mitente (actante del influjo) de sus pobladores, ahí gobiernan la corrupción y el pecado. El detective Somerset está a punto de renunciar: se queja de que el crimen pase desapercibido, de que el mal se eleve a un lugar común y se convierta en cotidianidad, de la impunidad. Ambos personajes —Somerset y John— coinciden: el problema es la indiferencia que ha llevado a Nueva York a la confusión. Cada uno, desde perspectivas distintas, intenta restablecer el orden, uno por la vía policíaca, el otro a la manera del Antiguo Testamento. Aquí radica el conflicto de interpretaciones: lo que para John es castigo, para los detectives es asesinato; los detectives consideran que las víctimas son inocentes, mientras que para John son culpables.

Y debéis comprender esto: siempre que un hombre deba reprender a otro, ha de evitar la censura y el reproche. Pues, ciertamente, sino adopta precauciones puede reavivar con suma facilidad el fuego de la ira y de la cólera, en vez de apagarlo, y quizá sacrifique a aquel a quien pudo corregir con benevolencia.^[3]

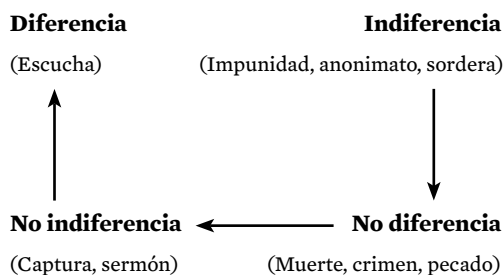
¿Por qué no eligió John las virtudes como solución a los pecados capitales? El pecado de la envidia, que consiste en la alegría por el mal ajeno, permea su «sermón» como obra de arte producto de la soberbia, ya que se cree herramienta de la justicia divina. No son los libros los que lo mueven a actuar, sino su propia interpretación de los mismos (autoinflujo), pero el verdadero motor de la lógica narrativa es la ciudad. En los roles temáticos y los conjuntos figurativos (construidos también a partir de los elementos visuales de la película), se delinearán las isotopías.

John es el criminal, el perverso, el metódico, el predicador, el erudito, el envidioso, el sermón (orden religioso), lo anónimo. Mills es el

detective, el joven, el inmaduro, el iracundo, el policía (orden social). Somerset es el anciano, la experiencia, el cazador inteligente, el decepcionado. La ciudad es el pecado, el crimen, el caos, el desorden y la impunidad. Estas figuras se pueden organizar en conjuntos que sugieren la oposición fundamental: justicia e impunidad. Un primer modelo del texto e itinerario de sentido podría trazar el paso de la impunidad a la no justicia (por implicación) y de la no impunidad a la no impunidad (por contrariedad) sin llegar a la justicia por negación.



El polémico autocastigo del asesino que hace caer el peso de la ley sobre el joven detective Mills, una vez que lo asesina, hace imposible pensar que se ha hecho justicia por cualquiera de las dos vías. Por lo tanto, el tema central, el eje semántico articulador del sentido es la diferencia/indiferencia y su recorrido:



La historia concluye con la decisión de Somerset de no renunciar, John se hizo escuchar.

Historias de detectives

La novela policiaca es resultado de la mentalidad del siglo XIX. Junto con la organización de la ciudad moderna nacen los dispositivos de control con fundamento en la ciencia. El detective como emblema de la racionalidad pone orden a lo desconocido para ofrecer una pedagogía de la certeza en el mundo del progreso, es un mediador entre la figura del Estado y el pueblo.

el progreso del detective comparte dos disposiciones: el enrevesamiento de lecturas improductivas que comportan la pérdida en un laberinto de pistas falsas y callejones sin salida... y la búsqueda de la avenida directa, del camino más corto y económico entre los datos circunstanciales y el motivo del crimen.^[4]

Las herramientas del detective en su búsqueda de la verdad, lo mismo que las de los críticos de textos, son las de la ciencia que cumple asimismo la función de mediadora; de cualquier manera, aun en sus vertientes más revolucionarias, el análisis del discurso está en las redes del poder. Los criterios epistemológicos dictan seguir la explicación más sencilla, aunque en ocasiones el camino más económico hacia el significado no conduzca al mismo sitio. A pesar de su aparatoso metalenguaje, la interpretación de textos a través del desmontaje permite cuestionar lo que a simple vista parece obvio: ¿de qué trata esto o aquello?

Clasificada como *thriller* o película de suspenso, la historia de *Seven* se sitúa más allá de las fronteras del género, ya que plantea la crisis de valores en el contexto de la posmodernidad. Jean Baudrillard afirma en *Las estrategias fatales* esencialmente lo mismo que Andrew Kevin Walker, quien escribió el guion de *Seven* después de una estancia en

Nueva York, que la violencia y la miseria son parte de la realidad cotidiana que pasa desapercibida; ese es el destino problemático de la modernidad después de la liberación de todos los campos, la crisis del valor, la incapacidad de distinguir entre lo bueno y malo: la indiferencia.^[5]

Puestos en jaque, el detective se cuestiona sobre su propia práctica y el crítico sobre sus interpretaciones. Ante la indeterminación, las formas de validar sus lecturas dependen de su capacidad de juntar las piezas de nuevo y reformular sus hipótesis.

Notas

[1] Grupo de Entrevernes: *Análisis semiótico de los textos*, Madrid, Ediciones Cristiandad, 1982.

[2] David Flincher (dir.), Arnold Kopelson (prod.): *Se7en*, Estados Unidos, New Line Cinema, 1995.

[3] Chaucer: *Cuentos de Canterbury*, México, Rei, 1994.

[4] Joan Ramón Resina: «Semiótica de la ciudad...» en *Acciones textuales*, México, UAM, 1994.

[5] Jean Baudrillard: *La transparencia del mal*, Barcelona, Anagrama, 1995.

[D]

Deconstrucción

Del logocentrismo a la deconstrucción

SIGIFREDO E. MARÍN Y GONZALO LIZARDO

En el corazón del pensamiento occidental, Jacques Derrida se sitúa entre los grandes maestros de la crítica moderna: Nietzsche, Freud y Heidegger. Ante el debate que enfrentan sus interlocutores estructuralistas, postestructuralistas y posmodernos, el pensador argelino, de origen judío, asume desde una crítica renovada la tradición intelectual del sujeto moderno (en sus versiones cartesianas, kantianas y hegelianas). Desde esa trinchera, el humanismo, el antropocentrismo, el falocentrismo, el eurocentrismo son desmontados por él como componentes empírico–trascendentales de una maquinaria de dominación metafísica con implicaciones geopolíticas, culturales, económicas, éticas y estéticas.

Resulta excesivo y quimérico el intento de resumir la obra derridiana bajo la etiqueta de la «Deconstrucción», como se ha hecho con cierta malevolencia.^[1] Este término equívoco se ha prestado a confusiones. Habría que deconstruir el porqué de la imposición de este concepto como etiqueta de un trabajo tan amplio, complejo y paradójico. El término «deconstrucción» proviene de la arquitectura y significa «deposición o descomposición de una estructura»; dentro de la perspectiva derridiana, remite a un trabajo del pensamiento inconsciente que deshace —sin destruir jamás— un sistema de pensamiento hegemónico o dominante. Deconstruir exige resistir la tiranía del Uno, el *logos* de la metafísica occidental y de la misma lengua.

En su «Carta a un amigo japonés», Derrida recuerda que utilizó por primera vez el término «deconstrucción» en su obra *De la gramatología*,

sin sospechar entonces el papel tan central que llegaría a desempeñar en su discurso ulterior. Derrida deseaba traducir y adaptar los términos heideggerianos de *Destruktion* y *Abbau* —conceptos que desmontan la metafísica occidental— y se le ocurrió la palabra «deconstrucción». Su primera reacción fue verificar si el término existía en francés, y encontró en el *Diccionario de la Lengua Francesa* de Littré las siguientes acepciones:

Deconstrucción: Acción de deconstruir. / Término gramatical. Desarreglo de la construcción de las palabras en una frase. «De la deconstrucción, vulgarmente llamada construcción» [...] *Deconstruir*: 1) Desensamblar las partes de un todo. Deconstruir una máquina para transportarla a otra parte. 2) Término de gramática: deconstruir versos; hacerlos, suprimiendo la medida, semejantes a la prosa.^[2]

En la misma carta, Derrida supone que la palabra se popularizó gracias a la doble connotación del verbo «deconstruir», el cual sugería, al mismo tiempo, un gesto estructuralista y antiestructuralista. Con este verbo se desea expresar la acción de deshacer, descomponer, (de)sedimentar estructuras (todo tipo de estructuras: lingüísticas, logocéntricas, fonocéntricas, etnocéntricas), pero teniendo en cuenta que este deshacer, descomponer, o desedimentar estructuras no implica una operación negativa, simplemente destructora; se trata, por el contrario, de comprender cómo se ha construido un «conjunto», por lo cual es preciso «destruirlo» antes de «reconstruirlo».^[3]

Estos matices podrían explicarse con un ejemplo del propio Derrida: desde su perspectiva, el *Curso de lingüística general* de Ferdinand de Saussure inaugura una poderosa crítica de la metafísica de la presencia que caracteriza tanto el logocentrismo como el fonocentrismo; sin embargo, al formular su crítica, Saussure no consigue sino su perpetuación. Si el logocentrismo garantiza la metafísica de la escritura fonética —ese fonocentrismo etnocéntrico—, entonces el discurso de

Saussure *se deconstruye a sí mismo*; su valor y fuerza residen en este doble movimiento de impugnación y afirmación. Lo mismo ocurre con los conceptos de signo y estructura, que al mismo tiempo confirman y rompen las garantías logocéntricas y etnocéntricas.

En lugar de simplemente rechazar estas categorías, Derrida se propone transformarlas desde el interior de una semiología paradójica: volverlas contra sí y sus presupuestos, reinscribirlas en otras cadenas, producir nuevas configuraciones. Con esta intención, Derrida nos recuerda que el privilegio que Saussure le otorga al habla por encima de la escritura no es nuevo. Desde el *Fedro* de Platón, la filosofía occidental condena la escritura como forma bastarda de comunicación: como representación parasitaria e imperfecta de un lenguaje originario; la escritura amenaza la pureza, la inmortalidad y el orden del sistema de la Razón.

Para deconstruir ese desdén generalizado contra la escritura, Derrida dilucida un nuevo concepto de escritura generalizada: una *archiescritura*. En contra de la posición metafísica tradicional —según la cual el signo y la escritura son secundarios respecto al habla—, Derrida reivindica la escritura como el juego de una huella que entraña repetición, ausencia y muerte.

La escritura abre el funcionamiento de la lengua en general. La lúdica indecidibilidad de la archiescritura se muestra en una repetición que desautoriza toda presencia absoluta: el presente no es más que huella de la huella. En el origen estaría la repetición. La archiescritura radicaliza el inconsciente como reserva de repetición, iterabilidad, singularización y memoria, que no se queda en el ámbito subjetivo, sino que se despliega como una protoescritura e implica un suplemento exterior y extraño que complementa el habla. Siempre hay una carencia originaria de sentido.^[4]

En *De la gramatología*, Derrida ya había deconstruido la «jerarquía» de significantes que la metafísica occidental se empeñó en imponernos, desde el *Fedro* hasta el *Curso de lingüística general*:

A partir del momento en que se considere la totalidad de los signos determinados, hablados y *a fortiori* escritos, como instituciones inmotivadas, se debería excluir toda relación de subordinación natural, toda jerarquía natural entre significantes u órdenes de significantes. Si «escritura» significa inscripción y, ante todo, institución durable de un signo (y este es el único núcleo irreductible del concepto de escritura), *la escritura en general cubre todo el campo de los signos lingüísticos*. En este campo puede aparecer luego una cierta especie de significantes instituidos, «gráficos» en el sentido limitado y derivado de la palabra, regulados por una cierta relación con otros significantes instituidos, por lo tanto «escritos» aun cuando sean fónicos.^[5]

En otras palabras, la «escritura» es previa al «habla», y esta no sería sino una manifestación *fónica* de aquella «escritura» que puede definirse como *archiescritura*. El problema de fondo reside en que toda definición conceptual de la deconstrucción, del tipo «la deconstrucción es (o no es) X», estaría también sujeta a un trabajo deconstructor. Dicho término no tiene interés fuera de una constelación conceptual más amplia —escritura, huella, *différance*, suplemento, himen, fármaco, margen, encentadura—. Por estas razones, Derrida considera que «deconstrucción» no es una palabra afortunada, ni siquiera una bella expresión; en todo caso, nos muestra que la traducción —como lectura libre y radical de los textos— no constituye un acontecimiento secundario ni derivado respecto de una lengua o de un texto de origen. Es algo que se efectúa en el límite del discurso, en sus márgenes y pliegues, un ejercicio que busca repensar genealógicamente de la manera más fiel posible, al tiempo que se abre hacia un exterior inclasificable, anómalo, innombrable.

Asumiendo la tradición textual y cultural de Occidente, la metafísica de la presencia es penetrante, familiar, poderosa, ubicua. La deconstrucción nos muestra, sin embargo, que esa metafísica propone como algo dado, natural o elemental, lo que no es sino un producto derivado,

secundario: la obra de un montaje. La presencia y el presente se derivan de las diferencias. La presencia ya no sería la forma matriz absoluta del ser sino más bien particularidad y efecto ceñidos a un sistema que ya no es el de la presencia sino el de la *diferencia*.^[6]

La deconstrucción muestra que la presencia *es* gracias a las cualidades de una ausencia que rechaza; así, la presencia viene a ser efecto de una ausencia generalizada. La palabra y la presencia, la estructura y la verdad son siempre productos derivados. Por mucho que nos remontemos hacia los orígenes, descubrimos la existencia previa de una organización, de una diferenciación.

Notas

[1] Cf. Patricio Peñalver: *La deconstrucción. Escritura y filosofía*, Barcelona, Montesions, 1990, pp. 11-43.

[2] Jacques Derrida: «Carta a un amigo japonés», en *Derrida en Castellano*: http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/carta_japones.htm.

[3] *Ibid.*

[4] Amalia Quevedo: *De Foucault a Derrida, Derrida en Castellano*: http://www.jacquesderrida.com.ar/comentarios/quevedo_1.htm#_ednref23.

[5] Jacques Derrida: *De la gramatología*, México, Siglo XXI, 1998, p. 58. Las cursivas son nuestras.

[6] *Vid.* Jacques Derrida: *op. cit.*, «Posiciones», pp. 15-21, donde recalca que la expresión *différance* —misma que él acuña— no equivale al término *différence* del francés (diferencia o *differenzia*); la alteración gráfica implica una diferencia irreductible al sistema lingüístico: el participio del verbo *diferir*, sobre el que se forma este sustantivo, asemeja una configuración de conceptos irreductibles. *Différance* remite a un movimiento activo/pasivo que consiste en diferir, por dilación, delegación, sobreseimiento, remisión, repetición, circunloquio, retraso, reserva, falsificación del origen, aplazamiento y desplazamiento. El movimiento de la diferencia (*différance*), en tanto producción de los diferentes y singulares, es la raíz común de todas las

oposiciones conceptuales que escanden el lenguaje, tales como sensible / inteligible; intuición / significación; naturaleza / cultura. La noción de *différance* —que no es estrictamente un concepto— estaría en la base de todas las diferencias pero, ante todo, sería irreductible a dejarse traducir por la diferencia ontológica del ser y del ente. Movimiento infinito de una búsqueda aporética, sofocante, el trazo de la diferencia se disemina y nos contamina: «Arriesgarse a no querer—decir—nada es entrar en el juego de la *différance*, que hace que ninguna palabra, ningún concepto, ningún enunciado vengan a resumir y a ordenar, desde la presencia teológica de un centro, el movimiento y espacio textual de las diferencias».

Discurso amoroso

Ecós de Eloísa: semántica de la espera y de la inútil paciencia^[1]

MARITZA M. BUENDÍA

Es pues un enamorado el que habla y dice...

ROLAND BARTHES^[2]

(Breves) fundamentos para una semántica

El tiempo de los amantes es el tiempo de la espera. Anterior al encuentro y a la fusión de los cuerpos, lo que en apariencia fracturaría el mundo de las obligaciones para albergar la presencia del mito, la espera se traduce en uno de los elementos o figuras que pone a prueba nuestra decidida naturaleza humana: nuestra elección por lo profano —herencia o estigma—, matizada siempre por el anhelo o la esperanza de acariciar lo absoluto. En específico, al interior de una relación amorosa, el enamorado se desviste de cualquier rasgo de pudor y en un acto que solo evidencia su capacidad de arrojo, deposita lo sagrado en la persona amada, en cuanto de luminoso y eterno es capaz de vislumbrar en ella. Templo y altar de su devoción.

A partir de ello, y como resultado de los constantes periodos de paz y desasosiego por los que transita, el enamorado confabula un discurso en fragmentos, donde los trozos de palabras se mezclan con el instinto y el esfuerzo por querer dar un nombre a aquello que lo atormenta en una clara intención de conceptualizar el sentimiento. Roland Barthes explica:

Dis-cursus es, originalmente, la acción de correr de aquí y allá [...] En su cabeza, el enamorado no cesa en efecto de correr, de emprender nuevas andanzas y de intrigar contra sí mismo. Su discurso no existe jamás sino por arrebatos de lenguaje, que le sobrevienen al capricho de circunstancias ínfimas, aleatorias. Se puede llamar a estos retazos de discurso figuras [...] Así sucede con el enamorado presa de sus figuras: se agita en un deporte un poco loco, se prodiga, como el atleta; articula, como el orador; se ve captado, congelado en un papel, como una estatua. La figura es el enamorado haciendo su trabajo.^[3]

El lenguaje del enamorado se sustenta en figuras inconexas, mismas que, paradójicamente, buscan conjuntarse en una totalidad significativa. Relato de un sentir y de un actuar que se ampara en el deseo de favorecer —él también y a través de su propia hilaridad— la presencia de lo sagrado. De tal suerte que las cualidades que califican el tiempo de la espera y constituyen su esencia lo vinculan a otro estrato, a la creación de un nuevo mito que se engendra, despliega o prolonga siempre de uno anterior: el mito del amor. Entonces, sumido en su entrega, el enamorado escribe: «La separación de nuestros cuerpos aproximó nuestros corazones más aún; nuestro amor, privado de todo consuelo, se acrecentó».^[4]

La naturaleza de la espera y de la inútil paciencia

Estoy sentada en un café. Observo el reloj que cuelga de la pared. Comparo la hora con mi reloj, quizá el mío está adelantado. Cinco minutos son importantes, cinco minutos hacen la diferencia. La puerta se abre. Cualquiera persona que entra, hombre o mujer, me provoca un sobresalto: unas cejas arqueadas y tupidas (un gesto), un batir de manos en el aire (un movimiento), una camisa azul (un color). Descubro que soy propensa a la exageración. Con facilidad

sobredimensiono el más mínimo detalle para atribuirle a otro un parecido con la persona amada. Y la simpleza de ese acto —a pesar de su ingenuidad— me estremece. «¿Quién —me pregunto— cuando tú aparecías en público, no acudía a mirarte, y cuando te alejabas no te seguía con los ojos, estirando el cuello?»^[5] Una vez disipada la incertidumbre, el momentáneo desarreglo de mis sentidos regresa a la compostura... Aunque, desde la ventana, todos los autos blancos se parezcan al de él. «Tú sabes, amado mío, y lo saben todos los demás, cuánto he perdido en ti».^[6]

No puedo ni debo moverme. Estoy sentada en el último reservado, al fondo, en el lugar menos llamativo, en el más arrinconado. «La espera es un encantamiento: recibí la orden de no moverme».^[7] Me incomoda que los otros adivinen mi impaciencia, que interroguen con la mirada. ¿Acaso no ven que estoy atada a la silla? Tal vez me he desmayado... Tal vez empecé a morir...

Encima de la mesa escucho el silencio de mi celular. Debe llamar. Debería. Eso es lo lógico, lo cortés: «Mira, se me ha hecho tarde» —y dejarme fluir en su cálida voz. Sí, el tráfico, los imponderables. Por enésima ocasión, reviso mi celular: batería bien, memoria suficiente, tono normal. ¿Por qué no llama? Justo ahora envisto mi celular de pequeñas interdicciones que soy apta de extender hasta la necesidad o el desvarío. Nadie, en lo absoluto, puede tocar mi celular; nadie debe contaminarlo, ni siquiera yo.

¿Y si por un error involuntario activo una función que me impida luego recibir noticias tuyas? No puedo distraerme: no como, no tengo cabeza para leer, no voy al baño. Sé que sufriré lo indecible si alguien más me llamara por teléfono. «A veces, quiero jugar al que no espera; intento ocuparme de otras cosas, de llegar con retraso; pero siempre pierdo a este juego: cualquier cosa que haga, me encuentro ocioso, exacto, es decir, adelantado».^[8] Nada ni nadie puede sacarme del estado en que me encuentro: deliro, espero. Solo existe mi espera y mi delirio.

La naturaleza misma de la espera aguarda a que yo me sumerja en la angustia. En consecuencia, suplico al viento por un mensaje de texto: «Te conjuro a devolverme tu presencia, en la medida en que te sea posible, enviándome algunas palabras de consuelo».^[9] La magia de unas cuantas palabras volverían la espera dulce. También la volverían justificable.

Y mi celular...

Y su silencio...

Las preguntas de Eloísa

«¿Por qué me has negado el júbilo de la entrevista»... Eco...
... «el consuelo de tus cartas?»^[10] Eco.

Un mandarín enamorado

En ocasiones, el enamorado predice o avizora, juega a que todo termina en el momento que él así lo decida. Juega a que no espera. En su interior, y de una manera extraña, sutilmente perversa, está consciente de que ese a quien espera es una más de sus invenciones, un ideal que ha fabricado año tras año, lectura tras lectura, hasta provisionarle un cuerpo y otorgarle una voz. Y juega porque comprende que ese ideal no se corresponde en lo más mínimo con la persona que imagina amar. Por eso, es justo reconocer que el enamorado sabe de los alcances de esta verdad; sabe, pero finge haberlo olvidado.

El tiempo de la espera en realidad funciona como un capricho de la razón, intento por fabricar el mito de la espera, pues con su lenguaje aleatorio y descompuesto, el enamorado se concede el lujo de intervenir —o de creer que interviene— en un espacio que no le corresponde, en un espacio que solo le pertenece por instantes.

Finalmente, con su debilidad a cuestas e incitado por la pasión, el enamorado se transforma en un dios cruel y vengativo cuya facultad creativa encuentra sentido y resonancia en su papel de destrucción. El que espera —y solo él— experimenta la felicidad de la angustia porque gracias a ella ha fraguado una nueva caricia: un mito que lo acerca al infinito; no obstante, habitará en él la voluntad de abrir los ojos y despertar del sueño, de regresar al mundo de lo profano: él también tiene un trabajo y una serie de obligaciones. Él, que se presumía enamorado, ya no lo está. Ahora es un cualquiera (sin sexo y sin vestido) que se levanta de su asiento, que toma su celular de encima de la mesa, que camina y se pierde entre el ruido de la calle.

Un mandarín estaba enamorado de una cortesana. «Seré tuya —dijo ella— cuando hayas pasado cien noches esperándome sentado sobre un banco, en mi jardín, bajo mi ventana». Pero en la nonagesimonovena noche, el mandarín se levanta, toma su banco bajo el brazo y se va.^[1]

Notas

[1] Ensayo publicado en *Dosfilos*, No. 113, mayo–junio, 2011.

[2] Roland Barthes: *Fragments de un discurso amoroso*, Madrid, Siglo XXI, 1982, p. 19.

[3] *Idem*, p. 13.

[4] *Cartas de Abelardo y Eloísa*, Barcelona, Hesperus, 1997, p. 53.

[5] *Idem*, p. 97.

[6] *Idem*, p. 95.

[7] Roland Barthes: *op. cit.*, p. 124.

[8] *Idem*, pp. 125–126.

[9] *Cartas de Abelardo y Eloísa*, p. 99.

[10] *Idem*, p. 98.

[11] Roland Barthes: *op. cit.*, p. 126.

[E]

Elipsis

Eros y elipsis en *Los pazos de Ulloa*^[1]

MARITZA M. BUENDÍA

— ¿Qué puede ser, entonces, Eros? —pregunté yo—. ¿Un mortal? [...]

— Igual que en los casos anteriores —contestó—,
algo intermedio entre mortal e inmortal.

— ¿Qué, Diótima?

— Un gran demon, Sócrates. Pues también
todo lo demoníaco es algo intermedio
entre lo divino y lo mortal.

— ¿Y qué poder tiene? —dije yo—.

— El de interpretar y transmitir a los dioses las cosas
de los hombres y a los hombres las cosas de los dioses...

SÓCRATES^[2]

I

La novia tiembla. Vestida de blanco, no sabe hacer otra cosa. Fue educada justamente para eso: para temblar, para llenarse de sobresaltos y de calenturas, para sonrojarse y bajar la mirada, para apartarse del bullicio y de la risa. Su alma es débil, su cuerpo es mucho más débil aún. Sí, su pobre cuerpo: delgado, desaliñado, torpe; más que pálido, el tono de su piel es casi transparente. Ella es la más pequeña de tres hermanas, la que se dedicó a cuidar de su único hermano varón a la muerte de la madre. Ella —a diferencia de sus hermanas— se había resignado a no contraer matrimonio y a terminar sus días en un convento.

No, la novia no puede presumir de fortaleza física como su hermana Rita: sus ojos carecen de brillo y picardía, padece incluso de un ligero estrabismo, su cabello es opaco, sus caderas no son anchas ni apetecibles. Es por demás evidente: los hombres no detienen la vista en ninguna parte de su cuerpo, mucho menos en su cadera. En consecuencia, puede asegurarse que no está lista para ser fecundada.

La novia es tan frágil que para cuando nazca su niña, a pesar de sus súplicas y peticiones, se le negará el derecho de criarla: los médicos saben que eso sería un golpe certero y definitivo para su salud. En cambio —eso sí— la recién nacida recibirá la envidiada leche del seno de una mujer casi vaca: una mujer de campo, recia y corpulenta, de quien, literalmente, se renta el servicio de su cuerpo. «Una muchachona de color de tierra, un castillo de carne: el tipo clásico de la vaca humana».^[3]

¿Cómo es posible entonces que la novia se encuentre ahora en semejante situación: en espera de esa primera noche de bodas donde la señorita Marcelina, la querida Nucha, pasará a ser la señora de Moscoso? ¿Cómo es posible, si su hermana Rita la sobrepasa en hermosura y coquetería? Más aún, ¿cómo es posible que en semejante contexto aparezca el dios-niño: el de cabello y alas doradas, el demasiado irresponsable como para pertenecer a las doce deidades de la familia olímpica, el que —travieso e impulsivo— lanza sus flechas sin ningún respeto por la edad o las clases sociales? ¿Qué nos quiere decir su presencia?

En un primer nivel, parece que la respuesta es simple: «La hembra destinada a llevar el nombre esclarecido de Moscoso y a perpetuarlo legítimamente había de ser limpia como un espejo».^[4] Limpia como un espejo: tímida y sumisa, religiosa. Ya se sabe: la religiosidad suele unirse al bien y a la bondad, a los valores positivos.

No obstante, en un segundo nivel y en unas cuantas líneas (que, por supuesto, no constituyen el grueso de la novela), se asiste —sin compasión ni disfraces, sin alternativas— al rito del sacrificio femenino: la ceremonia matrimonial, traspasada toda ella por el mito del erotismo.

II

La novia tiembla. En el interior de la recámara se encuentra un tocador. Encima de él, arden dos velas en sus candeleros. No existe otra luz más que la de esas velas. La analogía es inmediata y sincera: la alcoba asemeja un templo donde se llevará a cabo una ceremonia. La novia, como callada víctima, se arrodilla en ese cuarto al igual que lo hizo en la iglesia. Hace apenas dos horas se llevó a cabo su matrimonio. Hace apenas unos segundos —con labios secos y afiebrados— la novia besó la mano del padre Julián para despedirse y entonces quedó sola en ese cuarto. «Temblaba como la hoja en el árbol, y al través de sus crispados nervios corría a cada instante el escalofrío de la “muerte chiquita”, no por miedo razonado y consciente, sino por cierto pavor indefinible y sagrado».^[5] La novia está consciente de su próximo sacrificio. Instintivamente, sabe que experimentará una manera de morir.

Gracias a la indiscreta presencia de ese cándido *demon*, ese «ser divino no supremo, al que habitualmente se atribuye la función de mediación»,^[6] se restituye —una vez más— el viejo conflicto entre dioses y mortales: el terreno del lenguaje y de la comunicación que está vedado para unos, y la zona del más absoluto silencio que está negado para los otros.

«La palabra interpretación —explica Gloria Prado— hace referencia a la finitud del ser humano y a la infinitud del conocimiento humano».^[7] Bajo este contexto, decir «interpretación» es remitirnos a Eros, como si fueran sinónimos: Eros e interpretación funcionan como intermediarios entre dioses y mortales, entre la pequeñez del hombre y la profusión de su conocimiento. No obstante, no se debe olvidar que «la hermenéutica de un mito ya no es un mito, sino su *logos*. El mito es exactamente el horizonte contra el cual toda hermenéutica es posible».^[8] Mito y hermenéutica son líneas paralelas, se necesitan mutuamente, pero nunca llegan a tocarse. Eros e interpretación también como antónimos.

III

La novia tiembla. Observa las sábanas de la cama: más que blancas son blanquísimas, llenas de almidón, de randas y encajes. Luego, alcanza a distinguir entre las sombras, por encima de la cama y la cabecera, un antiguo Cristo de ébano y marfil. A su alrededor, como enmarcando al Cristo en un altar doméstico, unas cortinas de damasco rojo con franjas de oro. El verdugo no tarda en aparecer.

Afuera de ese cuarto se gesta la historia: Marcelina llegará a vivir a casa de su esposo, Pedro Moscoso. Pero él ya era amante de su sirvienta Sabel, con quien tiene un hijo varón, de nombre Perucho. Primitivo, el padre de Sabel, es uno de los trabajadores de Moscoso, que se encarga de estafarlo.

El padre Julián acompañará a Marcelina en su sufrimiento; será él quien, diez años después de la muerte de Marcelina, regresará a los pazos para constatar de un sorpresivo golpe la temible inversión de papeles (episodio cruel que constituye el magnífico cierre de la novela):

Mientras el hijo de Sabel vestía ropa de buen paño, de hechura como entre aldeano acomodado y señorito, la hija de Nucha, cubierta con un traje de percal, asaz viejo, llevaba los zapatos tan rotos que pudiera decirse que iba descalza.^[9]

Pero, por el momento, el afuera no importa. Lo que importa es el adentro: las acciones que se desarrollan al interior de un cuarto. Pues si la zona del más absoluto silencio está clausurada para el hombre, ¿qué camino le queda ante la tentación y el escalofrío, ante el pavor indefinible y sagrado que prueba la novia en su noche de bodas?

La solución que avizora Emilia Pardo Bazán es la fragua de una nueva analogía: imitar, como mortales —con todas nuestras limitaciones— el mutismo de los dioses. En consecuencia, la escena donde la novia tiembla y aguarda su próxima «muerte chiquita» concluye con uno de los más

sutiles recursos del erotismo: la elipsis, lo que de ninguna manera puede apalabrarse. Los labios de la novia «murmuraban el consuetudinario rezo nocturno: “Un padrenuestro por el alma de mamá...” Oyéronse en el corredor pisadas recias, crujir de botas flamantes, y la puerta se abrió».^[10] Cuando la puerta se abre, el capítulo termina y las palabras se resguardan.

En definitiva, *Los pazos de Ulloa* no es una novela de amor. Eso no impide que Eros se manifieste en el esplendor de una de sus mejores dimensiones: en la elipsis, como *demon*, en su silencio.

Notas

[1] Ensayo publicado en *Dosfilos*, No. 118, marzo–abril, 2012.

[2] Andrés Ortiz–Osés y Patxi Lanceros (dirs.): *Claves de hermenéutica. Para la filosofía, la cultura y la sociedad*, Bilbao, Universidad de Deusto, 2005.

[3] Emilia Pardo Bazán: *Los pazos de Ulloa*, México, Porrúa, 1991, p. 85.

[4] *Idem*, p. 51.

[5] *Idem*, p. 58.

[6] Nicola Abbagnano: *Diccionario de filosofía*, México, Fondo de Cultura Económica, 2004, p. 274.

[7] Gloria Prado: *Creación, recepción y efecto. Una aproximación hermenéutica a la obra literaria*, México, Diana, 1992, p. 24.

[8] Raimon Panikkar: *Mito, fe y hermenéutica*, Barcelona, Herder, 2007, p. 29.

[9] Emilia Pardo Bazán: *op. cit.*, p. 158.

[10] *Idem*, p. 59.

Extrañamiento

Automatismo y extrañamiento en *Le fabuleux destin d'Amélie Poulain*^[1]

VERÓNICA IZCHEL ADAME AGUILERA

Inhalas, exhalas. Caminas por la calle, ves una película, comes, te rascas la nuca, le coqueteas al vecino. Inhalas, exhalas. Jamás has dejado de respirar, pero no te detienes a pensar que tus pulmones se llenan de aire, de humo de cigarrillo, del olor que despide la comida al calentarse y del olor de la alcantarilla donde a tu madre se le ocurrió pararse cuando fue a dejarte al teatro. Inhalas, exhalas...

«Una vez que las acciones llegan a ser habituales se transforman en automáticas».^[2] Sí, como respirar. Respiras mientras tu vida fluye y ya no le das importancia. Sin embargo, si lees en las páginas de un libro acerca de la respiración, si lo observas en una pantalla o si se presenta alguna enfermedad, quizá te detengas a darle un verdadero lugar en tu vida. Es esto lo que pretende el arte con el concepto de desautomatización: un alto, una detención, y son estos los detalles que hacen de la vida de Amélie algo mágico.

Le fabuleux destin d'Amélie Poulain es una película francesa catalogada en el género de comedia romántica. Estrenada en 2001, su lema es: «Ella cambiará tu vida...» Y, en efecto, si conoces a una mujer que goza con pequeños placeres, como meter la mano en un saco lleno de granos, romper con la cuchara la capa de azúcar caramelizada de una *crème brûlée*, ver la cara de la gente en la oscuridad del cine, lanzar piedras en el canal de Saint-Martin o tratar de adivinar cuántas personas

tienen un orgasmo en un momento determinado, entonces descubres que la vida está llena de tantos detalles que el automatismo resulta un insulto a la existencia.

«El objeto se encuentra delante nuestro, nosotros lo sabemos, pero ya no lo vemos; por este motivo no podemos decir nada de él».^[3] Así transcurren nuestros días, con las cosas y las personas delante de nosotros; las conocemos, las tratamos, pero no podemos decir nada de ellas. En el film, una voz en *off* se encarga de rescatar los detalles perdidos: la aparición de un personaje incluye una breve mención de su vida y de sus gustos, datos que son prácticamente irrelevantes para la trama pero que ayudan a captar la atención del espectador y desatan su imaginación.

«Suzanne, la dueña, cojea un poco, pero nunca derrama nada. Como antigua artista del desnudo, le gustan los atletas que lloran por desilusión. Le disgusta ver que un hombre sea humillado frente a sus hijos». Tales pormenores te llevan a recordar a tus amigos o algunas situaciones vividas. Y si alguien pasa en ese momento cerca de ti, comienzas a preguntarte qué es lo que lo hace diferente; ese desconocido deja de ser un cuerpo deambulando para convertirse en una persona, sus acciones adquieren repentinamente un sentido, una consciencia que te saca del abismo, porque «si la vida compleja de tanta gente se desenvuelve inconscientemente, es como si esa vida no hubiese existido».^[4]

La primera misión de Amélie comienza con un descubrimiento casual en el baño de su apartamento: un pequeño cofre enterrado por un niño de los años cincuenta; ahí guardó los tesoros de su infancia. «El 31 de agosto, a las 4:00 a.m., Amélie tiene una idea espectacular: encontrará al dueño —donde quiera que esté— y le devolverá su tesoro; si eso lo conmueve, ella se convertirá en una vengadora del bien. Si no, pues no».^[5] El pensar adoptar dicha profesión remite a una vida libre de preocupaciones, con el tiempo suficiente para buscar a un desconocido. Una vida poco común, sorprendente. Esta primera búsqueda conduce a Amélie a diversos personajes que van adquiriendo peso en la historia,

como su vecino, «el hombre de vidrio», quien nace con una enfermedad que hace su esqueleto igual de frágil que el cristal, motivo por el que no ha dejado su apartamento en 20 años. Eventualmente llegará a Nino Quincampoix, el fin último de su búsqueda.

Víctor Shklovski, en «El arte como artificio», hace referencia al procedimiento de singularización en Tolstoi, que «consiste en no llamar al objeto por su nombre sino en describirlo como si lo viera por primera vez, y en tratar cada acontecimiento como si ocurriera por primera vez».^[6]

La narración de un viaje para un ciego podría recibirse como esa primicia en el conocimiento de las cosas. No dudamos que sepa por dónde camina si el trayecto le es conocido, no dudamos que sepa de las tiendas que va pasando o del lugar donde se encuentre un escalón, pero, al ser narrado, ese camino se vuelve un sendero que pisa por primera vez. Y la protagonista de la película se encargará de ello; así transforma un trayecto automatizado en un camino de extrañamiento.

La constante en la película es la peculiaridad con que Amélie ve el mundo, desde su tormentosa niñez hasta el momento en que encuentra el amor en los brazos de un hombre muy parecido a ella. La sucesión de eventos se muestra saturada de descripciones y de argumentación. Los hechos que cambian su vida nos llegan sin economía de lenguaje y presentados de manera llamativa y, a veces, imposible mas no inverosímil. La vida de esta dama no está fuera de la realidad, solo se desenvuelve en la imaginación; esto transforma la película en una puerta al extrañamiento, puerta que rompe con la idea cuadrada de una vida común.

Sentarte a ver un film que ostenta una portada tan sencilla crea el prejuicio de una historia simple que en realidad no lo es, pues el ir descubriendo una manera distinta de percibir el día a día te llena de una satisfacción inexplicable y natural. Son muchos los detalles que cumplen esta función y lo más conveniente para identificarlos sería vivirlos.

Puedo concluir diciendo que el arte se vuelve artificio cuando inicia la construcción de un más allá, cuando al lector o al espectador se le

revela el hecho de que caminar no es poner rítmicamente un pie delante de otro, que algo tan sencillo como un proceso natural de supervivencia (como la respiración) se transforma en el punto de partida para un universo nuevo. El arte te llena el mundo de imágenes cuando resuelves abrir los ojos y restituir un tesoro infantil, cuando decides enamorarte de Amélie y encontrar placeres en las cosas más pequeñas y personales.

Le fabuleux destin d'Amélie Poulain es en concreto una imagen que se desenvuelve en el automatismo de un pasatiempo, porque ¿qué tiene de extraño el sentarse a ver una película? La desautomatización se presenta cuando esa película te llena de tantas y de tan variadas sensaciones que, a su término, buscarás una excusa para salir a redescubrir el mundo, para convencerte —con el más mínimo suceso— de que tienes una misión en la vida o de que eres el destino de alguien más. La película te inunda de ganas de no volverte a enfrentar a la realidad, y es cuando agradeces que el arte haya acuñado el extrañamiento.

Notas

[1] Jean-Pierre Jeune (dir.), Jean-Marc Deschamps (prod.): *Le fabuleux destin d'Amélie Poulain*, Francia, Miramax, 2001.

[2] Víctor Shklovsky: «El arte como artificio», en Nara Araújo y Teresa Delgado, *Textos de teorías y crítica literarias. Del formalismo a los estudios postcoloniales*, México, UAM-Iztapalapa, Universidad de La Habana, 2003, p. 32.

[3] *Idem*, p. 34.

[4] «Nota del diario de Tolstoi, 28 de febrero de 1897», en Nara Araújo y Teresa Delgado, *op. cit.*, p. 33.

[5] Jean-Pierre Jeunet: *op. cit.*

[6] Nara Araújo y Teresa Delgado: *op. cit.*, p. 34.

[F]

Ficción

Ficción, texto y contexto

CARMEN F. GALÁN

Del texto al contexto: del estructuralismo al postestructuralismo

Se podría afirmar que, a inicios del siglo XX, hubo un cambio de paradigma en el ámbito de la crítica literaria, impulsado por el ideal de objetividad alcanzado por la lingüística: en contraste con la crítica romántica, historicista o de autor del siglo XIX, hubo un intento de sistematizar los estudios sobre la literatura, primero por los formalistas rusos y luego por el *new criticism* norteamericano; sin embargo, este ideal condujo a un enfoque inmanentista que relegó algunos de los aspectos esenciales del fenómeno literario, como el de la ficcionalidad.

La función de la crítica no es emitir juicios sobre las obras para integrar un canon de «universalidad»; debe apuntar también a problematizar tanto las categorías de la historia literaria como los conceptos de la teoría del lenguaje. En este sentido, los textos —como señala Roland Barthes— son un campo metodológico, hipótesis sobre la infinitud del lenguaje.

El estructuralismo fuerte o la semiótica greimasiana intentó constituirse en una teoría de la significación que abarcara el fenómeno del significado para dar el salto de la semántica lingüística a la discursiva; así, se explicaría el mecanismo de los textos como un proceso generativo. Sin embargo, el factor contextual siguió relegándose, ya que los textos fueron considerados mecanismos cerrados. Una consecuencia de esta

propuesta semiótica, que podría aplicarse a todo tipo de textos, es que la especificidad de los mismos era puesta en duda, es decir, ya no se podía distinguir entre un texto literario y uno no literario.

La teoría de la ficción estuvo marginada tanto por los teóricos de la literatura como por los de la filosofía analítica. Los primeros marginaron todo aspecto extratextual al poner énfasis en las estructuras o artificios del texto; con ello, hicieron a un lado también la dimensión referencial del texto, así como cualquier tema sobre la representación. Los filósofos analíticos, en su búsqueda del rigor lingüístico, excluyeron los enunciados de ficción al considerarlos pseudo-aseveraciones por carecer de referente y no poder calificarlos como verdaderos o falsos.

El postestructuralismo reaccionó en contra del estructuralismo clásico y evidenció la naturaleza fluctuante de la significación, mientras que los enfoques pragmáticos en filosofía retomarían la discusión sobre el estatus y las funciones de la ficción. Así, los filósofos del lenguaje ordinario (Wittgenstein, Austin, Grice) demostraron que una misma proposición puede ser verdadera o falsa atendiendo el contexto de enunciación, y que no existen referentes sino usos referenciales, por lo que el significado puede variar infinitamente. Además, frente a la falacia descriptiva, afirmaron que casi todas nuestras enunciaciones son elípticas o agramaticales y que la mayoría de la información es inferida por nuestro conocimiento del mundo y por la voluntad de entendernos, lo que Grice llama «principio de cooperación» y que posteriormente sería muy cuestionado por los estudios comparados de la cultura.

Actualmente, hay dos grandes enfoques respecto de la ficción: uno externo, que considera la ficción como práctica referencial marginal y los hechos de la imaginación como carentes de valor de verdad; otro interno, que trata de construir modelos de la comprensión requeridos por el usuario de la ficción para, mediante un sistema de inferencias, relacionar pasajes con un marco de referencia extratextual.^[1] Considerada desde su aspecto representacional, la teoría de la ficción conjunta la

reflexión lingüística y el análisis literario, sin dejar de lado los vínculos entre la literatura y otros sistemas culturales, que permiten considerar su función y su especificidad en cuanto forma comunicativa de tradición esencialmente escrita. El ámbito ficcional abarca problemas como el de la demarcación o los límites entre ficción y no-ficción, que conducen necesariamente a la discusión del estatus ontológico de los seres de ficción; conviene considerar, sin embargo, que sin un marco cultural y fático que dé cuenta de las convenciones y la función de la ficción, estas discusiones pueden ser interminables.

El tipo de existencia o estatus ontológico de los personajes de ficción

Entre los filósofos analíticos se desató una larga polémica a partir de la afirmación de Russell de que los nombres no corresponden a entes reales y a nadie denotan; por lo tanto, cualquier proposición sobre ellos es falsa. Esta polémica produjo rodeos innecesarios alrededor de la ficción: que si las proposiciones de ficción no son ni verdaderas ni falsas, que el escritor se refiere a un nombre y no a un ser existente, que la referencia se halla en el libro, que las obras de ficción se identifican a partir de los actos ilocucionarios del autor, que la existencia se supedita a la fábula y no al mundo real, que se deben usar diferentes estándares de verdad como los de ficción y realidad, etcétera; pero siempre se esquivó o se trató de manera superficial el aspecto representacional.

El personaje de ficción es construido esencialmente desde la denominación, más que por sus propiedades. Puede haber personajes de ficción caracterizados hasta por su falta de caracterización, recuérdese *Esperando a Godot*; otros personajes se definen por no tener propiedades; incluso si un ente de ficción cuestiona su existencia, como en *Niebla*, de Unamuno, es existente. Lo fundamental es el nombre propio que, por su naturaleza indexical, funciona como designador rígido: no

hay diferencia entre nombres propios y nombres de ficción, y si un nombre conduce a un bloqueo referencial estamos ante un ser no existente, pero esta estrategia de bloqueo se establece para crear entes de ficción, aunque siempre enmarcados en un mundo posible. Ocurre, sin embargo, que algunos entes de ficción existen al exterior de las obras que los originan, lo que problematiza su estatus ontológico; el Quijote, por ejemplo, habita varios textos o mundos. La discusión se plantea, entonces, en términos dialógicos o de intertextualidad, de escrituras que remiten a otra escritura.

En la ficción no importa el paso del significado a la referencia, ya que la forma de construcción de personajes y escenarios siempre es incompleta o parcial; el lector debe completar la representación propuesta por la narración y, por lo tanto, «lo representado por el autor y por el lector no tiene que coincidir»;^[2] «los personajes literarios, siempre incompletos, no perderían su objetividad a pesar de ser accidentalmente subjetivos».^[3]

Por otra parte, la existencia de seres con intensión pero sin extensión, como los unicornios o centauros, no puede ser explicada fuera del contexto histórico y las tradiciones mitológicas donde cobran sentido, a pesar de haber perdido eficacia simbólica. La mitología está íntimamente relacionada con el origen de la propia literatura. El mito como relato en las tradiciones orales implica memoria y repetición, poesía y canto que deviene escritura: «La literatura nace del mito con la misma naturalidad con que los sueños nacen de la vigilia»;^[4] por lo tanto, la literatura resguarda los ecos del mito. La memoria como trama de la temporalidad es atravesada por la experiencia del lenguaje, pues la única forma de contener el tiempo que fluye es la representación.

La demarcación: los límites entre ficción y no-ficción

Para algunos autores no hay diferencia ontológica entre ficción y no-ficción; esta cercanía preocupa a los filósofos y fascina a los escritores.

«Las ruinas circulares», de Borges, es un ejemplo de esta proximidad que en ocasiones lleva a pensar que también nosotros estamos siendo soñados o creados por alguien. En «Borges y yo», el autor se construye a sí mismo paradójicamente, como ser histórico y a la vez de ficción, ya que la voz narrativa en primera persona asume el papel del Borges personaje, mientras el otro Borges lo escribe como narrador, lo que crea un efecto especular, y un espejo frente a otro proyecta el infinito.

Ningún mundo posible es totalmente autónomo del mundo real, aunque existen diferencias de grado en cuanto al uso de referencias extratextuales (contenido histórico, autobiográfico, novela histórica) marcadas por convenciones. El realismo como movimiento literario con grandes pretensiones miméticas ha sido el punto de partida de varios autores. Roland Barthes realizó en *s/z* un estudio de un texto clásico del realismo francés para negarle posteriormente su posición dentro del realismo por la multiplicidad de lecturas que admitía; Barthes demostró también la falacia del realismo evidenciada por Flaubert: su pretensión de verdad y el desconocimiento de los procesos de significación, ya que aunque creía representar la realidad, la interpretaba.

Estas reflexiones no solo tendrían consecuencias dentro de la historia literaria, sino también en la teoría del lenguaje: ante el texto plural, Barthes postula la muerte del autor y el nacimiento del lector. De igual manera, parten del realismo tanto las reflexiones de Pavel sobre el destino de los mitos que devienen ficciones en tanto se desplazan los sistemas de creencias, como las de Tomás Albaladejo sobre la semántica de la narración.^[5]

La referencialidad implica necesariamente una reflexión sobre el concepto de «mímesis», que no es simple imitación de la realidad, sino *poiesis*, imitación creativa. Retomando a Aristóteles, Ricoeur sostiene que la mímesis es una reduplicación de la realidad, una metáfora de la misma. Quizá la diferencia entre historia y ficción sea que la primera es imaginación reproductiva mientras que la segunda es productiva: «Las ficciones reorganizan el mundo en función de las obras y esas

obras en función del mundo».^[6] Una obra literaria no es solamente autorreferencial, según afirmaba Jakobson; es más bien una obra con referencia desdoblada, siempre hay referentes, y el carácter de escritura que permite a un texto traspasar tiempo y espacio conduce a la infinita recontextualización, a la infinita interpretación. Los referentes se deslizan también en el tiempo y son atribuciones de los lectores.

Notas

[1] Cfr. Thomas G. Pavel: *Mundos de ficción*, Caracas, Monte Ávila, 1995, p. 29.

[2] Rosa Krauze de Kolteniuk: *Los seres imaginarios. Ficción y verdad en literatura*, México, Universidad de la Ciudad de México, 2003, p. 93.

[3] *Idem*, p. 94.

[4] Francisco José Ramos: «Tiempo y mito», en Andrés Ortiz-Osés y Patxi Lanceros (dirs.): *Diccionario de hermenéutica*, Bilbao, Universidad de Deusto, 2001, p. 780.

[5] Tomás Albaladejo: *Semántica de la narración: la ficción realista*, Taurus, Madrid, 1992.

[6] Rosa Krauze de Kolteniuk: *op. cit.*, p. 93.

[G]

Géneros literarios

Hacia una definición

CARMEN F. GALÁN

El principal dilema en la polémica sobre los géneros literarios radica en la tensión que hay entre norma y creación, entre lo que el género exige y lo que el ingenio hace posible; entre esta distensión y compresión es probable, incluso, la desaparición de la norma o la ampliación de las posibilidades del género. A esta tensión contribuye la complejidad del discurso literario que, si bien siempre se basa en modelos, también los transforma.

Dentro de la historia de los géneros, se verifica una falta de unidad en los modos de definir el término: mientras unos se basan en la categoría de tiempo de la narración, otros recurren al criterio de ficcionalidad–no ficcionalidad, a la estructura interna o a la intención del autor. Esta disparidad en los criterios de clasificación obedece a varios motivos: por una parte, la literatura es una configuración histórica, por lo que resulta difícil llegar a un lenguaje científico; por otra, la diversidad de escuelas genera incongruencias entre los conceptos; además, por supuesto, la diversidad de tipos textuales dificulta la tarea de sistematización. Esto último se ha intentado resolver recurriendo al esquema triádico de los géneros: narrativa, drama, lírica, considerando los demás como variantes o subgéneros, lo que no ha sido una solución exitosa.

En el siglo xx, la investigación sobre los géneros avanzó con las aportaciones del formalismo ruso, la teoría de la recepción y la literatura

comparada. Los formalistas rusos insistieron en el carácter procesual de los géneros, concebidos por ellos como un sistema de referencias que evoluciona y se modifica permanentemente.

El género está determinado por la estructura de la obra (aspecto verbal, sintáctico y semántico), según Todorov, quien introduce la distinción entre géneros históricos y géneros teóricos, de acuerdo con el modo en que han sido definidos tradicionalmente. Por otro lado, está la investigación estético-receptiva de Weinrich y Jauss, quienes plantean la noción de «horizonte de expectativas» basada en la recepción de la obra: los géneros serían las concreciones de la fundación de horizonte y/o transformación del mismo.

En la literatura comparada, la discusión sobre los géneros es esencialmente una discusión sobre los métodos. Algunas investigaciones (según las diversas escuelas: norteamericana, francesa o alemana) se orientan a lo histórico-literario, otras a la tematología y/o a la investigación histórica y tipológica, y al componente literario-sociológico. El objetivo del método comparatista es lograr crear un concepto universal de género.

Otras propuestas para el estudio del género son la de la sociología de los géneros, que busca las relaciones entre el surgimiento de los mismos y las estructuras sociales, y la de Bajtín, que introduce la idea de los géneros discursivos, ampliando su significado fuera del terreno exclusivamente literario, para señalar que siempre hay ciertas estructuras que modelan el habla. Como señala Michal Glowinski, desde esta perspectiva, junto a la lingüística del texto o teoría del discurso, «la teoría de los géneros se convierte entonces en una teoría del discurso literario [...] Los géneros son los arquetipos del discurso literario, fijados por la tradición, más o menos codificados, dotados de características claras e identificables».^[1]

La conciencia genérica —del autor y del receptor de la obra—, las convenciones literarias y las relaciones entre géneros constituyen

elementos claves en su funcionamiento histórico. Primeramente, existen «directivas que norman algunas prácticas relativas a la construcción del texto literario y a su recepción»,^[2] y aunque a veces no se tenga conciencia de estas (definidas solo posteriormente), son las que trazan la frontera entre lo necesario y lo posible dentro de un género. Cuando la obra literaria sobrepasa el límite de lo necesario para ampliar el de lo posible, las fronteras se borran, y comienza la confusión de géneros o, simplemente, se da pauta a uno nuevo. Los géneros se interrelacionan entre sí y forman subsistemas, y es ahí donde se observa su historicidad.

La noción de literatura está definida a partir de estas convenciones denominadas «géneros», ya que la recepción de un texto como verdad o como ficción depende no solo de las formas, sino del universo de creencias que desplaza continuamente las fronteras de lo ficcional.

Notas

[1] Michael Glowinski: «Los géneros literarios», en Marc Angenot, Jean Bessère *et al.*: *Teoría literaria*, México, Siglo XXI, 1993, p. 96.

[2] *Op. cit.*, p. 99.

[H]

Hermetismo

Hermetismo y literatura: el caso de Thomas Mann^[1]

GONZALO LIZARDO

«Hermetismo» está muy bien dicho, señor Naphta.

*«Hermético» me gusta. Es una verdadera
palabra de magia, con asociaciones
de ideas indeterminadas y lejanas.*

THOMAS MANN^[2]

I. Los tres esplendores de Hermes

Originariamente, el Hermetismo designó un conjunto de doctrinas atribuidas a Hermes Trismegisto que se practicaron en el mundo helenístico durante el dominio de Roma y que se caracterizaron por su pensamiento híbrido: «una conjunción de filosofía griega —en particular platonismo y neoplatonismo—, estoicismo, religión persa–babilónica y probablemente también algunos elementos judíos, en definitiva, es un clásico producto del pensamiento de la gnosis».^[3]

Sintetizando las figuras del dios griego Hermes y del dios egipcio Toth, los primeros herméticos sostuvieron que Trismegisto era un mago y alquimista egipcio que había predicado en tiempos del rey Amón, o sea, varios siglos antes que Moisés y que Sócrates. Más aún, Hermes Trismegisto había sido el primer hombre en alcanzar la Gnosis; por eso «falleció, como

fallecen los demás hombres», pero después de su muerte «devino un dios».^[4] Este primer Hermetismo, más teológico que mitológico, conoció su apogeo alrededor de Alejandría, entre los siglos I A.C. y III A.C., antes de sucumbir bajo los triunfos sucesivos del Cristianismo y del Islam, que lo consideraron herético y lo persiguieron hasta casi extinguirlo.

Preservadas en secreto durante todo el medioevo por algunos alquimistas y eruditos, las enseñanzas de Hermes renacieron de sus cenizas en 1463, cuando Marsilio Ficino tradujo el *Corpus Hermeticum*, un conjunto de libelos, atribuidos a Hermes Trismegisto, que alrededor del año 1050 había sido rescatado del olvido por el erudito bizantino Miguel Pselos.^[5] A partir de entonces, los lectores del *Corpus* se multiplicaron por Europa, debilitando con su neoplatonismo gnóstico el aristotelismo escolástico de las academias medievales.

Auxiliado por la eficacia divulgadora de la imprenta, Hermes propició el debate filosófico y teológico que culminaría con la Reforma protestante y el método cartesiano. Este segundo esplendor hermético comenzó a eclipsarse a partir de 1604, cuando Isaac Causabon demostró, con argumentos estrictamente filológicos, que jamás había existido Hermes Trismegisto y que el *Corpus* no contenía documentos auténticos, sino «falsificaciones» —escritas durante el siglo I A.C.— que «plagiaban» lo mismo a Platón que a Plotino o la Biblia.^[6]

Con el irreversible triunfo de la ciencia cartesiana y su razón técnica, el Hermetismo fue perdiendo todo su prestigio durante el siglo XIX. Desacreditado como filosofía natural, apenas sobrevivió entre un reducido número de cofradías secretas, médiums, intelectuales e ilusionistas de toda índole. Ahí hubiera terminado su historia, probablemente, si Hermes no se hubiera disfrazado de Mefistófeles para tentar a Fausto.

En su tercera encarnación, propiciada por el romanticismo alemán, el Hermetismo tuvo un carácter más literario que filosófico, más allá de su notorio influjo en la psicología y en la hermenéutica simbólica. Ya lo

advirtió Octavio Paz: «Sí, es escandaloso pero cierto: de Blake a Yeats y Pessoa, la historia de la poesía moderna de Occidente está ligada a la historia de las doctrinas herméticas y ocultas, de Swedenborg a *mada-me Blavatsky*».^[7] Impulsado por el simbolismo francés y el surrealismo bretoniano, este tercer Hermetismo fue configurando una hermandad minoritaria en torno a una creencia común: la fe en la Palabra, esa cábala alquímica, esa *Lapis Philosophorum* capaz de transmutar el plomo en oro, el caos opaco de la vida en el orden luminoso de la Poesía.

II. Cuatro principios herméticos

Debido a su natural antipatía por toda ortodoxia, los herméticos nunca pudieron —ni quisieron— solidificar sus dogmas, sino multiplicarlos, disolverlos, refundirlos a cada instante, en conformidad con su mística, su exilio, su secreto, su astucia. Para evaluar el influjo que la sabiduría hermética ejerció en la literatura occidental, podemos condensarla —a manera de conjetura— en cuatro principios fundamentales:

1. *Principio de correspondencia, semejanza o analogía universal.* De acuerdo con el precepto inicial de la *Tabula Smaragdina* —«Como es arriba es abajo»— existen secretas correspondencias entre todos los seres y los signos, el Macrocosmos y el Microcosmos, el mundo supralunar y el mundo sublunar, el Cuerpo Cósmico y el Cuerpo Humano, el Libro y el Mundo. «La creencia en la analogía universal está teñida de erotismo: los cuerpos y las almas se unen y separan regidos por las mismas leyes de atracción y repulsión que gobiernan las conjunciones y disyunciones de los astros y de las sustancias materiales».^[8] Este método analógico de conocimiento no solo fundamentó las cartas astrales, la cábala, la mnemotecnia y la alquimia del pasado: en pleno siglo xx, Breton lo extendió al dominio de la literatura: «la analogía poética tiene en común con la

analogía mística el transgredir las leyes de la deducción para hacer aprehender al espíritu la interdependencia de dos objetos de pensamientos situados en planos diferentes, entre los cuales el funcionamiento lógico del espíritu no es apto para lanzar ningún puente».^[9]

2. *Principio de la unión y la desunión de los contrarios*. Según los gnósticos y los herméticos, en el principio el universo era Uno, hasta que se fragmentó en dos. Desde entonces, el cosmos está compuesto por una infinitud de opuestos: Materia y Espíritu, Tiempo y Eternidad, Mal y Bien, Verdad y Belleza, Discordia y Amor, Vigilia y Sueño, Memoria y Olvido. Aunque compartían una cosmogonía común, el Gnosticismo y el Hermetismo adoptaron posiciones antagónicas: mientras los gnósticos concluían que la Materia era mala y que el Espíritu contenía la bondad absoluta, los herméticos sostuvieron que la Verdad no se encontraba en ninguno de los opuestos sino en su justa conjunción, en la cópula de los contrarios: el tercero que subyace en todo par de opuestos. Como lo explicaría Jung, «bajo esta dualidad espiritual y corpórea yace escondido un tercer elemento, el medio que está contenido en todas las cosas y que toma parte de los dos extremos. Sin este tercero, nada puede existir, y nada puede ser lo que es: una cosa de tres».^[10] Por este motivo el Hermafrodita simboliza la Verdad, lo Uno recobrado como *conjunctio oppositorum*, y por eso «el acto sexual era valorizado como un eco del acto divino de la creación, y la unión del hombre y de la mujer se entendía como un reflejo del hermafroditismo divino».^[11]

3. *Principio de sincretismo*. Este principio de interpretación fue adoptado por los humanistas florentinos cuando conocieron el *Corpus Hermeticum* y su mezcla de cristianismo y platonismo, mitos egipcios y gnósticos, cábala y astrología. Al conciliar esas ideas, tan opuestas en apariencia, Marsilio Ficino y Pico della Mirandola consideraron que existía una *Prisca Sapientia* común a todas las religiones y que, por tanto, «todas las escuelas y pensadores filosóficos y teológicos

conocidos contenían ciertos conocimientos verdaderos y válidos compatibles entre sí».^[12] Para el sincretismo, la verdad no se encuentra en un texto ni en una religión sino disuelta en todos los textos y todas las religiones o, mejor dicho, sostenida en las analogías intertextuales que los conjuntan: en los vasos comunicantes que permiten analogar los signos, los símbolos, los seres. Si lo Uno se ha fragmentado en una multitud de opuestos, el conocimiento consiste en (re)establecer —mediante un proceso sincrético e intertextual— la analogía que les restituya la Unidad: el tercer elemento, el hermafrodita: el Sentido. Nada es verdadero en sí mismo, sino en relación con algo más, lo cual implica, semiótica y trágicamente, que la Verdad última es inalcanzable.

4. *Principio de la revelación.* La Verdad última, reservada a Dios, es secreta e incognoscible para el hombre, excepto por revelación. Aunque no todos pueden acceder a esta Gnosis —que resolvería todas las contradicciones entre los opuestos—, el adepto puede propiciarla recorriendo un camino iniciático, conducido por el cultivo del ingenio, la disciplina, y la *meditatio*, a semejanza de los alquimistas que buscaban la Piedra Filosofal, o del poeta que se desgasta entre borradores en busca de la Gran Obra. Las hagiografías de Hermes-Mercurio y de Hermes-Toth nos brindan los mejores ejemplos de este recorrido iniciático: ambos vinieron al mundo como hombres mortales y ambos se convirtieron en dioses gracias a sus propios méritos, a su propia coherencia, a su propia voluntad.

III. Retrato del artista como joven Hermes

Estos cuatro principios nos permiten entender el Hermetismo, al mismo tiempo, como una visión del mundo y como un paradigma de conocimiento, por lo cual podemos suponer que el verdadero Hermetismo no es una *ontología* ni una *epistemología*, sino su conjunción: una

hermenéutica. En la historia literaria no faltan ejemplos de dicha dualidad: existen obras literarias que expresan una cosmovisión hermética —como *Las tentaciones de San Antonio*, con su camino iniciático hacia la revelación— y obras literarias que son susceptibles de leerse herméticamente —como *Madame Bovary*, que Vargas Llosa describió como un «sistema de dualidades que organizan la realidad ficticia»:^[13] la tragedia de Emma Bovary es originada por su incapacidad para conjuntar los contrarios: su mundo subjetivo con el objetivo, sus lecturas con su vida.

Uno de los autores más leales al espíritu hermético en su encarnación literaria fue, sin duda, Thomas Mann. Además de expresar con lucidez el devenir concreto de la vida «literal», sus novelas están construidas sobre un andamiaje «alegórico» de tradiciones alquímicas, helénicas, paganas y judeocristianas. Ya se ha escrito, por ejemplo, que el protagonista de *La montaña mágica*, encarna irónicamente al caballero que busca el Santo Grial, y que el héroe de *Doktor Faustus* busca relacionar lo subjetivo con lo objetivo, la vieja alquimia con la música moderna, la magia con el arte. En específico, la última novela que Mann publicó, *Confesiones del aventurero Felix Krull*, muestra a un Hermes mítico encarnado en un jovencito hermoso y andrógino, voluntarioso y ensoñador, con habilidades de mago, de ladrón y de artista. Así lo explica Donald F. Nelson en su libro *Portrait of the artist as a young Hermes: «Krull reproduce con estricto paralelismo las capacidades y el trayecto de su prototipo mítico»*, aunque esta identificación con el dios de pies alados «permanece sumergida bajo el umbral de la consciencia hasta que se la revela Diane Philibert».^[14]

Antes de conocer su conexión con Hermes, Krull intuye su destino *hermético* en su tendencia a describir y a pensar el mundo *herméticamente*. Así lo demuestra mientras nos platica su primera experiencia en el teatro, ese mundo aparte del mundo al que compara con una iglesia o, más bien, con un templo del placer «donde los hombres deseosos de consuelo, reunidos en la sombra, frente al escenario pleno de luz y

perfección, contemplan a los actores que en la escena encarnan el ideal con que soñaban». ^[15] Mayor embeleso le produce Müller–Rosé, el actor principal, con su talento histriónico y su habilidad para cambiar de personalidad sin perder su estilo, infundiendo en el público «la alegría de vivir, si es que esta frase puede traducir el íntimo, delicioso y a la vez doloroso sentimiento de envidia, nostalgia, esperanza y ansia de amor que se enciende en el alma humana al contemplar lo bello y lo perfecto». ^[16]

Esta ilusión, por desgracia, se extingue muy pronto. Cuando su padre le presenta a Müller–Rosé, el joven Krull descubre, decepcionado, que el actor verdadero, detrás de su peluca y sus antifaces, no es sino un anciano que habla con vulgaridad y que tiene llena la piel de granos purulentos:

¡Este individuo embadurnado y leproso —pensaba yo— es el ladrón de corazones que recién encarnaba los sueños nostálgicos de la gris muchedumbre postrada a sus pies! ¡Ese gusano asqueroso es la figura real de la sublime mariposa, en la que hace un momento mil ojos engañados creían ver la realización de sus secretos anhelos de belleza, gracia y perfección! ¿No es como uno de esos repugnantes insectos que tienen la facultad de brillar con fantásticas luces cuando llega la noche? [...] ¿Cuándo se revela la luciérnaga en su verdadera forma: cuando vuela en las noches de verano cual poética centella o cuando se retuerce en nuestra mano, convertida en insignificante gusanillo? ¡Mejor no decidir!^[17]

En el transcurso de una sola tarde, Felix Krull conoce el poder de la *conjunctio* hermética para comprender el devenir contradictorio de la vida. El templo, como imagen, le permite al narrador conciliar la aparente contradicción entre el teatro y el mundo: el *teatro* es semejante al *templo* porque los dos constituyen un *mundo* «ficticio e ideal» que condensa y sublima el *mundo* «real y verdadero». Lo mismo ocurre cuando el narrador constata la doble esencia de Müller–Rosé, un brillante actor que es también un viejo leproso. Para conjuntar esta oposición, Krull

recurre a la imagen de la luciérnaga: Müller–Rosé es semejante a una oruga, grisácea y desagradable, que por las noches se transfigura en una «poética centella»: un ser deficiente que adquiere brillo a voluntad y que con esa luz hechiza al público, ese «gigantesco enjambre de mariposas y mosquitos que se precipita silencioso en la atractiva llama».^[18]

Mediante sucesivas analogías —el teatro como templo, el actor como luciérnaga, el público como enjambre—, el joven Felix ha aprendido una lección casi alquímica: en vez de condenar el Arte por los engañosos artificios que fragua, prefiere admirarlo por «ese dulcísimo poder inefable que enseña a la luciérnaga a brillar».^[19] Acaso porque esa energía —la que invierte cada oruga para transformarse en luciérnaga— se asemeja a la que necesita cualquier hombre para alcanzar la Gnosis, sobre todo si se trata de una Gnosis poética.

Notas

- [1] Ensayo publicado en *Dosfilos*, No. 117, enero–febrero 2012.
- [2] Thomas Mann: *La montaña mágica*, Barcelona, Editorial Apolo, 1937, p. 434.
- [3] Pamela H. Smith: «Hermética», en Claus Priesner y Karin Figala: *Alquimia. Enciclopedia de una ciencia hermética*, Barcelona, Herder, 2001, p. 252.
- [4] Walter Scott: «Introducción», en Hermes Trismegisto: *Corpus Hermeticum y otros textos apócrifos*, Madrid, Edaf, 2005, p. 16.
- [5] Walter Scott: «Apéndice», en Hermes Trismegisto: *op. cit.*, p. 197.
- [6] Florian Ebling: *The secret history of Hermes Trimegistus. Hermeticism from Ancient to Modern Times*, Ithaca, Cornell University Press, 2007, p. 92.
- [7] Octavio Paz: *Los hijos del limo*, Barcelona, Seix Barral, 1989, p. 136.
- [8] *Idem*, p. 103.
- [9] André Breton: «Signo ascendente», en *Antología* (1913-1966), México, Siglo XXI, 1979, p. 279.
- [10] Carl Gustav Jung: *Physica Trismegista*, citado por Donald F. Nelson: *Portrait of the Artist as Hermes*, Chapel Hill, North Carolina Press, 1971, p. 101.

- [11] Florian Ebling: *op. cit.*, p. 32.
- [12] Paul Oskar Kristeller: *Ocho filósofos del renacimiento italiano*, México, Fondo de Cultura Económica, 1970, p. 83.
- [13] Mario Vargas Llosa: *La orgía perpetua. Flaubert y Madame Bovary*, México, Seix Barral, 1975, p. 172.
- [14] Donald F. Nelson: *op. cit.*, pp. 18–19.
- [15] Thomas Mann: *Confesiones del aventurero Felix Krull*, Buenos Aires, Ediciones Siglo Veinte, 1947, p. 77.
- [16] *Idem*, p. 82.
- [17] *Idem*, pp. 92–93.
- [18] *Ibid.*
- [19] *Ibid.*

Héroe

La perversión del héroe en dos novelas mexicanas (una aproximación mitocrítica)

ANA CORVERA

Pervertir es alterar o cambiar el estado normal de una cosa para otorgarle, por lo general, un carácter negativo. Kristeva señala que este proceso de envilecimiento o abyección no es atributo ni del sujeto ni del objeto del relato, sino que se trata de un «algo» inasimilable pero lleno de sentido, que funge como una motivación. Similar al deseo, *lo abyecto* seduce, pero al mismo tiempo repele porque transgrede los límites morales.^[1] Perversas son la maldad frente a la virtud y la putrefacción ante lo sagrado. Desde una perspectiva mítica, la búsqueda del héroe puede ser abyecta o no desde el inicio, es decir, se puede perseguir un bien moral o este sobreviene después de que el protagonista asumió sus errores o se sometió al sacrificio. No obstante, para que el héroe se consagre como tal, debe sufrir cambios.

Como arquetipo, el héroe debe pasar de instintivo o infantil a maduro. De acuerdo con Carl Jung, existen cuatro series de figuras heroicas que van de menor a mayor evolución psíquica y que pueden agruparse por pares: *Trickster* (o Granuja) y *Hare* (o Liebre) se caracterizan por sus apetitos y por su comportamiento impulsivo, se enfrentan a la necesidad de transformarse en «adultos»; el *Red Horn* (o Cuerno Rojo) y *Twin* (o Gemelo), son personajes duales, capaces de mostrar dos caras o personalidades para lograr sus objetivos. Al evolucionar comprenden que están solos en el mundo y que de ellos depende su felicidad o

desdicha.^[2] El héroe opone individualidad a la pertenencia de un grupo social para transgredir sus reglas y mostrar más que un mero sentido de supervivencia: su búsqueda personal.^[3]

En un relato literario «cada agente es su propio héroe. Sus compañeros se califican desde sus perspectiva como aliados, adversarios, etcétera»,^[4] de modo que no hay duda de que tanto Demetrio Macías en *Los de abajo* e Ignacio Aguirre en *La sombra del caudillo* son figuras heroicas, pero ¿hasta qué grado responden al arquetipo?, ¿hasta qué punto sus acciones los consagran o no como héroes comunitarios? Según Jung, el héroe mítico atraviesa, a grandes rasgos, seis etapas básicas: a) nacimiento milagroso pero humilde; b) primeras muestras de fuerza sobrehumana; c) rápido encumbramiento a la prominencia o al poder; d) luchas triunfales contra las fuerzas del mal que podrían hacerlo retroceder; e) debilidad ante el pecado de orgullo (*hybris*); f) caída a traición o el sacrificio que desemboca en su muerte.

Con base en lo anterior: ¿cómo es la evolución narrativa de los dos héroes, inmersos en el contexto de la Revolución Mexicana? O, más aún, ¿qué nos dice su evolución narrativa sobre la naturaleza de nuestros héroes, de nuestra historia, de nuestra literatura?

Del nacimiento a la cumbre

Demetrio Macías proviene del campo, pero no está en condiciones de pobreza. Sin hambre ni carencias, entra al movimiento armado en busca de venganza, pues luego de un altercado con Don Mónico, un cacique, se vuelve prófugo de la autoridad. En vez de negociar el conflicto, deja crecer su ira, la cual se vuelve extensiva yendo de una sola persona a un séquito representante del poder, los federales:

que al comisario o a los auxiliares se les ocurre quitarle a usted un gusto...
¡Claro, hombre, usted no tiene la sangre de horchata, usted lleva el alma en

el cuerpo, a usted le da coraje, y se levanta y les dice su justo precio! [...] y uno es lebroncito de por sí... y no le cuadra que nadie le pele los ojos.^[5]

Esta actitud primitiva y visceral corresponde al par de arquetipos *Trickster–Hare* o Granuja–Liebre, infantiles y hasta cierto punto ingenuos, pues desconocen un sistema cultural de creencias. Demetrio y los suyos no saben leer ni escribir, y apenas de oídas saben por qué hay un movimiento armado.

Usted ha de saber del chisme ese de México, donde mataron al señor Madero y a otro, a un tal Félix o Felipe Díaz, ¡qué sé yo! [...] Que dizque yo era maderista y que me iba a levantar. Pero como no faltan amigos, hubo quien me lo avisara a tiempo, y cuando los federales vinieron a Limón, yo ya me había pelado.^[6]

Ignacio Aguirre, por su parte, aparece como un Ministro de guerra que debe su posición al Caudillo, presidente de México. Su intención es mantener el favor de la autoridad, pues bajo ese amparo concreta negocios turbios y lleva una vida de excesos. Aquí aparece su relación con el par arquetípico *Red Horn–Twin* o Cuerno Rojo–Gemelo, un personaje con la suficiente astucia para mantener una actitud superficial y un comportamiento de fondo, con la capacidad de duplicarse. Una vez terminada la Revolución, considera la existencia de «nuevas leyes, nuevas costumbres»,^[7] que le permiten pensar en una primera ruptura oficial, la que tiene con su esposa en Durango, para gozar de sus amantes, especialmente de Rosario, quien representa aceptación ante las abyecciones del protagonista, similar a lo que representa Camila para Demetrio, una vez que él dejó a su mujer. Pese a tratarse de un funcionario público, Aguirre no se preocupa por el pueblo. Si acaso se detenía a pensar en los otros, se trababa más bien de «una piedad análoga a la que en él despertaban las proles huérfanas».^[8]

Como sucede con Macías, el nacimiento heroico o narrativo de Aguirre no es milagroso, pero tampoco ordinario. Dentro de los límites que les imponen sus circunstancias humanas, nacieron con una furia y una astucia que los vuelve *extraordinarios*. Cuando llega el momento de mostrar su fuerza heroica, Demetrio e Ignacio también tienen coincidencias. Ambos son temidos y respetados, en el primer caso por sus coterráneos y por los federales: todos saben de su brutalidad y buscan mantenerse cerca o muy alejados para no ser víctimas de sus impulsos, «—¡Demetrio Macías! —exclamó un sargento desprovisto, dando unos pasos atrás. El teniente se puso de pie y enmudeció, quedose frío e inmóvil, como una estatua».^[9]

Las personas movidas por las órdenes de Demetrio son prófugos de asesinatos o robos que no niegan ni pregonan sus delitos, y ven en su líder a un protector frente al posible alcance de la justicia:

—Yo, la verdad les digo, no creo que sea malo matar, porque cuando uno mata lo hace siempre con coraje; ¿pero robar?... —clama el güero Margarito [...]. Un coronel aventura su parecer:
—La verdá es que todo tiene sus «asigunes». ¿Para qué es más que la verdá? La purita verdá es que yo he robao... y si digo que todos los que venemos aquí hemos hecho lo mesmo, se me afigura que no echo mentiras...^[10]

Por su parte, Ignacio Aguirre es un hombre de poder que otorga beneficios a quienes lo apoyan. A sabiendas de que el ámbito político está corrompido, aprovecha su posición para enriquecerse, sin que su comportamiento sea secreto para nadie:

Muy grande imbécil sería (Aguirre) si, desperdiciando sus oportunidades, se expusiera a quedarse en mitad de la calle el día que haya otra trifulca o que el Caudillo se deshaga de él por angas o por mangas [...] ¿de dónde crees que sale todo lo que Ignacio despilfarra con sus amigos, incluyéndonos a ti y a mí? ¿Supones que se lo regalan?^[11]

Conforme avanza la novela, ambos héroes se encumbran. Demetrio Macías, como buen *Trickster-Hare*, deja de ser un campesino para volverse líder revolucionario, mientras que Ignacio Aguirre, como buen *Red Horn-Twin*, pasa de ser Ministro de guerra a candidato presidencial. Su encumbramiento se da de manera sostenida, como un proceso de mejoramiento cuyo obstáculo o freno es la figura de poder.

Para Demetrio, los refuerzos humanos son signos de fuerza, pero gracias a Luis Cervantes —quien sirve como ayudante en tanto aporta sus conocimientos—raciocinio para justificar los movimientos impulsivos de Macías—, se da cuenta de que existe Francisco Villa, El Jefe, la figura suprema cuya voluntad hay que seguir para que triunfe el movimiento. Unirse a otros líderes como Natera posicionan a Demetrio, a su vez, como ayudante de un movimiento mayor, el Agrarismo, cuyos ideales desconocen «los de abajo». En situación similar está Aguirre, encumbrado por el Partido Radical Progresista, con apoyo de su ayudante Axkaná, quien lo asesora a fin de conservar su imagen pública. Sin embargo, el obstáculo para que Ignacio se convierta en posible sucesor presidencial es su lealtad a conveniencia con el Caudillo, El Jefe, pues Hilario Jiménez ya cuenta con el aval de la institución para ser candidato. Aguirre es también ayudante de una figura superior a la que no debe retar para evitar el ataque.

De la lucha a la perversión del sacrificio

Más allá de la furia de uno o de la astucia de otro, es la abyección lo que vuelve atractivos y repulsivos a los dos héroes. Movidos por sus intereses personales, Demetrio e Ignacio muestran una personalidad viciosa e indolente en relación con los grupos sociales que representan, pues Macías es capaz de burlarse de las humillaciones que cometen sus hombres en contra de los más necesitados, como las del güero Margarito al golpear a quien le pide misericordia,^[12] en tanto que la

gente de Aguirre no recuerda «ni su miseria, ni su hambre, ni sus pies desnudos —negros como el lodo—, ni sus harapos hediondos»^[13] cuando marchaban en apoyo al candidato radical progresista, además de que se ensaña sin remordimientos contra un pueblo que no tiene ni qué comer. La verdadera lucha para ambos héroes está encaminada a satisfacer sus necesidades abyectas, las cuales pueden resultar seductoras en tanto desafían los valores morales encarnados en la ley institucional —justa o injusta— que se opone a la realización de sus deseos.

Conscientes de su fuerza luego del encumbramiento, los héroes se degradan en relación al arquetipo mítico, pues la *hybris* o pecado de orgullo es el estadio más penoso del protagonista. Desconociendo a las figuras tutelares, Demetrio y Aguirre sobreestiman su fuerza y se adueñan del poder absoluto. Uno va con don Mónico, su enemigo inicial y, aunque no lo mata, le hace sentir su poder amenazándolo y perdonándole luego la vida, en desafío a la ley que lo persigue: «—¡Don Mónico! —exclaman sorprendidos—. ¡Hombre, Demetrio!... ¡No me haga nada!... ¡No me perjudique!... ¡Soy su amigo, don Demetrio! [...] Demetrio, con mano trémula, vuelve el revólver a la cintura».^[14] Aguirre toma la decisión y desafía al Caudillo, sintiendo que el pueblo lo apoya y lo hará más fuerte incluso que la voluntad institucional: «La llamada opinión pública acentuó entonces su influencia en la obra. Era, secretamente, partidaria de Aguirre —en quien veía al valeroso adalid de la oposición al Caudillo—, y era, secretamente también, enemiga de Jiménez, en quien personificaba la imposición continuista».^[15]

Sumergidos en su orgullo y comprobado su poderío, Demetrio e Ignacio ya no están dispuestos a detenerse y en esa nueva degradación consiste su sacrificio, pues renuncian a una posición heroica. Demetrio sigue la lucha después de la muerte de Camila y varios de sus hombres, guiado por las indicaciones de Cervantes, quien lo pone al tanto de los movimientos políticos de los que indirectamente son parte, como la elección de un «presidente provisional de la República».^[16] Macías no

vuelve a su casa por abnegación, sino por nostalgia; sin embargo, cuando comprende que forma parte más de una lucha incomprensible que de una familia, abandona a su mujer y a su hijo. La caída de una piedra al fondo del cañón de Juchipila lo identifica como el *Trickster-Hare* inicial, indispuesto a renunciar a una necesidad personal. Demetrio no adquiere la madurez requerida por el arquetipo para ser un héroe auténtico, sino que se estanca volviendo al lugar de origen sin intenciones de cambiar sus actos; llora de dolor al perder a Anastasio, pero su capacidad de matar lo mantiene indefinidamente «apuntando con el cañón de su fusil».^[17]

En la novela de Martín Luis Guzmán, Ignacio Aguirre está resuelto a levantarse en armas^[18] enfrentándose al Caudillo en un sacrificio personal, pero como en su arquetipo *Red Horn-Twin*, esta declaración tiene dobles intenciones. El discurso hacia sus seguidores es el de un valiente que asume el liderazgo frente al riesgo de ser enfrentado por el presidente, pero mantiene otro, muy distinto, frente a sus colegas de gabinete:

Ahora, que yo como te digo una cosa te digo otra: si tú (Elizondo), de propia voluntad, quieres unir tu suerte a la mía, y me aconsejas que nos levantemos en armas porque te parezca que eso es lo único que se puede hacer, entonces estoy dispuesto a entenderme contigo en otros términos, por más que yo, hablando sin la menor doblez, no busco el levantamiento.^[19]

El «pecado» de Aguirre consistió en haber creído que podía romper las barreras sociales por sí solo, con los favores legítimos e ilegítimos obtenidos a través de su discurso. Este héroe tampoco se recupera de su *hybris*: muere presa de ella. A pesar de que desafió al Caudillo, se siente traicionado por él: considera que su aprehensión fue un atraco, peor que los cometidos durante la Revolución a una multitud de personas,^[20] aunque se siente culpable de arrastrar consigo a dos testigos de su insurrección: Axkaná y un joven periodista.^[21] En su dualidad, acepta

que se le fusile pero no en calidad de bandolero, sino con la dignidad ganada de ministro y candidato a la presidencia.

Demetrio Macías e Ignacio Aguirre son héroes tanto desde el punto de vista narrativo como del arquetipo mítico, pero ninguno vence la *hybris* a partir de la cual sufrirían un verdadero cambio: pasarían del acto intempestivo al acto maduro que los reintegraría al panorama comunitario del que salieron para romper la norma. La perversión o abyección conduce sus actos, su función no es aleccionadora ni ejemplar, porque se dejan seducir y repeler por sus propios logros y fracasos. No les preocupa a los protagonistas que se les identifique con lo «malo» o lo «sacrílego», ni al inicio ni al final de sus acciones. Macías y Aguirre son su propio centro, con fuerzas opuestas que son enemigas y que los convierten, por reducción, en héroe novelístico.

Demetrio, más primitivo e infantil, no lo verbaliza porque no es consciente de ello, sin embargo, no hay más dictado al que obedezca que su capricho. Aguirre, más avezado, se asume héroe pero no se levanta en armas para asumir el sacrificio o castigo de la muerte, sino para vencer al enemigo que es también su principal encumbrador. Aunque ambos creen obrar exclusivamente «por su libre voluntad», su pertenencia a los arquetipos nos demuestra que, en realidad, están sometidos al dictado del mito.

Los protagonistas de *Los de abajo* y *La sombra del caudillo* atraviesan etapas paralelas a las determinadas por Jung para la consolidación del héroe, pero no las consuman, pues a sus intenciones principales no contraponen un aprendizaje o victoria rotunda sobre sí, sino que conservan las características que les otorgó su nacimiento heroico: la furiosa impulsividad y la indolencia instintiva del *Trickster* y del *Hare*, las astutas maniobras y las dobles intenciones del *Red Horn* y del *Twin*. Tanto Demetrio como Ignacio sufren un mejoramiento avalado por sus seguidores, pero luego padecen una doble degradación en la *hybris*, al ser incapaces de superarse a sí mismos y dejar inconcluso su ciclo heroico.

Notas

- [1] Julia Kristeva: *Los poderes de la perversión*, México, Siglo XXI, 1989, pp. 7–28.
- [2] Carl Gustav Jung: *El hombre y sus símbolos*, Barcelona, Paidós, 1995, pp. 110–114.
- [3] Roger Caillois: *El mito y el hombre*, México, Fondo de Cultura Económica, 1998, pp. 24–28.
- [4] Roland Barthes, et al.: *Análisis estructural del relato*, México, Ediciones Coyoacán, 1998, p. 104.
- [5] Mariano Azuela: *Los de abajo*, México, Fondo de Cultura Económica, 2007, pp. 46–47.
- [6] *Idem*, p. 47.
- [7] Martín Luis Guzmán: *La sombra del caudillo*, México, Secretaría de Educación Pública, 1998, p. 17.
- [8] *Idem*, p. 79.
- [9] Mariano Azuela: *op. cit.*, p. 10.
- [10] *Idem*, pp. 129–130.
- [11] Martín Luis Guzmán: *op. cit.*, p. 27.
- [12] Mariano Azuela: *op. cit.*, p. 120.
- [13] Martín Luis Guzmán: *op. cit.*, p. 93.
- [14] Mariano Azuela: *op. cit.*, p. 100.
- [15] Martín Luis Guzmán: *op. cit.*, p. 175.
- [16] Mariano Azuela: *op. cit.*, p. 124.
- [17] *Idem*, p. 151.
- [18] Martín Luis Guzmán: *op. cit.*, p. 179.
- [19] *Idem*, p. 189.
- [20] *Idem*, p. 198.
- [21] *Idem*, p. 201.

Hipertextualidad

Lector y control del sentido: hipertexto y literatura

CARMEN F. GALÁN

La literatura es esencialmente viaje y lugar de encuentro entre horizontes: tránsito de la oralidad a la escritura, del mito a la letra, de la circunstancia al distanciamiento. La escritura como fisura está íntimamente relacionada con la muerte, porque los libros permiten un diálogo entre muertos en el tiempo. La permanencia del texto en un soporte que rebasa espacio y temporalidad confiere al mito —como relato— una configuración y una atribución distintas. El anonimato cede sitio a la autoría, la voz del pueblo al monólogo interior. Así, es posible leer la historia de la literatura a través de la transformación de sus soportes y mediaciones, desde editores y censores hasta las técnicas que difuminan la distinción entre artes.

En el tránsito a la escritura, la literatura se volvió una práctica de élites en tanto producción y consumo, hasta la invención de la imprenta, que posibilitó la difusión masiva del conocimiento. No obstante, esta restitución del saber al pueblo fue contradictoria y parcial, pues se demostró que la difusión de ciertas ideas permite el control ideológico y que la difusión de otras puede producir revoluciones. En tal contexto, la atribución de los saberes a un nombre fue indispensable: nacen la propiedad intelectual y la censura, por lo que el lugar de lo literario se sujeta ya no al criterio de antigüedad u origen, ahora su validación depende de una crítica que norma y establece los parámetros del arte.

La crítica literaria se desplaza del autor a la primacía del texto y, posteriormente, al lector, por lo que este se convierte en el eje de la significación. En el seno de la semiótica y de la hermenéutica, desde los enfoques fenomenológicos e histórico-hermenéuticos, hasta las prácticas empíricas de lectura, se intenta aprehender al escurridizo lector y bajo el nombre de teorías de la recepción se explora este ignoto territorio en el que se ha abandonado el sentido. Más allá de su impacto en la teoría y crítica literarias, la primacía del lector tiene consecuencias tanto en la historia como en la noción de arte en sí, y es sintomática de las prácticas de lectura y apropiación de ciertos objetos culturales. Pareciera que se devuelve a los más lo que era de la élite, que se democratiza —falazmente— no solo el saber sino el arte, que se abre al consumo masivo y se confunde con el espectáculo. Si antes se sobrevaloró al autor como eje de control del sentido del texto, actualmente se sobrevalora al lector como constructor de significaciones y coautor de un texto que se entrega a la multiplicidad de voces bajo el supuesto de que en la polifonía no hay jerarquías.

Repasando la historia literaria a través de sus soportes, los hipertextos e hipermedias en la red posibilitan primero una difusión realmente masiva, pero sobre todo presumen conferir al lector un papel cada vez más activo —«lectura interactiva»— en el proceso de interpretación-creación. La noción de hipertexto aparece a mediados de los sesenta; de acuerdo con Thomas Nelson, implica una escritura no secuencial que se bifurca, es una serie de textos conectados por nexos o *links* que permiten diferentes itinerarios para el usuario. Se supone que el hipertexto es un sistema intertextual que no permite que haya una sola voz tiránica. El centro se desplaza conforme el lector se mueve en la red. Desde esta perspectiva, la lectura es un proceso sumamente activo que abarca incluso la escritura.

La literatura es viaje y leer es navegar en la red con el peligro de naufragar y con la responsabilidad de arribar a ningún lugar, pues la novela ideal hipermediática no tiene inicio ni fin y es reversible, no tiene estructura ni frontera, el lector está bajo control (véase al respecto *Idealism, a search*,

Courtney Kaohinani Rowe, 1999). Aun así, toda vanguardia requiere su manifiesto (*Cause everybody needs a good manifesto...*), anónimo, obviamente. Manifiesto sin preceptiva que asume como tareas la radical experimentación a partir de la tecnología y la (supuesta) no-linealidad del texto, pero que tiene como objetivo reconsiderar la posición del lector frente al autor.

La hiperautoría se asume como un nuevo arte con el único propósito de cambiar las convenciones literarias; continúa, así, con la tradición de la ruptura pero desde una estética neobarroca^[1] llena de monstruosidades y laberintos donde las «palabras ceden» y las artes entran en sinfonía (véase *Afternoon* y *Twilight, a symphony* de Michael Joyce) y donde las junturas y cicatrices evocan el sueño de la razón: «*I am a monster because I am multiple, and because I am a mixture*» (Shelley Jakson, *Patchwork girl*). Literatura hecha de fragmentos, cadáver exquisito sobre el cadáver del autor y sobre el cadáver del texto. ¿Hegemonía del usuario-lector?

Ante esta fusión de arte y técnica, la teoría literaria retoma el concepto de intertextualidad para caracterizar una visión deconstruccionista de la escritura como injerto condenado a la recontextualización infinita. Barthes y las lexías, Bajtín y el dialogismo, Foucault y el espacio vacío que deja el autor, Deleuze, Guatari y el rizoma o redes de nudos: son las referencias teóricas obligadas en la construcción hipermediática, junto a Nelson, Landow y Bolter.

Cyborg sin identidad, narrador sin voz, lectores líquidos de textos que niegan el producto y recorren el proceso, la literatura en Internet es además de proliferación, multiplicidad de manifiestos. Las reglas del arte se reescriben, la crítica también es hipertexto, fragmentos de voces; por ello, los principales géneros del hipertexto son autobiografías, *mystories* (*my history*, noción de Gregory Ulmer de cómo la historia personal puede ser relevante en el salón de clases); *non-fiction*, *ciber-punk*, junto a los poemas visuales, navegadores poéticos: la teoría antes y por encima del arte. En la arquitectura del hiperespacio confluyen ciencia y arte o, mejor, todas las artes; ahí habitan textos híbridos hechos de

añicos, tejidos intertextuales cuyo soporte es una red, pastiche sobre el tejido, que permite mezclar lexías, imágenes, música... Arte total que apunta a un vacío cubierto solamente por un efecto *gestalt*, por una resonancia perdida en una trama que nunca termina.

Al difuminar los límites del libro, las fronteras entre autor y lector también se difuminan, lo mismo que los límites entre textos e intertextos, entre géneros literarios y discursivos, entre creación y crítica, arte y vida, realidad y ficción; a pesar de ello, permanecen como pastiche (la ventana no es palimpsesto) pues no hay sentido oculto, todo está en la superficie; pero existe el peligro de confundir el entremundo –lo virtual– con sus extremos.

¿Qué pasa con el papel del lector en segundo grado? Por un lado está la crítica que se vuelve creación y, por otro, la crítica que sospecha y contabiliza los itinerarios posibles en un intento de validar las lecturas, de poner límites a la *sobreinterpretación*. Finalmente, la literatura hipermediática o interactiva no nace en la red, sino en el libro. Se considera a Lewis Carroll, Alfred Tennyson, James Joyce, Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, W. Burroughs e Italo Calvino como los precursores del hipertexto,^[2] por lo que el hipertexto no es algo que dependa totalmente del soporte físico del discurso.

Por otra parte, la historia cultural o del libro ha puesto de manifiesto ciertos géneros donde lectura y escritura eran actividades inseparables, como los libros de lugares comunes,^[3] que aparecieron entre Renacimiento e Ilustración, y donde se desmenuzaban textos para reunirlos en nuevos patrones, como un registro de lecturas donde uno iba formando un libro propio (muy parecido al *mystorie* hipertextual).

La escritura como incisión, el texto como tejido y la lectura como costura o rasgadura fabrican verdaderas cosmovisiones, como aquella en la que Dios es un queso y los ángeles gusanos. ¿Acaso la hermenéutica no ha demostrado que cualquier texto es hipertexto en la medida que proyectamos otro horizonte en él? A pesar de que toda interpretación sea

traición, pues el pasado se mueve conforme nos acercamos, la tarea del crítico debe ser identificar la pregunta, no la respuesta; mejor: mediar entre ambas. Tal vez nadie haya muerto, ni el autor ni el texto ni el arte ni el libro ni Dios ni el narrador, por más que ha querido esconderse en la polifonía; su estrategia ha sido convencernos de que no existen.

En los textos sin fronteras, la tecnología está al servicio del arte, pero también la teoría y los fragmentos circulan para insertarse en textos que argumentan una ruptura inexistente: la literatura hipertextual parece una retrospectiva de las vanguardias llevadas a la red (Dadá, Joyce, Cubismo y *Boom* latinoamericano). En la reexperimentación «radical», la escritura colectiva dadá es síntoma de las formas de construcción de identidad e interioridad en un espacio mental público. El supuesto de escritura no secuencial y reversible no se actualiza, pues se desconoce que «El jardín de los senderos que se bifurcan» es un laberinto en el tiempo, no en el espacio, y que la linealidad de la lectura nunca se rompe, (ni siquiera en la pintura, como demostró Gombrich): solo sigue rutas jerárquicas y zigzaguentes que pueden confluir.

El *link*, más que bifurcar, confluye, construye tramas verticales y horizontales, pero lineales todavía. El ideal de la literatura que termina hasta donde la mirada alcanza tiene los límites de una pantalla, marco y espejo de nuestra propia expectativa: «El espejo solo es posible porque yo soy vidente–invisible, porque hay una reflexividad de lo sensible que el espejo traduce y duplica. Él es instrumento de una magia que convierte al espectador en espectáculo, y el espectáculo en espectador».^[4] En esta especularidad y fantasmagoría es posible distinguir todavía los roles del autor, quien puede proponer un itinerario donde las posibilidades no son infinitas, o que es capaz de dejar el juego abierto, es decir, hay que distinguir entre hiperficción explorativa e hiperficción constructiva, el salto del hipertexto con *links* limitados al hipermedia donde los usuarios continúan escribiendo la historia (como en *Gabriela infinita*, del colombiano Jaime Alejandro Rodríguez Ruiz).

El lector no detenta el poder ni es totalmente libre, solo consume imágenes de libertad guiado por mapas del ciberespacio, pues no le es permitido cambiar el código primario; su juego es inocente, no así el de los verdaderos partícipes en la construcción de la red: los *hackers*, que atacan el “corazón de los textos” gracias al *copyleft* y, en su destrucción, los *crackers*; ambos bordean los límites entre la creación cooperativa y el delito, con lo que vuelven a recordarnos que siempre hay censura. Al usuario-lector de hiperliteratura solo queda el placer de la semiosis delirante y el consumo invisible, pues siempre hay apropiaciones no previstas.

Sin considerar ya a los demiurgos de la red, es necesario repensar las prácticas de lectura y la vulnerabilidad de la escritura que se vuelve «líquida». La movilidad de las convenciones a través de los soportes del discurso y de las relaciones que promueve difumina constantemente la noción de arte; ante el exceso de comunicación y de ruptura, el silencio es la única solución. ¿Qué diría Hermes, el mediador entre dioses y hombres, entre la salida y la llegada, entre la palabra del poder y el poder de la palabra? Diría: robar, pues el sentido debe circular aunque sea pervirtiendo los signos. La literatura es viaje y Hermes, ambiguo y polivalente que guía viajeros y apadrina ladrones, es la inventiva y astucia que negocia el significado para modificar las relaciones entre saber y poder. Tal vez solo desmembrando al dios (texto como estructura o deconstrucción), vuelva a renacer.

Notas

- [1] Lauro Zavala: «Elementos del análisis intertextual», en *Elementos del discurso cinematográfico*, México, UAM-Xochimilco, 2005.
- [2] Carlos A. Scolari: «Hipertextos, interfaces, interacciones», en *deSignis 5. Corpus digitalis. Semióticas del mundo digital*, Barcelona, Gedisa, 2003, p. 24.
- [3] Robert Darnton: *El coloquio de los lectores*, México, Fondo de Cultura Económica, 2003, p. 127.
- [4] Corinne Enaudeau: *La paradoja de la representación*, México, Paidós, 1999, p. 64.

[I]

Interpretación hermenéutica

El Bosco y su *Extracción de la piedra de la locura*

DAYANIRA MURILLO RODRÍGUEZ

Mitológicamente, la hermenéutica se remonta a Hermes, mensajero de los dioses, intermediario con los hombres, dios de los comerciantes y de los ladrones,^[1] ayudante del que roba o trama algo. De ahí se desprende la idea de que cuando alguien interpreta una obra de arte, roba un pedazo de verdad, un algo que el autor puso intencionalmente, o no, pero que se manifiesta. Texto es todo aquello que se deja leer e interpretar: la sociedad, el lenguaje oral, el ambiente, las obras literarias, el arte en general; y es en el arte, precisamente, donde abundan los dobles sentidos, donde la hermenéutica funciona como llave que da acceso a una parte (tan solo a una parte) del significado.

En *Creación, recepción y efecto*, Gloria Prado plantea la cuestión tan discutida: ¿qué hace que una obra literaria se considere arte? Si su medio es el lenguaje, ¿qué la vuelve diferente? Muchos han sido los intentos por explicarla, aprehenderla, clarificarla, definirla; no obstante, más allá de su concretización a través del lenguaje, de su preservación por medio de la escritura o de su difusión y circulación en publicaciones, queda siempre un algo inaprehensible, algo que escapa, que rebasa y que se constituye como un misterio indescifrable.^[2]

Tal situación es similar en cualquier otra manifestación artística. Al observar una pintura, se busca interpretarla, encontrarle un sentido.

En ocasiones, la lectura que se haga de la pintura podrá brindar una cierta tranquilidad a su observador, incluso podrá convencerlo de algo, pero de inmediato surgirá la duda: ¿realmente es lo que el autor quiso decir? ¿Y el mismo autor sabrá lo que quiso decir? Por desgracia, ni siquiera los autores pueden resolver la duda: al leer, al interpretar, surge un abismo, una no presencia, una especie de muerte.

José Ortega y Gasset sostiene que no se puede comprender completamente un texto, que solo se obtiene una extracción pequeña de lo que pretende decir. Siempre quedará un residuo ilegible, pues todo texto dice menos de lo que quiere decir y da a entender más de lo que se propone;^[3] a pesar de ello, nos aventuramos a interpretar porque es necesario, y es ahí donde el hermeneuta pone en juego su entendimiento para tratar de descifrar el sentido aun a costa de la polisemia.

La pintura se asimila a la literatura en muchos aspectos: en ambas se pueden encontrar figuras retóricas, como la metáfora, la analogía, etcétera. La misma literatura está llena de recursos que atañen a la pintura, como la imagen. En el caso de *Extracción de la piedra de la locura*, de Hieronymus Bosch “El Bosco”, la simple contemplación transforma el cuadro: desde el momento en que unos ojos se clavan en algunas imágenes y no en otras, hay un prejuicio de interpretación que arrastra el intelecto o la preferencia hacia ciertas formas, figuras y colores.

La imagen principal está envuelta en un círculo que enmarca cuatro personajes humanos; tres de ellos son religiosos: dos sacerdotes y una monja. El cuarto personaje aparece sentado en una silla. Uno de los religiosos (que porta un embudo en lugar de sombrero) le extrae una flor de la cabeza mientras la monja, apoyada sobre una mesa redonda donde hay una flor (semejante a la que le extraen al hombre sentado), sostiene un libro cerrado sobre la cabeza. El otro religioso, un franciscano, tiene una jarra entre las manos. A lo lejos se divisa el paisaje y un molino de viento.

Los símbolos principales son el molino de viento, el libro cerrado, las flores, el hábito, el embudo, los zapatos bajo la silla del paciente, el cántaro, el cinturón, la jarra sostenida por un clérigo, el hábito roto de la monja y el círculo que encierra el cuadro. Se simula una cirugía que los clérigos están efectuando a un hombre del vulgo. En el periodo medieval se creía que la locura era producida por una piedra que se alojaba en la cabeza, así que se desarrolló un proceso quirúrgico cuyo propósito era extraer dicha piedra. Al observar de cerca el procedimiento de la «extracción», parece que lo que se extrae de la cabeza del paciente no es una piedra, sino una flor. Da la impresión de que el Bosco, al usar este símbolo, concibe la locura en un sentido positivo, tal como la llegó a concebir Erasmo de Rotterdam, un ilustre coetáneo de El Bosco:

hay otra locura muy distinta que procede de mí, y que por todos es apetecida con la mayor ansiedad. Manifiéstase ordinariamente por cierto alegre extravío de la razón, que a un mismo tiempo libra al alma de angustiosos cuidados y la sumerge en un mar de delicias.^[4]

La flor es un símbolo estético. En la cirugía, en lugar de una burda piedra se extrae una flor, como si algo bello emergiera. Algunos detalles, como el lejano molino de viento y el par de zapatos que descansa bajo la silla del enfermo, nos recuerdan a otro célebre loco, el valeroso hidalgo de Cervantes, un fementido caballero que pocos años después vagaría buscando aventuras y remendando entuertos en paisajes muy similares al cuadro de El Bosco, bajo molinos de viento parecidos, calzado con semejantes zapatos de loco, de caballero andante.

Durante el Medievo, la iglesia sufrió una crisis moral y religiosa. La historia nos da cuenta de las herejías que se levantaban en su contra, así como de la creación del Santo Oficio. Tal situación llegó al extremo de que la iglesia prohibió a sus fieles la lectura de libros caballerescos, entre ellos *El Quijote*.

El Bosco acusaba a los eclesiásticos de ignorantes. En varias de sus pinturas deja ver ese sentimiento: en *El jardín de las delicias* aparece un cerdo con el hábito de fraile y un clérigo con las tripas podridas. En *Extracción de la piedra de la locura* aparecen tres religiosos, el que practica la cirugía lleva un embudo en la cabeza, el embudo está invertido de forma contraria a su uso: la boca pequeña apunta hacia el cielo y la boca grande engulle la cabeza, lo que lleva a pensar que la sabiduría de Dios no se filtra en el pensamiento de los religiosos; incluso, el libro sobre la cabeza de la monja es un libro que mantiene su sabiduría cerrada. El hábito roto de la monja, además de su pobreza material, habla también de su pobreza de espíritu.

Se ha especulado mucho alrededor de la figura de El Bosco; una de las ideas más divulgadas es su presunta herejía. Así pues, se puede intuir que la locura que se está extrayendo o curando es una «locura hereje», pues quien la extrae son los sacerdotes; además, resulta irónico que del enfermo emerja una flor y que los clérigos aparezcan pintados alegóricamente como la figura de la ignorancia o de la estupidez.

Puede decirse que El Bosco revalora la herejía y la locura. Uno de los clérigos sostiene una jarra preciosa entre las manos, mientras se dispone a recibir la piedra. Puede suponerse que la jarra está dispuesta para recibir no la locura sino las flores (la sabiduría o la locura) y el único que percibe esa belleza, el único que se inquieta parece ser un franciscano, y es quien sostiene la jarra. La monja no se perturba ante la flor que yace sobre la mesa, frente a ella. De igual modo, el que practica la cirugía tampoco luce perturbado.

El círculo que encierra el cuadro recuerda que en ese tiempo se descubre que la tierra no es cuadrada, es la época transitoria del Medioevo al Renacimiento. Las nuevas ideas son adoptadas con gusto por los libre-pensadores, a quienes se les puede dar el título de herejes apegados a la religión, como es el caso de Erasmo y de Tomás Moro. A través de su pintura, El Bosco habla de la reacción ante hallazgos nuevos, frente al

pensamiento retrógrado religioso, que tiende a ignorar y a suprimir las nuevas ideas. El hombre siempre ha sentido terror ante lo desconocido, pero la ignorancia ha ocasionado peores desastres.

Sócrates dice que la sabiduría se encuentra dentro del mismo hombre y que solo se puede sustraer a través de la mayéutica. Si un hombre es sabio no puede obrar mal, es feliz porque la sabiduría es la fuente de la felicidad, pero en muchos casos la sabiduría se presenta de forma extraña y se manifiesta en personas insurrectas. Imaginemos a Sócrates en este tiempo, ¿qué se diría de un tipo que se pone a hablar en la calle, que anda meditativo todo el tiempo, que no se cansa de razonar? ¿Qué se diría de Cristo, que manifestaba en su filosofía que el amor es la fuente de todo bien? Si la locura de este tipo causa felicidad, el enfermo de *Extracción de la piedra de la locura* seguramente terminará así:

Habiéndole curado su familia a fuerza de cuidados y medicamentos, y ya recobrando el juicio y completamente sano, se lamentó con sus amigos en estos términos: «¡Vive Pólux, amigos, que me habéis matado! No, no me habéis curado quitándome esa dicha, haciendo desaparecer a viva fuerza el extravío más dulce de mi espíritu».^[5]

Notas

[1] Karl Kerényi: *Hermes, el conductor de almas*, España, Sexto piso, 2010.

[2] Gloria Prado: *Creación, recepción y efecto. Una aproximación hermenéutica a la obra literaria*, México, Diana, 1992, p. 7.

[3] José Ortega y Gasset: *Misión del bibliotecario*, Madrid, Revista de Occidente, 1962.

[4] Erasmo de Rotterdam: *Elogio de la locura*, versión PDF, traducción del latín y prólogo de A. Rodríguez Bachiller, p.156.

[5] *Idem*, p. 157.

[L]

Lectura crítica

La lectura como *Anapoyesis*

GONZALO LIZARDO

Para leer a Salvador Elizondo deberíamos seguir su consejo: romper las reglas y comenzar a leerlo por lo que, «en cierto modo, es su final». En concreto, por su libro *Camera lucida*,^[1] esa compilación de textos indefinibles, que oscilan siempre entre la reflexión y la ficción, el humor y la melancolía, la sensatez y el absurdo. Desde su título —que alude, queriéndolo o no, a *La cámara lúcida* de Roland Barthes^[2]— el libro de Elizondo es una caja china repleta de libros que hablan de otros libros que comentan otros libros: *Robinson Crusoe* revisitado; los textos inéditos de Mallarmé; *La tumba sin sosiego* de Cyril Conolly; Paul Valéry y su personaje Edmond Teste; la relación especular entre Monsieur Flaubert y *Madame Bovary*; el mito de Fausto aplicado a la reescritura; la novelística de Joseph Conrad y James Joyce, etcétera.

De acuerdo con la tipología de Genette,^[3] estamos ante una colección de *metatextos* y de *hipertextos*: una literatura de segundo grado que se constituye a partir del comentario, la transformación, la imitación y la parodia de otros textos. Por tanto, el libro se integra en torno a las diversas posibilidades de la Relectura, entendida como un dispositivo mental que nos permite escribir al mundo como libro o vivir el libro como mundo: la Relectura como Aparato de Escritura —como género literario—: he aquí el asunto que unifica la maliciosa, lúdica, erudita dispersión de *Camera lucida*. Para consumir este proyecto, Elizondo diluye las habituales distancias que separan a los personajes, al autor, al narrador e incluso al lector;

se funden y se confunden la escritura con la lectura, los ensayos ficticios con las ficciones ensayísticas, en una inacabable relectura y reescritura que se observa en el espejo de la vida y de los libros:

Cuál no sería mi sorpresa al compulsar los subrayados de dos ejemplares idénticos de *An Outcast of the Islands*, leídos con 25 años de diferencia, y comprobar que a todo lo largo de sus 368 páginas no hubo un solo caso en que coincidieran. Además, la naturaleza de los subrayados era totalmente diferente en cada ejemplar [...] Si en la primera lectura me había deleitado con la revelación del alma humana puesta al desnudo y sujeta a sus aspiraciones y a sus abismos, en la relectura me había interesado más la forma con que el autor, por la escritura, nos lo comunica.^[4]

La reflexión resulta ejemplar: si son dispares dos lecturas sucesivas que un mismo sujeto ha realizado sobre un mismo objeto, que suponemos inmutable, quien ha mudado entonces su forma es el sujeto —o mejor dicho, la relación del sujeto con su objeto. Un Elizondo —cuando joven— valoraba especialmente la *apariencia de realidad* que emana de la novela, mientras que el otro —ya adulto— desentraña con «malicia profesional de escritor» los mecanismos por los cuales Conrad hizo posible aquella *apariencia de verdad*. Umberto Eco diría que la distancia entre ambas lecturas es la misma que separa la *interpretación semántica* de la *interpretación crítica*.^[5] Como buen fabulador —y enemigo de los academicismos— Elizondo afirma que la diferencia entre ambas lecturas radica en la utilización de un aparato metafórico (la *Camera lucida*), a través de cuyos prismas, cualquier libro «revela en acto el movimiento, la operación técnica del poeta, por los que esa transmutación se realiza». ^[6]

Como modelo de (re)lectura que permite aliviar la dolencia solip-sista ocasionada por su fe en Platón, Berkeley y Mallarmé, Elizondo intuye que la *Camera lucida* es un dispositivo generador de imágenes que infringe necesariamente las prohibiciones de un orden establecido

—por ejemplo, el cristianismo— en nombre de un ideal superior: el arte entendido como crítica del lugar común y de ciertas nociones como verdad, realidad u objetividad. Por eso Mallarmé aseguraba que «La obra de arte no solo ha de ser una ficción: ha de ser la mentira misma, a cuya luz la vida fulgura»,^[7] y por lo mismo Elizondo afirma que «la mentira, la combinación de palabras sin contraparte real, no solamente constituye un método de creación sino también un objetivo de la escritura. Por mi parte admito que, aunque con escaso éxito, he tratado de elevar la mentira a la altura del arte».^[8]

Por lo tanto, según Elizondo, releer es crear: el creador es un lector crítico, y todo lector crítico propaga, mediante la semiosis ilimitada, el acto de la creación. O sea que, para revelar la poética de un texto (es decir, para releerlo) es inevitable y necesario transformarlo, y entonces deberíamos acostumbrarnos a decir «transformación» en lugar de «creación» o «lectura».

Este corolario resume el argumento de «Anapoyesis», el tercer texto de *Camera lucida*, una alegoría sobre la relectura ideal: aquella que recupera y transforma, íntegramente, la energía que ha depositado el poeta en sus versos. Aquí se nos relata, mediante el testimonio de un narrador anónimo, el trabajo que, durante la Segunda Guerra, realizó el profesor Pierre Emile Aubanel. Por su apellido, podría ser un descendiente de Théodore Aubanel, el poeta provenzal que decía ser amigo de Stéphane Mallarmé. De hecho, en la ficción, el profesor Aubanel habitaba la casa donde Mallarmé pasó sus últimos años: el número 89 de la Rue de Rome, donde fue visitado por el narrador, que deseaba consultarlo sobre la entropía de los altos vacíos. Una vez que se volvieron amigos, Aubanel le expuso sus teoremas sobre la relación entre la termodinámica y la poesía:

Todas las cosas que componen el universo son máquinas por medio de las cuales la energía se transforma y todas contienen una cantidad de

energía igual a la que fue necesaria para crearlas o para darle el valor energético que las define como cosas individuales [...] La poesía es una cosa como las demás. Solo difiere de las otras por la cantidad de energía que un poema recoge al ser creado.^[9]

Por tanto, si la física nuclear pudo extraer toda la energía contenida en una masa de uranio, Aubanel construyó el *anapoyetrón*: una máquina capaz de medir la energía contenida en cada poema con una objetividad que volvería obsoleta toda crítica literaria. Mediante el mismo aparato, Aubanel pretendía además «hacer reversible el proceso por el que la energía del poeta se concentra en el poema»,^[10] con el fin de liberar su contenido energético. De acuerdo con los cálculos de Aubanel, la energía contenida en un canto de la *Divina Comedia* es la suficiente para hacer funcionar las fábricas de la FIAT durante 200 años... aunque eso implicaría destruir para siempre el poema, pues a semejanza de los elementos radioactivos, la energía de un poema se va desgastando con el tiempo y con el uso: «A cada lectura que los hombres hacen del poema extraen una cierta cantidad de la energía que lo anima hasta que lo olvidan por entero».^[11]

Convencido por esa intuición, el profesor Aubanel se mudó a la casa de Mallarmé, obsesionado en hallar la obra perdida del poeta, la obra que no fue quemada tal como este lo ordenó en su testamento: porque esos poemas perdidos, transcritos en papeletas que fue escondiendo por todos los rincones de su casa, «eran poemas en que la energía estaba contenida en su estado puro; poemas todos que no habían sufrido ningún desgaste, puesto que nadie los conocía o los había leído más que su autor; eran poemas que contenían la energía que Mallarmé les había infundido en estado puro».^[12]

Por ello, el profesor removió los muebles y el papel tapiz de su casa, inspeccionando cada rincón en busca de algún poema olvidado en alguna papeleta. Como indicio de lo que ocurriría si encontrara ese anhelado

fragmento, Aubanel le ofreció al narrador una prueba experimental: puso en el *anapoyetrón* un fragmento de Mallarmé. Una vez activado el mecanismo, se desprendió de los versos tal cantidad de energía, que se produjo una fortísima detonación que dejó casi inconsciente al narrador. Ahora bien: si eso ocurrió con un poema ya desgastado por cientos de lecturas, ¿cuánta energía habrían contenido los versos que Mallarmé borroneaba en sus papeletas? Tiempo después, el narrador induciría la respuesta, al enterarse por el periódico que su amigo había muerto por culpa de «una descarga de enorme potencia aunque de radio de acción misteriosamente reducido que se produjo en el laboratorio».^[13]

Con este final, Elizondo parece advertirnos que existen versos cuya cabal comprensión podría acarrearos la muerte. La explosión que mata a Aubanel, tiene un sentido alegórico: la lectura de un poema solo afecta al individuo que la realiza: un poema no puede cambiar —o, en este caso, destruir— el mundo, pero sí puede cambiar —o destruir— a un solo hombre.

En ese sentido, hay que ver el experimento del profesor Aubanel como un aparato «crítico» todavía deficiente, un mecanismo de lectura (ficticio pero alegórico) que debe perfeccionarse aún, de tal modo que la energía del poema, del cuento o del ensayo, no se disipe en banales lecturas, sino que se acumule en otros textos, que se transforman así en el depósito más firme de la experiencia leída. Una idea que recuerda a Maurice Blanchot, cuando define al crítico literario: ese «malvado híbrido de lectura y escritura, ese hombre extrañamente especializado en la lectura y que, sin embargo, no sabe leer sino escribiendo [y] no escribe sino sobre aquello que lee».^[14] Solo cuando este ciclo se cumple cabalmente estamos ante la *Camera lucida*: el aparato hipertextual que nos mostrará «La luz que regresa»: la luz presente que conduce nuestros ojos de regreso al pasado: hacia la imagen, ausente y pretérita, que originó la palabra.

Notas

- [1] Salvador Elizondo: «Camera lucida», en *Obras 3*, México, El Colegio Nacional, 1994.
- [2] Roland Barthes: *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Barcelona, Paidós Ibérica, 1989.
- [3] Gèrard Genette: *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989, pp. 9, 13–14.
- [4] Salvador Elizondo: *op. cit.*, p. 97.
- [5] Umberto Eco: *Los límites de la interpretación*, Barcelona, Lumen, 1998, pp. 36–38.
- [6] Salvador Elizondo: *op. cit.*, p. 61.
- [7] Alfonso Reyes: *Obras completas de Alfonso Reyes*, Fondo de Cultura Económica, Letras Mexicanas, tomo xxv, p. 76.
- [8] Salvador Elizondo: *op. cit.*, p. 116.
- [9] *Idem*, p. 29.
- [10] *Idem*, p. 30.
- [11] *Idem*, p. 31.
- [12] *Ibid.*
- [13] *Ibid.*
- [14] Maurice Blanchot: *Sade y Láutreamont*, México, Fondo de Cultura Económica, Colección Breviarios, 1990, p. 9.

Literatura comparada

Viajes y mundos al revés^[1]

CARMEN F. GALÁN

El siguiente es un ejercicio de literatura comparada con lo que considero las principales influencias literarias de un autor novohispano que en el siglo XVIII escribió un viaje a la Luna, y que sería procesado por la Inquisición de México. En la cadena de recepción indirecta de este relato, así como en sus contenidos alquímicos y astronómicos, se dibuja una compleja relación entre ciencia y literatura.

El texto base se titula *Syzigias y cuadraturas lunares...*, atribuido a Manuel Antonio de Rivas.^[2] Las relaciones de textualidad se concentran en tres obras de autores franceses: *Micromegas*, de Voltaire, que circuló ampliamente en España (1750–1752), *Viage al mundo de Descartes*, del jesuita Gabriel Daniel (escrita en 1690 y editada en España en 1693) y «Estados e imperios de la Luna», primera parte de *El otro mundo*, del libertino Cyrano de Bergerac (escrita entre 1645–1650 y publicada en 1657). Agrego, también, la que es considerada la primera obra de viajes imaginarios en Occidente y que es referencia de las anteriores, *Historia verdadera*, de Luciano de Samosata (siglo II). En principio, estos relatos comparten una característica: son sátiras que se valen del género de viajes como estrategia, aunque comparando las circunstancias de su aparición es posible encontrar otras similitudes.

Historia Verdadera está escrita en forma epistolar y es una parodia de las epopeyas de aventuras; en ella se promete una segunda parte, que al

parecer no se escribió. Este relato representa la continuación del texto «Cómo debe contarse una historia», del mismo autor, donde critica la actividad de los historiadores; comienza mencionando que en su texto se hace alusión a poetas, historiadores y filósofos, quienes han escrito con apariencia de verdad miles de mentiras, y entre ellos suma a los que escriben relatos a la manera de la *Odisea*, de Homero, a quien toma como modelo. Así, *Historia verdadera* versa sobre un viaje y las distintas aventuras en los lugares que recorre su protagonista, que es el mismo Luciano. Al parecer esta obra es la primera que se autorreconoce como ficticia y la primera en tocar el tema del viaje a la Luna —aunque solo sea en un episodio— como una entre las múltiples odiseas que comienzan cuando el protagonista se embarca con el propósito de ver dónde termina el océano.

Con la obra de Cyrano de Bergerac, *El otro mundo* ocurre algo similar. El título ilustra una visión relativista cuya tesis central es la existencia de mundos distintos. Además de «Estados e imperios de la Luna», el texto comprendería también «Estados e imperios del Sol» y «La Centella» (que tampoco fue escrita). Como asunto principal en «Estados e imperios de la Luna» se plantea que los de la Tierra no creen que existan otros mundos y los de la Luna igual respecto de la Tierra, que para ellos es una Luna; por eso el protagonista se propone comprobar que la Luna es un mundo como este viajando a ella.

El viaje al mundo de Descartes, de Gabriel Daniel, es una obra filosófica en la que describe la polémica entre peripatéticos y cartesianos a partir de la analogía con el Nuevo Mundo. En este texto, la sátira se mezcla con el género epistolar y con los diálogos. Uno de los puntos centrales en el debate corresponde a la visión de Descartes del universo basado en las leyes del movimiento que hacen que la materia se organice en turbillones. Tanto en la obra de Cyrano de Bergerac como en la de Gabriel Daniel es explícita la influencia de Luciano de Samosata, esencialmente de sus *Diálogos*.

Syzigias y cuadraturas lunares..., de Manuel Antonio de Rivas fue escrita en un contexto de censura inquisitorial; se produjo en el Nuevo

Mundo, aunque el protagonista del viaje relatado es un francés. La tentativa del canónigo Desforgues, quien en 1772 construyó un carro volante y se lanzó de una torre al sur de París, despertó la imaginación de este franciscano que lanza críticas contra la ciencia de su tiempo en un escenario político de conflicto en la provincia de Yucatán.

Las formas de viajar permiten inferir las visiones del universo implícitas dentro de cada una de estas obras. En Luciano, el hecho de que al avanzar más allá de los mares se llegue a los astros habla todavía de una concepción del universo plano, pero también de la actitud de exploración que permitió a los helenistas llegar a la conclusión del heliocentrismo. La observación de los fenómenos celestes y las transformaciones de la astronomía han estado unidas, históricamente, a la exploración y a los viajes en el mar. Luciano arriba al orbe lunar después de que una tormenta eleva su barco por los aires, en los que navega siete días.

Por otra parte, en «Estados e imperios de la Luna», son varios los intentos de Cyrano para lograr transportarse a la Luna. Primero, intenta ascender por medio de la evaporación del rocío, pero con este intento llega solamente a Nueva Francia (que era entonces Canadá). Ahí construye una máquina, pero fracasa de nuevo porque la máquina se pierde y cuando la localiza están a punto de prenderle fuego, se lanza sobre ella antes de la explosión y se eleva a los aires para después caer. Finalmente, logra el éxito de su empresa sin intención: comienza a ser atraído por la Luna debido al tuétano que se había untado en el cuerpo para aliviar los golpes recibidos en su primer intento.

El viage al mundo de Descartes es un recorrido de las almas separadas del cuerpo. La metempsicosis pitagórica y la idea de que el alma está situada en la glándula pineal permiten que, al entrar en estado de éxtasis, desmayo o sueño, el alma pueda salir y luego regresar a su cuerpo, pero si el individuo es despertado antes de tiempo, el cuerpo muere y el alma queda vagando. Así, los protagonistas se encuentran con Descartes —que no ha muerto— introduciendo una especie de tabaco en la nariz, procedimiento

para inducir el sueño propicio. En el relato de Rivas, Dutalon inventa un carro volante y se eleva primero hasta las islas flotantes de Plinio, para de ahí ensayar recorriendo África y los montes más altos de la tierra, y después emprender su viaje a la Luna. Luciano de Samosata y Cyrano de Bergerac son al mismo tiempo autores, narradores y realizadores del viaje, mientras que en Gabriel Daniel y Rivas los personajes permanecen ocultos.

A su llegada a la Luna, se presentan visiones fantásticas del escenario lunar y sus habitantes. Luciano recurre a pasajes mitológicos para tergiversar la concepción de la vida en la Tierra y mostrarnos un mundo al revés: los hombres dan a luz, existen criaturas que nacen de extrañas maneras, como los arbóreos; algunos «lunares» no poseen ano y tienen una cola en su cola, tienen ojos móviles, comen ranas, sudan suero que produce queso, utilizan su vientre como bolsa, los ricos visten de cristal y los pobres de bronce tejido. En el caso de Cyrano, la Luna resulta ser el Edén, es decir, un mundo perfecto; ahí platica con Elías, quien le describe cómo llegaron Acab, Enoc y él. Más adelante, hace un recorrido por los imperios de la Luna y encuentra a unos personajes similares a los humanos, pero de mayor tamaño, que lo tratan como mascota; posteriormente aparece Sócrates y lo rescata. Al igual que Luciano, Cyrano muestra la visión de un mundo invertido: la concepción de la muerte, la sepultura, la manera de medir el tiempo y las marcas de honor resultan contrarias a las de «este mundo».

En *Viage al mundo de Descartes*, la cartografía lunar es referida a partir de la selenografía de Grimm y de los mapamundi de Grimaldi y Luria. Además, hay un Liceo de Filósofos en la Luna. En el tercer cielo se ubica el mundo de Descartes como algo que los filósofos llaman «espacio imaginario», en alusión a los espacios indefinidos. Al ascender al orbe lunar no hay vestigio del turbillón. Por otra parte, la obra contiene varias cartas en las que se exponen los argumentos e ilustraciones para refutar el sistema de Descartes.

En el «cuento» de Rivas, los habitantes de la Luna no son descritos; se habla de que existe un Ateneo que reúne intelectuales y que la historia

del orbe lunar está relacionada con la hazaña de Faetón cuando tomó el carro solar (Faetón como símbolo de la astronomía es además personaje en *Historia Verdadera* y en *Viage al mundo de Descartes*; la fuente debe ser *Las Metamorfosis* de Ovidio, que incluso Rivas cita). Otra descripción del orbe lunar es la realizada por el presidente del Ateneo a partir del itinerario de Dutalon, en el que se precisan el diámetro de la Luna y las tres distancias a recorrer: la primera, de 132 leguas, que termina en el monte de la Plata, la segunda, que va del País de los Sordos hasta el Puente de los Asnos, la tercera, que abarca los Campos Elíseos, donde hay una ciudad de plata.

Entre Rivas y Cyrano hay otras semejanzas: el juego de sentido con la palabra lunático, adjetivo que en «Estados e imperios de la Luna» se da a Acab y a la madre de Hortensius, y que los habitantes de la Luna en *Syzigias...* adjudican a los terrícolas cuando hablan de gente tramposa y sin vergüenza. También comparten el recurso (barroco) de incluir el texto al interior de sí mismo. Hay pasajes que permiten sospechar la alusión a «Estados e imperios de la Luna». El personaje francés, Dutalon, refiere después de su visita al orbe lunar: «Yo apuesto, que si hubiera discurrido por todas estas regiones cualquiera de los que condenan como absurda la opinión de colocar en la Luna el Paraíso, de donde fue empujado el buen padre Adán, por dar gusto a una mujer [...] acaso moderara su sentir», tal como lo hace Cyrano. Por otra parte, Gabriel Daniel refuta a Cyrano sobre este aspecto.

Se dice que Cyrano de Bergerac inaugura el recurso literario de utilizar personajes de otras ficciones, como las de *De subtilitate*, de Cardano, *Rolando furioso*, de Ariosto y *El hombre en la Luna*, de Godwin; aunque las relaciones de intertextualidad como parodia ya están desde Luciano de Samosata. Es curioso que en todos los casos, a excepción de Cyrano de Bergerac, los autores reconocen explícitamente estar utilizando ficciones: un viaje literario, o un viaje que se puede realizar soñando. Todas las obras prometen o prometieron una segunda parte: ya sea como continuación de una obra o como respuesta del destinatario de la carta.

A través de las intenciones satíricas se encuentran otros rasgos comunes: Luciano parodia tanto personajes reales como mitológicos o legendarios, así como acontecimientos históricos, a los que alude casi siempre de manera indirecta. Entre sus referentes están Herodoto, Tucídides, Radamanto, Platón, Aristófanes, Neptuno, Vulcano, Minerva, Áyax, Circe, la guerra del Peloponeso, por citar algunos. Cyrano, a lo largo de su obra, se burla constantemente de asuntos religiosos: da explicaciones racionales a los milagros, hace versiones irreverentes de las Sagradas Escrituras y parodia el juicio contra Galileo en el pasaje en que él mismo tiene que retractarse en la Luna por afirmar que la Tierra, que para el mundo lunar es una Luna, es un mundo. Entre discusiones sobre el universo infinito, del que el microcosmos es imagen del macrocosmos, del vacío y la concepción del universo, Cyrano enumera desde el inicio las autoridades científicas a las que recurre: Pitágoras, Epicuro, Demócrito, Copérnico, Kepler y, más adelante Gassendi, mientras que critica a Aristóteles y Ptolomeo, entre otros.

Gabriel Daniel critica a los cartesianos, retoma la discusión del éter y del vacío en Gassendi y deja constancia de múltiples fuentes citadas, ya que el texto es silogismo y demostración. Rivas, por su parte, elogia a Newton y la física experimental, mientras critica a Descartes, la escolástica, la Inquisición, a los yucatecos, los judíos y los musulmanes, y a la humanidad en general.

Comparando estos blancos, se observa que la crítica se diversifica en religiosa, social y filosófica. Luciano se burla de la actividad de los historiadores y filósofos, además de burlarse de los mitos; Cyrano, de las Sagradas Escrituras y de Dios, así como de las instituciones religiosas y de algunos científicos y filósofos; Gabriel Daniel, se refiere a los cartesianos como «nuevos sofistas», mientras que Rivas se burla de la Inquisición, de Descartes, la escolástica y de otras religiones.

Durante la Ilustración, la carta fue el vehículo de discusión filosófica y científica, tanto en Europa como América. Voltaire daría nacimiento a un género que mezcla sátira, carta y viaje como ensayo de otros mundos:

el cuento filosófico. Las referencias a la multiplicidad de mundos en las obras de Cyrano y Gabriel Daniel sirvieron de modelo para *Micromegas*, texto en el que se relata el viaje de un extraterrestre (un habitante de la estrella Sirio) a Saturno y a la Tierra. Cyrano expresó que «así como Dios pudo hacer el alma inmortal, pudo hacer el universo infinito, si es cierto que la eternidad no es otra cosa que una duración sin límites y el infinito una extensión sin fronteras».^[3] A partir de esta consideración, sostuvo la existencia de hombres en la Luna y en el Sol, como en su tiempo lo hiciera Luciano. En *Micromegas*, la imagen de otros mundos responde a la fórmula satírica de minimización para mostrar lo infinitamente pequeño y la multiplicidad de perspectivas, en síntesis, la relatividad de las ideas. El mismo título implica en caleidoscopio lo micro y lo mega.^[4]

El viaje como tema literario va ligado al tópico del sueño y a la estrategia de extrañamiento o mundo al revés que durante el Renacimiento cobra auge por el contexto de expansión geográfica y por la experiencia de otras culturas que dan nacimiento a las utopías. Las visiones del otro se enmarcan en ensoñaciones que permiten en espejo verse a sí mismo como otro. Derivado en utopía el viaje representa la posibilidad de traducir la experiencia del otro que vuelve relativas las verdades. La utopía, como su nombre lo indica, no está en el espacio. Pero son los utópicos los que sacan del atasco a los tópicos, a los topos enredados en su construcción.^[5]

En *Historia verdadera*, la Tierra es vista en espejo y se ven todas las ciudades y países como si se estuviera en medio de ellos.^[6] La Tierra vista desde la Luna en el mundo de Descartes posee sus cuadraturas, oposiciones y conjunciones; se trata de una masa de materia semejante a la de la Tierra, y tiene sus bosques, ríos y mares; sus habitantes son las almas.^[7] En el relativismo y visión irónica de Cyrano, la Tierra es también una Luna. En Rivas, la Tierra es vista por los anctítonas —habitantes de la Luna— a través de un meridiano que dejó el viajero francés; con sus mediciones, sacan conclusiones sobre la irracionalidad, mordacidad y volubilidad de los yucatecos. En el cuento de Voltaire, el contacto con los humanos —átomos

casi imperceptibles— suscita sorpresa por la capacidad de raciocinio contrapuesta al modo de reproducción de la especie; al final, el libro en blanco es una invitación al modo ilustrado de pensar por uno mismo.^[8]

Las visiones fantásticas poseen un sustrato de realidad; en estas, los elementos mitológicos y las discusiones científicas puestos en juego refieren saberes secretos o adversarios en el terreno de saber. Navegantes de lo imaginario, la gran afinidad que une estos textos es haber sido escritos en momentos en los que se da una transición entre verdades religiosas y verdades del conocimiento, es decir, cuando hay cambio de creencias. Se podría concluir que a contextos históricos similares, corresponden textos semejantes, en una cadena de influencias que inicia con el viaje, pero la conclusión esencial sería que la literatura no es solo divertimento, sino que cumple una función fundamental en la transmisión de saberes y como constructora del diálogo.

Notas

- [1] María Isabel Terán Elizondo, Alberto Ortiz, Víctor Manuel Chávez Ríos (coords.): *Discurso literario novohispano. Construcción y análisis*, Zacatecas, Universidad Autónoma de Zacatecas, 2013.
- [2] Manuel Antonio de Rivas: *Syzigias y cuadraturas lunares...*, México, Factoría, Universidad Autónoma de Zacatecas, 2010.
- [3] Cyrano de Bergerac: *El otro mundo*, Conaculta, México, 1992, p. 29.
- [4] Encarnación García León: *Intertextualidad en un relato de Voltaire: Micromegas*, México, Anuario de Estudios Filológicos, 1997, p. 131.
- [5] Tomás Moro, Tomasso Campanella y Francis Bacon: *Utopías del renacimiento*, México, Fondo de Cultura Económica, 1984, p. 22.
- [6] Luciano de Samosata: *Historia verdadera*, Porrúa, 1991, p. 191.
- [7] Gabriel Daniel, *Viage al mundo de Descartes*, Guanajuato, Universidad de Guanajuato, 1996, p. 72.
- [8] Voltaire, *Cándido*, *Micromegas*, *Zagid*, México, Rei, 1991.

[M]

Metacreación

Más allá de la inspiración y de la forma: la curaduría como metacreación

JUAN ABRAHAM SORIANO LÓPEZ

En el presente artículo se revisarán cuatro diferentes teorías en búsqueda de una definición del arte como metacreación, es decir, creación a partir de lo ya creado. Desde la noción de inspiración en los griegos hasta la de composición en Poe, intentaremos acercarnos a la idea de creación artística para dar forma, a su vez, a la idea de la curaduría como metacreación.

Creación por inspiración

En Grecia surgieron dos teorías sobre la producción artística que han sido revisadas varias veces durante la historia de la estética: la idea de Aristóteles, según la cual el arte trata «del modo de ordenar las fábulas, para que la poesía salga perfecta, como también del número y calidad de sus partes, y asimismo de las demás cosas concernientes a este arte».^[1] La idea aristotélica se enfrenta a la idea de Platón, quien sostenía que los aspectos más importantes en un artista eran la inspiración y el carácter «genial» de su creación. La teoría platónica predomina durante el Medievo y es defendida durante el Renacimiento por el filósofo Marsilio Ficino (traductor de Platón y Plotino y fundador de la Nueva Academia Neoplatónica); toma mayor relevancia durante los siglos XVIII y XIX, con el Romanticismo, y aún en nuestros días se adhieren a ella algunos artistas que quieren mantener su obra en una zona de

asombro y reserva. En esta teoría, el artista es concebido como un transmisor de los mensajes divinos.^[2]

Cuando Platón desarrolló la teoría de la inspiración, estaba pensando más en la poesía que en la pintura o escultura, pues aunque utilizaba la palabra *techne* (destreza) para designar todas las categorías del arte (visuales, literarias y artes con intervención de la música),^[3] no siempre incluía la poesía, por creerla una manifestación inspirada, de origen divino, más cercana a la adivinación oracular que a las artes ya mencionadas.

Incluso antes de que los filósofos se preguntaran sobre el origen de la creación poética, esta interrogante había intentado ser resuelta por los poetas mismos. En la *Ilíada*, Homero considera que todo arte proviene de los dioses,^[4] y en la *Odisea*, cuando cantan al mismo Ulises las historias sobre la guerra de Troya, se menciona que «la musa entonces movió al aedo a cantar los hechos gloriosos de los hombres».^[5] También Hesíodo dice —en *Los trabajos y los días*—: «las Musas me enseñaron a cantar un maravilloso himno».^[6]

Además de los poetas, antes de Platón ya había antecedentes de la idea de la inspiración. Demócrito de Abdera (finales del siglo v y principios del iv A.C.) ligaba la producción del poeta con el *enthousiasmos* (entusiasmo) o transporte divino; según él, existen dos principios en la naturaleza: el ser y el no ser. El ser son los átomos que existen en número infinito; su movimiento se efectúa en el vacío (que es el lugar de los cambios y no de la nada). Los átomos constituyen tanto las cosas materiales como las inmateriales. El alma, por ejemplo, está hecha de átomos de fuego que son los impulsados por un movimiento más rápido. Así pues, la inspiración de los poetas viene con esa parte de la respiración que consiste en inspirar (tomar aire). El inspirar–exhalar da pie a una reacción de átomos fríos con calientes que permite alcanzar un estado propicio para recibir el alimento divino y para que la Musa entre y dicte su poesía al inspirado.^[7]

La poesía y las artes plásticas fueron consideradas en un mismo nivel hasta la época helenística.^[8] Antes, Platón había insistido en que el poeta,

a diferencia del pintor y del escultor, crea en el estado de *enthousiasmos*; dice en el *Menón* que el poeta estaría fuera de sí, como un intermediario de la divinidad y, en el *Ion*, explica su teoría de la inspiración diciendo que las tareas del poeta y del rapsoda derivan de una fuerza sobrehumana.

La palabra «rapsoda», del griego *rhaptein* (coser) y *ôdê* (canto), significa etimológicamente «cosedor de cantos». En Grecia, el rapsoda iba de pueblo en pueblo cantando trozos de poemas épicos, «armándolos» en una secuencia particular para que pudieran ser mejor interpretados por el público.^[9] Ion es un rapsoda que dice a Sócrates que cuando recita los versos de Homero las ideas lo asaltan a tropel, pero que puede llegar a quedarse dormido cuando debe recitar los versos de otros poetas. Sócrates concluye que si Ion recita a Homero como lo hace, no es por simple *techné*, pues si fuera así, podría recitar a cualquier otro poeta. Se explica que lo que sucede es que Ion entra en una especie de trance entusiástico cuando se pone en contacto con los poemas de Homero.^[10] Según Sócrates, no solo el poeta está poseído por un dios; también lo está el transmisor–intérprete.

Por otra parte, en el *Fedro*, Platón insiste en el alimento divino del poeta y define la poesía como una locura que proviene de las musas; tal importancia le da el filósofo a la inspiración que, para él, el poeta será imperfecto si carece de locura, por más técnica que posea; la poesía del hombre cuerdo será opacada por la de los enloquecidos, ya que «los poetas no están con la sangre fría cuando componen sus preciosas odas sino que, desde el momento en que toman el tono de la armonía y el ritmo, entran en furor y se ven arrastrados por un entusiasmo igual al de las bacantes, que en sus movimientos y embriaguez sacan de los ríos leche y miel, y cesan de sacarlas en el momento en que cesa su delirio».^[11]

Todo esto contrasta con lo que se cree que opinaba Platón respecto de los poetas, pero ello se debe a un malentendido; pareciera que, por un lado, el filósofo enaltece la actividad del poeta por su relación con lo divino, mientras que, por el otro, acusa a la poesía de simple

mimesis, apoyada en una mera opinión no fundamentada, opuesta al conocimiento racional, por consiguiente, sinónimo de ignorancia.^[12]

Tatarkiewicz explica esta aparente contradicción considerando que Platón habla de dos tipos de poesía: la inspirada y la artesanal.^[13] Los poetas inspirados son los tocados por la divinidad, mientras que los poetas artesanales escriben versos mediante la simple imitación, haciendo uso de una serie de reglas artesanales; es por esta razón que, en el *Fedro*, el poeta aparece dos veces nombrado en la escala jerárquica: una, en primer lugar, junto con los filósofos, «un varón que habrá de ser amigo del saber, de la belleza o de las Musas», y la otra, en sexto lugar, junto con los agricultores y artesanos, «uno de esos a los que les da por la imitación».

Cabe destacar que las ideas platónicas de la inspiración y del rechazo a la imitación devendrán, siglos más tarde, en la idea romántica del «genio». Esta continuidad desde la Grecia de Platón hasta el romanticismo —pasando por el Medievo— se ejemplifica con la siguiente cita de Octavio Paz:

Para los románticos, Shakespeare era el poeta por antonomasia, como Virgilio lo fue para la Edad Media; al poner en labios del poeta inglés la terrible nueva, Jean-Paul afirma implícitamente algo que más tarde dirán todos los románticos: los poetas son videntes y profetas, por su boca habla el espíritu. El poeta desaloja al sacerdote y la poesía se convierte en revelación rival de la estructura religiosa.^[14]

Teoría del inconsciente

Mientras que Platón descubre en el quehacer poético un fundamento teológico, otros autores, como Jung, encuentran un fundamento psicológico. Desde esta perspectiva, es el inconsciente, y no los dioses o musas, lo que se manifiesta por medio de las obras de arte.

Jung dice que existen dos tipos de creación: la psicológica y la visionaria, y señala que pueden coexistir en un mismo artista. La primera procede «del ámbito de la experiencia humana»^[15] y tiene que ver con lo conocido, con las experiencias de dolor, amor, odio o miedo, a través de las cuales el hombre trata de entender a los demás. Esta vivencia carece de elementos desconocidos, todas las pasiones que la generan son familiares al sujeto. El segundo tipo de creación tiene que ver con lo desconocido, aquello que está más allá de los límites que frecuentamos; en ella, los elementos se trastocan, son desconocidos, su esencia es ajena, como si surgiera de tiempos anteriores al hombre o de mundos sobrehumanos.^[16]

La creación psicológica muestra la parte conocida de la realidad plasmada dentro de la obra de arte; estas obras siguen sorprendiendo porque cuando el sujeto entra en contacto con ellas siente que ya ha vivido lo que muestran, aunque no lo había visto con claridad. Al colocar al sujeto a una distancia precisa, la obra de arte volvería comprensible lo que en la vida cotidiana se muestra confuso por estar demasiado cerca y, por lo mismo, llegar a perderse de vista.

Jung se interesa por el contenido de la obra de arte porque cree que surge de la psicología profunda. De ser así, el contenido de la obra de arte visionaria sería un testimonio de la existencia del inconsciente colectivo. Como anota Elena Olivares al respecto, en esta creación «algo irrumpe desde lo lejano, una visión primaria como surgida de los abismos de tiempos prehumanos. Hay desgarró en el telón cósmico».^[17]

La visión corresponde al mundo del sueño y la pesadilla, de lo inabarcable. Aparece durante los estados alterados de la percepción, como en la embriaguez, así como en los casos de perturbación mental. Dada la naturaleza de esta visión, suena clara la relación con lo sublime kantiano, lo difícilmente representable, ligado a un mundo de sombras, atemorizante, diferente de la serena contemplación de lo bello. Esta teoría de la creación inconsciente se relaciona de manera aún más clara con quienes fueran protagonistas del mundo del arte durante el siglo xx: los surrealistas.

Las ideas de Jung, aunque no exactamente iguales, son paralelas a las de Breton, ideólogo del surrealismo. De alguna manera, Breton creía en la inspiración: «la palabra inspiración, caída en desuso no sé por qué, era tomada a bien no hace mucho. Casi todos los hallazgos de imágenes, por ejemplo, me parecen un efecto de creaciones espontaneas».^[18] Esta inspiración no era producto de los dioses, al menos no de los dioses a la manera de Platón. Quizá se pueda llegar a algo interesante conjugando la cita anterior acerca de la idea de inspiración según Breton, si se coloca el inconsciente en el lugar que tienen los dioses olímpicos para Platón.

Como resultado de este ejercicio, se puede deducir que en la teoría de la creatividad inconsciente solo se han transformado los sujetos de acción de la teoría por inspiración, pero la creatividad sigue funcionando de la misma forma; sin embargo, lo que hace completamente diferente esta teoría es la idea de Jung de un *inconsciente colectivo*. Si bien para Jung detrás de la conciencia está la psique inconsciente, que afecta la conciencia «desde atrás y desde dentro, tanto como lo hace el mundo exterior desde delante y desde afuera»,^[19] considera también que, dada la complejidad de la psique, las obras de arte creadas por ella no pueden ser explicadas por la psicología freudiana, pues en esta hay que analizar la obra de arte como una neurosis del poeta,^[20] mientras que para Jung no hay patología en la creación.

Para Jung, el artista —el neurótico para Freud o el enloquecido para Platón— plasma la gran poesía, que va más allá de la psicología personal y del narcisismo, surge del alma inconscientemente activa de la humanidad —la memoria ancestral— y nos pone en contacto con el hombre colectivo. La obra de arte es una especie de mensaje desde el inconsciente colectivo, mostrado por el artista.^[21] En esto radica la principal diferencia entre las ideas de Breton y de Jung: Breton basa el surrealismo en «la creencia de una realidad superior de ciertas formas de asociación descuidadas ante él en la omnipotencia del sueño, en el juego desinteresado del pensamiento».^[22] La diferencia es que Breton nunca menciona que

este «automatismo psíquico»^[23] lleve a otro lado que al inconsciente personal, a diferencia de Jung y su inconsciente colectivo.

Ahora, para fines del presente análisis, se debe considerar en qué lugar se ubica la curaduría según esta teoría de la creatividad. Lo más sencillo es pensar que la creación puede mostrarnos el inconsciente colectivo jungiano, pero no se puede dejar de lado que la curaduría trabaja generalmente con obras ya concluidas por artistas.

Las obras de arte suelen ser la materia prima del curador; siendo estas —para Jung— muestras del inconsciente colectivo, surgidas de la memoria ancestral, la labor del curador puede llevarse a cabo de dos maneras: por considerar la predisposición de tales obras para la contemplación del espectador (con lo cual se pondría muy lejos del nivel de metacreación que se está buscando dentro de este texto) o, bien, por crear a partir de estas obras de arte un propio sentido y, a partir de ello, conectar con el alma inconscientemente activa de la humanidad de manera distinta de como podrían hacerlo las obras individuales.

Si la obra de arte es un mensaje del inconsciente colectivo mostrado por el artista, el curador podría ser una especie de rapsoda griego que cantase dichos mensajes, armándolos de manera que generaran un efecto más potente dentro del espectador.

Creación es composición

La hipótesis de que la creación surja de la inspiración o de las fuerzas ocultas del inconsciente ha sido insinuada ya al mencionar a Aristóteles. Para él, el arte consistía en Armonía —relación entre las partes—; Tejido —que une las palabras con los versos, los versos con las estrofas, etcétera—; Número —que es metro, ritmo de cada verso, matemática de la composición—; y Dicción —la eufonía sonora del verso—. La obra tenía que conjugar todas estas partes para ser valorada como arte:

En realidad, Homero no tiene que ver con Empédocles sino por el metro, por lo cual aquel merece el nombre de poeta y este el de físico más que el de poeta. Asimismo, aunque uno haga la imitación mezclando todos los metros al modo del Hipocentauro de Queremón, que es un fárrago mal tejido de todo linaje de versos, no justamente por eso se lo ha de calificar de poeta.^[24]

Aún durante la Edad Media, predominaba la idea aristotélica de creación; según Umberto Eco, el pensador medieval no puede concebir, explicar, o manejar el mundo sino dentro del marco de un Orden:

El pensador medieval sabe que el arte es una forma humana de reproducir, en un artefacto, las reglas universales del orden cósmico. En este sentido, el arte refleja más la impersonalidad del artista que su personalidad. El arte es un *analogon* del mundo.^[25]

Sin embargo, se tomará la teoría de la creatividad de Edgar Allan Poe — plasmada en «Filosofía de la composición»— como la cúspide de la idea aristotélica del arte. En su ensayo, Poe defiende una teoría racionalista de la creatividad. Según Olivares, en este caso «el concepto de composición refiere a una reunión con cierto orden; asociada con el arte, recuerda que *ar-*, la raíz de “arte”, en sánscrito, significa “juntar, acomodar”». ^[26] Para Poe, el arte proviene de un esfuerzo consciente de cálculos precisos de acomodo; en este sentido, estaría de acuerdo con la idea de belleza de San Agustín, según la cual «percibimos los objetos ordenados como ajustados a lo que deben ser, y los objetos desordenados como no ajustados a ello». ^[27]

Sin embargo, cuando el santo dice que el espectador lleva dentro un concepto del orden ideal, el cual le es dado por cierta iluminación divina, Poe se separa de él, ^[28] pues ataca las ideas románticas que hablan del carácter imprevisible de la producción poética; también contradice a los que quieren producir bajo los efectos de un repentino frenesí o bajo un genial ataque de inspiración. Para Poe, la originalidad no viene

de ninguna de estas cosas, sino de una laboriosa búsqueda que «exige menos invención que negación».^[29] Se entiende negación como «tachadura, revisión, corrección, anulación».^[30] La idea de la iluminación influyó en el hecho de que varios artistas del siglo xx crearan sus obras según una poética de la negación, exhibiendo errores y vacilaciones, incluso ideas apenas vislumbradas, sin haber sido pasadas en limpio.^[31]

Volviendo a «Filosofía de la composición», Poe trata de demostrar su idea de creación como un problema matemático detallando punto por punto cómo escribió su poema «El cuervo» —por ser este el más conocido— e intentando demostrar que ningún detalle de su composición se ha dejado al azar o a la intuición: «la obra se desarrolló paso por paso hasta quedar completa, con la precisión y el rigor lógico de un problema matemático».^[32]

Había avanzado ya hasta la concepción de un cuervo, ave de mal agüero repitiendo monótonamente la palabra *nevermore* [«nunca más»] al final de cada estrofa, dentro de un poema de tono melancólico y de unos cien versos de extensión. Ahora bien, sin perder jamás de vista mi finalidad, o sea lo supremo, la perfección en todos los puntos, me pregunté: —de todos los temas melancólicos, ¿cuál lo es más por consenso universal?— La respuesta obvia era: la muerte. —¿Y cuándo —me pregunté— este tema, el más melancólico, es poético?— Después de lo que ya he explicado con algún detalle, la respuesta era obvia: cuando está más estrechamente aliado con la Belleza; la muerte, pues, de una hermosa mujer es incuestionablemente el tema más poético del mundo; e igualmente está fuera de toda duda que los labios más adecuados para expresar ese tema son los del amante que ha perdido a su amada.^[33]

Como se ve, a lo largo de la «Filosofía de la composición», Poe explica qué lo hizo pensar en esa extensión del poema, el porqué del tema, por qué el escenario, e incluso por qué el *nevermore*. Poe, como después Valéry, iniciaría una «búsqueda que, con Derrida, llamaríamos deconstructiva,

al apuntar al develamiento de la génesis de la obra».^[34] Otro exponente de esta forma de creación es, entonces, el francés Paul Valéry, a quien Poe influyó fuertemente. Es por esto que «en la teoría de la creatividad como construcción de Valéry resuena con claridad el concepto de composición de Poe».^[35] El poeta francés estaba de acuerdo con Poe cuando este criticaba las ideas de inspiración o de actividad inconsciente que llevaban al concepto de genio, ya que para Valéry lo que distingue al artista del hombre común es una cuestión de visión, y no de genialidad. El artista no creaba por estar inspirado, sino porque su visión «estaba madura».^[36] El artista ve donde otros no ven. Ve todo como si fuera la primera vez, mientras que la mayoría de la gente «ve con el intelecto mucho más a menudo que con los ojos».^[37] En general, el hombre observa la realidad con base en etiquetas (puerta, silla, árbol) y se pierde todas las sensaciones que le causarían los objetos, sus formas, sus colores. El artista, por el contrario, estaría siempre atento a estos cambios apenas perceptibles. Por esto Valéry piensa que «una obra de arte debería enseñarnos siempre que no habíamos visto lo que estamos viendo».^[38]

Según Eliot, Valéry sería la culminación del sentido autorreferencial del poema que se encuentra en Poe y que Baudelaire descubre^[39] como un proceso de creación consciente de sí mismo, que tiende hacia la *poésie pure*, es decir, hacia la idea de que el artista debe observarse a sí mismo durante el momento de la creación, lo que puede resultar más interesante que la obra misma.

A pesar de la importancia que Valéry otorga a la construcción rigurosa de la obra, no creía que la obra proviniera solamente de este factor. Incluso el mismo Poe habla de un factor de imprevisibilidad en la interpretación del receptor, independientemente de la construcción del autor. Para Valéry, en la obra también influye el azar:

Encuentro un poco por todas partes, en los espíritus, atención, tanteos, inesperada claridad y noches oscuras, improvisaciones y ensayos o

recuperaciones muy apresuradas. En todos los hogares del espíritu hay fuego y cenizas, prudencia e imprudencia; método y su contrario, el azar bajo mil formas.^[40]

De hecho, en algunos casos, el azar es parte de la construcción, como se da en los poemas dadaístas de Tzara, en los *cut-up* de Burroughs, en las pinturas de Pollock o en el *spot painting* de Damien Hirst, donde de antemano se sabe que el resultado físico será dado por el azar y que la labor del artista es lograr una construcción donde el azar pueda funcionar.

Desde la «Filosofía de la composición» es posible llegar a la curaduría como metacreación, puesto que, si para realizar una obra el artista debe poner todo el rigor en la composición racional de la misma, el curador tiene que analizar cuidadosamente la composición de cada obra como una pieza dentro de la enorme composición que es la muestra en su conjunto. Obviamente, dentro de esta composición también interviene el azar, los tanteos y los ensayos, para llevar la muestra a su mejor conclusión.

La formatividad

La teoría de la formatividad es desarrollada por Pareyson, y nos ubica en el centro de la disputa entre el racionalismo y el irracionalismo en la creación.^[41] Pareyson resalta el concepto de indeterminación. La idea central divide la forma en *forma formante* y *forma formada*. La forma formante da forma a la obra mientras va haciéndose y al final del proceso se convierte en la forma formada. La distinción–unidad de la forma formante constituye el núcleo de la teoría de la formatividad.^[42] Se debe entender, entonces, el proceso de producción de la obra de arte como actividad ejercida por la forma formante, antes de existir como forma formada. La forma sería activa aún antes de existir, puesto que durante el proceso creativo, la forma es y no es al mismo tiempo. Es la forma formante la guía principal, no el inconsciente ni las musas.

Mientras la obra está siendo realizada, el artista no tiene un conocimiento preciso ni una clara visión, porque la forma formada solo existirá cuando el proceso haya terminado: el hacer inventa el modo de hacer. Durante el proceso de producción, el artista es orientado por una vaga sombra vacilante; sin embargo, esto no quiere decir que los tanteos sean a ciegas, «sino que están dirigidos por la misma forma que ha de surgir de allí a través de una anticipación que, más que conocimiento, es actividad ejercida por la obra antes incluso de existir, en las correcciones y en los cambios que el artista está haciendo».^[43] Aun así, y a pesar de la importancia de la forma formante, es obligación del artista ensayar, tantear, buscar y estudiar, pues es un participante activo dentro del proceso. De esta manera, en el proceso intervienen tanto el tanteo como la organización,^[44] la organización tanto como el desarrollo.

En esta teoría, la forma se va aclarando poco a poco; al final, el artista no es del todo consciente de cómo inició el proceso, pues la forma tiene su propia intencionalidad profunda, más allá de las intenciones que tenga el autor. La toma de consciencia del autor aparece *post factum*, cuando se ha concluido la obra. Entonces, el autor comprende que ha seguido el único camino por el cual se podía llegar a hacer esa obra; entonces puede hablar de cómo fue hecha, pero más en el papel de espectador del proceso que como sujeto actuante en él.

Ahora bien, ¿cómo pensar la curaduría como metacreación desde la teoría de la formatividad? Cuando el artista dice que manipula la materia sensible con fines estéticos, se refiere a la materia como color, formas, sonidos, etcétera. En cambio, la materia sensible para el curador metacreador será el conjunto de obras de varios artistas. En este caso, la forma formante para el metacreador es la forma formada para el artista común, y la materia formada para el curador es su curaduría, que alcanzaría un nivel de creación que trasciende la obra de los artistas.

Notas

- [1] Aristóteles: *Arte Poética*, México, Porrúa, 2003, p. 11.
- [2] John Hesper: *Estética, Historia y Fundamentos*, Madrid, Cátedra, 1990, p. 43.
- [3] *Idem*, pp. 19–20.
- [4] Homero: *Ilíada*, México, Porrúa, 1998, cap. XI, v. 410.
- [5] Homero: *Odisea*, México, Porrúa, 2001, cap. VII, v. 73.
- [6] Hesiodo: *Los trabajos y los días*, México, Porrúa, 1997, cap. V, v. 772.
- [7] Elena Oliveras: *Estética: la cuestión del arte*, Argentina, Ariel Filosofía, Planeta, 2005, p. 133.
- [8] Emilio Estiú: en *Revista de Filosofía*, Universidad de la Plata, No. 25, 1998, p. 21.
- [9] Según esta definición, se podría pensar en el rapsoda como un antecesor directo del curador de arte actual. Cuando Platón dice que el rapsoda es invadido también por la inspiración, lo eleva al mismo estatus que el poeta. Quizá en el rapsoda exista ya el concepto de metacreación que estamos buscando pues, igual que el curador, trabaja con las obras ya terminadas por otros para establecer su propio discurso, es decir, crea a partir de las creaciones ajenas.
- [10] Elena Oliveras: *op. cit.*, p. 133.
- [11] Platón: *Diálogos*, México, Porrúa, 1984, p. 98.
- [12] Elena Oliveras: *op. cit.*, p. 135.
- [13] Władysław Tatarkiewicz: *Historia de seis ideas*, Madrid, Technos, 1997, p. 129.
- [14] Octavio Paz: *Los hijos del limo*, México, Seix Barral, 1981, p. 75.
- [15] Carl Gustav Jung: «Psicología y Poesía, Sobre el fenómeno del espíritu en el arte y en la ciencia», en *Obra completa*, vol. xv, Madrid, Trotta, 1999, p. 82.
- [16] *Idem*, p. 83.
- [17] Elena Oliveras: *op. cit.*, p. 140.
- [18] André Breton: *Antología (1913-1966)*, México, Siglo XXI, 1979, p. 12.
- [19] Carl Gustav Jung: *op. cit.*, p. 128.
- [20] *Idem*, p. 93.
- [21] Elena Oliveras: *op. cit.*, p. 142.
- [22] André Breton: *op. cit.*, p. 49.

- [23] *Ibid.*
- [24] Aristóteles: *op. cit.*, pp. 11–12.
- [25] Umberto Eco: *Las poéticas de Joyce*, Barcelona, Lumen, 1998, p. 20.
- [26] Elena Oliveras: *op. cit.*, p. 143.
- [27] John Hosper: *op. cit.*, p. 38.
- [28] *Ibid.*
- [29] Edgar Allan Poe: «Filosofía de la composición», en *Obras en Prosa*, vol. II, Puerto Rico, Editorial Universitaria, 1969, p. 231.
- [30] Elena Oliveras: *op. cit.*, p. 144.
- [31] *Ibid.*
- [32] Edgar Allan Poe: *op. cit.*, p. 225.
- [33] *Idem*, pp. 228–229.
- [34] Elena Oliveras: *op. cit.*, p. 143.
- [35] *Idem*, p. 148.
- [36] Paul Valéry: *Escritos sobre Leonardo da Vinci*, Madrid, Visor, 1987, p. 22.
- [37] *Idem*, p. 27.
- [38] *Ibid.*
- [39] T. S. Eliot: *Criticar al crítico y otros escritos*, Madrid, Alianza, 1967, p. 45.
- [40] Paul Valéry: *Teoría poética y estética*, Madrid, Visor, 1998, p. 124.
- [41] Elena Oliveras: *op. cit.*, p. 152.
- [42] Luigi Pareyson: *Conversaciones de Estética*, Madrid, Visor, 1987, p. 59.
- [43] *Idem*, p. 92.
- [44] Elena Oliveras: *op. cit.*, p. 144.

Metalepsis

Una estrategia de representación literaria

LORENA VENTURA

La incorporación del término *metalepsis* al ámbito de la teoría narrativa tiene su origen en las reflexiones emprendidas por Gérard Genette en uno de los apartados de *Figuras III*. En esta obra, el teórico francés desarrolló un conjunto de nociones destinadas a integrar un modelo de análisis cuyo punto de partida ha sido la extensa novela de Marcel Proust. Es curioso que, a pesar de la innegable relevancia que dicho modelo ha alcanzado en el dominio de los estudios literarios, el concepto de «metalepsis» no haya resultado tan fecundo como los otros para el análisis formal del relato. Ello se debe, tal vez, no solo al desarrollo paralelo de la noción de metaficción en el ámbito de la teoría anglosajona que, siendo más general, apunta a ser más productiva, sino también a la imprecisión y fluctuación semánticas que históricamente han caracterizado el término y a las que Genette parece haber contribuido al otorgarle una nueva significación.

En la propuesta narratológica de Genette, la *metalepsis* ha sido llamada a formar parte de un sistema —al lado de la *prolepsis*, la *analepsis*, la *silepsis*, la *paralepsis*, etcétera— en el cual ha sido dotada de un sentido específico al designar «toda intrusión del narrador o del narratario extradiegético en el universo diegético (o de personajes diegéticos en un universo metadiegético, etcétera)».^[1] Para ilustrar esta definición, al lector le bastará con remitirse a *La rosa púrpura del Cairo* (1985), una conocida película de Woody Allen, donde

el explorador de un largometraje de aventuras, Tom Baxter, se sale de la pantalla de cine para ir a habitar el mundo de su espectadora, Cecilia, una camarera explotada, protagonista a su vez de la película que Allen nos ofrece. La definición de Genette, si bien es precisa en cuanto al procedimiento narrativo que describe, no parece armonizar ya con las definiciones previas del término acuñadas por la tradición retórica.^[2]

Con César Dumarsais, por ejemplo, la metalepsis designa un caso particular de metonimia en la cual se explicita la causa para dar a entender el efecto («he vivido» por «muero»), o el efecto para dar a entender la causa («algunas espigas» por «algunos años»). Para Pierre Fontanier, en cambio, se trata de una proposición que consiste en «sustituir la expresión directa con la expresión indirecta, es decir, en dar a entender una cosa por otra que la precede, la sigue o la acompaña».^[3] Este mismo autor considera también como una variedad de metalepsis aquellos casos en los que un autor «es representado o se representa como productor, por sí mismo, de aquello que, en el fondo, solo relata o describe».^[4] Esto ocurre, por ejemplo, en una frase como «Virgilio hace morir a Dido», cuya significación podemos percibir y restablecer sin mayores dificultades como «Virgilio narra la muerte de Dido». Es precisamente de esta definición secundaria de Fontanier de la cual habría partido Genette para la elaboración y desarrollo de su propio concepto narratológico: el de *metalepsis narrativa o ficcional*.

Se ha reprochado a Genette la deformación semántica del término. Conviene recordar, sin embargo —en la búsqueda de un denominador común entre ambas concepciones— que el radical *-lepsis* designa en griego el hecho de «tomar de alguna parte, hacerse cargo o asumir», y que la adición del prefijo *meta-*, confiere al sustantivo obtenido el sentido literal de «tomar (narrar) cambiando de nivel».^[5]

El «más allá» denotado por el prefijo *meta-* sugiere una dimensión esencialmente transgresiva entre las fronteras de representación y este es precisamente el punto en el que tanto Fontanier como Genette parecen coincidir. En el caso de la definición de Fontanier, el autor no solo narra

sino que va *más allá* de su función, es decir, *hace* o produce (la muerte de Dido), aunque solo sea en apariencia. En Genette, la metalepsis alude a elementos que pertenecen a un determinado nivel narrativo (narrador, personajes, etcétera) y que, del mismo modo, van *más allá* de él, transgrediéndole (Tom Baxter saliendo de su pantalla de cine).

Uno de los méritos de Genette, sin duda, ha sido haber profundizado en el potencial transgresivo de la metalepsis, observando que esta puede extenderse de la simple *figura* a la *ficción*. Una frase como «Virgilio hace morir a Dido» se resiste a una lectura literal ya que, por ser Virgilio autor y Dido personaje, sus niveles ontológicos resultan incompatibles. Por esta razón, el «asesinato» no puede ser sino *figurado*. Tomado al pie de la letra, sin embargo, el enunciado querría decir que Virgilio se ha introducido efectivamente en la diégesis de su poema para asesinar a Dido, con lo cual estaríamos ya frente a un relato ficcional de carácter fantástico.^[6] Al asumir la frase como un acontecimiento efectivamente sucedido (la muerte de Dido a manos de Virgilio), la figura se diluye para abrir paso a la ficción. Así, mientras en el primer caso estamos ante una metalepsis figural, esto es, ante un tropo en el sentido que le ha otorgado la retórica clásica, en el segundo tenemos una metalepsis narrativa o ficcional, la cual es uno de los procedimientos narrativos más recurrentes de la literatura y el arte modernos en general.

Un ejemplo ya canónico de la metalepsis como estructura ficcional es el que nos ofrece «Continuidad de los parques» (1956), de Julio Cortázar, en el que un narrador extradiegético nos presenta la historia de un hacendado que lee una novela, uno de cuyos personajes literalmente *se sale* de ella —la metadiégesis— para intentar asesinar al hacendado. La narración finaliza con este movimiento metaléptico que dota al relato de un carácter sorpresivo o fantástico.

Aunque los universos del lector-hacendado y del personaje de la novela leída sean ficcionales, ambos suponen distintos niveles de «realidad». Así, el lector-hacendado puede considerarse «real» —o *menos*

ficticio— en relación con el personaje de la novela que lee. Es evidente el efecto fantástico producido por el tránsito *literal* del personaje: de su universo de ficción a la realidad del lector—hacendado. Ya no es posible «traducir» la metalepsis o tomarla en sentido figurado, ya que sus alcances de significación son completamente ficcionales: el personaje de la novela leída ha transgredido efectivamente el nivel narrativo al cual pertenece (la metadiégesis) para deslizarse en uno superior (la diégesis). La escena final en la que el personaje de la novela sostiene un puñal sobre la cabeza del hacendado confirma una «continuidad» sobre dos planos que, por definición, son discontinuos: el de la ficción y el de la realidad. Este relato pone de manifiesto no solo una *multiplicidad* de niveles narrativos, sino también una novedosa *fragilidad e inestabilidad* de sus fronteras.

Otro caso de metalepsis, también de Cortázar, es el de «Orientación de los gatos» (1980), en el que un personaje femenino *franquea* su estatus ontológico —la diégesis— para penetrar en el mundo de una pintura —la metadiégesis—. Tal como ocurre en «Continuidad de los parques», aquí la metalepsis se produce rumbo al final de la narración. Además, el transcurso del relato funciona de cierto modo como una suerte de «preparación» de la metalepsis que tiene lugar en el desenlace. Así, se podría afirmar que no solo la estructura sino el tema de este relato están determinados por la estrategia metaléptica: se trata de un personaje que entra al ámbito de una representación pictórica. El relato inicia:

Cuando Alana y Osiris me miran no puedo quejarme del menor disimulo, de la menor duplicidad [...] También entre ellos me miran así, Alana acariciando el negro lomo de Osiris que alza el hocico del plato de leche y maúlla satisfecho, mujer y gato conociéndose desde planos que se me escapan, *que mis caricias no alcanzan a rebasar*.^[7]

El narrador insistirá una y otra vez en que Alana es una mujer «inaprensible», «inalcanzable». En este momento de la narración, tales adjetivos

solo pueden interpretarse, no obstante, en un sentido *figurado*. De modo que esos «planos que se le escapan» al narrador, donde sus caricias no «alcanzan» a Alana, constituyen una suerte de anticipación de lo que ocurrirá rumbo al final del relato. Apenas unas líneas después, leemos: «amo una estatua mutilada, un texto no terminado, un fragmento de cielo inscrito en la ventana de la vida». Esta última frase incluso constituye una alusión clara a la imagen, al «recorte» que supone un cuadro.

La «ventana» volverá a aparecer en diversas pinturas de la sala de museo que ambos personajes recorren y, de manera definitiva, en la pintura en la cual es cristalizada la metalepsis. Algo similar ocurre con el gato, aunque en una suerte de paralelismo, pues uno es el gato de Alana, Osiris, y otro el representado en la pintura del museo. Podría afirmarse que este es el elemento que une, por repetirse, ambos planos (he aquí una vez más la *continuidad* de lo *discontinuo*). Cerca del final, leemos: «La vi detenerse ante un cuadro que otros visitantes me habían ocultado, quedarse largamente *inmóvil* mirando *la pintura de una ventana y un gato*».^[8]

La inmovilidad, la ventana, el gato son elementos que *anuncian* una vez más el acontecimiento que está por venir, *retardándolo* al mismo tiempo e intensificando así el efecto de la transgresión final. Hace falta apuntar que la distancia infranqueable del narrador respecto de Alana está determinada por la *enajenación* de esta —reiterada a lo largo de la narración— con Osiris y, significativamente, con la música y la pintura, de modo que la metalepsis final puede ser leída también como una hipérbolo de la atracción que Alana experimenta hacia las representaciones artísticas, según nos ha informado el narrador:

Vi que el gato era idéntico a Osiris y que miraba a lo lejos algo que el muro de la ventana no nos dejaba ver. *Inmóvil en su contemplación*, parecía menos *inmóvil* que la *inmovilidad* de Alana [...] Cuando Alana volvió hacia mí la cabeza, el triángulo ya no existía, ella *había ido al*

cuadro pero no estaba de vuelta, seguía del lado del gato mirando más allá de la ventana donde nadie podía ver lo que ellos veían, lo que Alana y Osiris veían cada vez que me miraban de frente.^[9]

Esa inmovilidad tan reiterada es, ya sin duda, la propia de las pinturas, dimensión a la que inexplicablemente se puede ir, pero de la que ya «no se puede volver» y desde la cual, además, «nadie puede ver lo que ellos». El narrador remarca así que tal imposibilidad está determinada por ese otro plano al que ahora Alana y el gato pertenecen, y del cual él ha quedado marginado de modo irremediable. La complicidad entre los personajes metalépticos, al grado de *ser uno mismo*, hace del título del relato una suerte de metonimia, de manera que la «orientación» de los gatos resulta, en realidad, la orientación de Alana, caracterizada, como hemos visto, por la transgresión. Alana se ha deslizado hacia una pintura desde la cual *no se puede volver*: metalepsis irremediable acompañada de un efecto de extrañamiento, de fantasía final. El tránsito de la figura a la ficción enfatizado por Genette tiene lugar aquí incluso dentro de un mismo relato.

El efecto fantástico de un relato no solo está en función de la posición que guarda la metalepsis dentro de él, sino también de su carácter *único* dentro de la historia narrada. Ello querría decir que la cualidad fantástica de la metalepsis depende también de su *irreversibilidad*, así como de su *fugacidad*. Relatos en los que la metalepsis se produce a mitad de la narración, por ejemplo, y de modo iterativo, tienden a diluir la extrañeza, dando lugar, en cambio, a un *efecto humorístico* o *irónico*. Tal es el caso, por ejemplo, de relatos como «El experimento del profesor Kugelmass»,^[10] de Woody Allen, en el que un personaje entra y sale de la diégesis de *Madame Bovary*, al mismo tiempo que Emma Bovary sale y entra de su universo diegético.

Además de enfatizar el carácter *fantástico* o *humorístico* de un relato, la metalepsis tiene la capacidad de exhibir el artificio literario, con lo cual pone de manifiesto una dimensión metatextual. La metalepsis *transgrede* la frontera inestable pero «sagrada» entre el mundo desde el cual

se narra y el mundo narrado. Lejos de afirmar que literatura y realidad son universos autónomos y herméticos, por tanto, nos sugiere su fusión.

La metalepsis implica, además, un cuestionamiento a nuestra aprehensión de la realidad y al papel desempeñado por las ficciones en cada época. Si los escritores del siglo XIX concebían la obra como un «reflejo» de lo real, en nuestra época el mimetismo parece estar invertido: Don Quijote, *salido* de la novela ahora, figura en nuestro mundo en forma de estatuillas, y las ficciones que leemos muchas veces terminan influyendo en nuestro comportamiento. La metalepsis nos recuerda así que realidad y ficción no son dimensiones necesariamente excluyentes.

Notas

[1] Gérard Genette: *Figuras III*, Madrid, Lumen, 1989, p. 290.

[2] Definiciones de las cuales aquí solo retomo las más inmediatas, pero no está de más acotar que, en la antigua retórica, la metalepsis fue un recurso de objeción dentro de los procesos judiciales, mientras que para Quintiliano designó un mecanismo de transferencia de sentido inherente a todos los tropos y, por una mala interpretación de su tratado, posteriormente pasó a designar una especie de sinonimia impropia.

[3] Pierre Fontanier: *Les Figures du Discours*, Paris, Flammarion, 1977, p. 127. Traducción mía.

[4] *Ibid.* Traducción mía.

[5] Gérard Genette: *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982, p. 244.

[6] Para el teórico francés, la metalepsis ficcional no es sino un modo agravado de la metalepsis figural, *vid.* Gérard Genette: *Metalepsis. De la figura a la ficción*, México, Fondo de Cultura Económica, 2004, p. 23.

[7] Julio Cortázar: *Cuentos completos 2*, Madrid, Alfaguara, 1996, p. 329. *Cursivas* mías.

[8] *Idem*, p. 331.

[9] *Ibid.*

[10] Woody Allen: *Perfiles*, Barcelona, Tusquets, 2001.

Metatextualidad

Batman, la ficción y un chiste de por medio

EDUARDO SANTIAGO ROCHA OROZCO

En su poética personal, Kundera afirma que la ficción novelística está íntimamente unida a la duda y al equívoco como si de una broma divina se tratara. Por lo tanto, al igual que un chiste, la ficción se desentiende de dar respuestas concretas o de ofrecer una postura que deba tomarse en serio y eso, según el autor, no es algo que la modernidad tolere, pues se pone en peligro gran parte de lo que se toma como «verdad»: «el hombre anhela un mundo en que sea posible distinguir con claridad el bien del mal porque en él existe el deseo, innato e indomable, de juzgar antes de comprender».^[1] La ficción se revela como una posibilidad incómoda al ser naturalmente amoral y al poner en tela de juicio las certezas y preconcepciones de la cultura; quizá por eso ha sido «un objeto de rechazo constante desde el siglo XVIII» y, por lo mismo, han habido «ataques a la novela».^[2] Sin embargo, la importancia de la ficción es innegable y es útil en tanto permite violentar las percepciones de verdad y crear una polifonía.

Ahora, el término de ficción no está limitado al ámbito de la novela; a lo largo del siglo se extendió también al cine y al cómic. Entre la diversidad de discursos ficcionales nace la modernidad y la postmodernidad con la explotación mediática de estos discursos. Con la diversidad masiva de ficciones surge una propensión a la autorreferencia, al diálogo activo entre distintas ficciones, la parodia y el homenaje, cuestiones que suponen una forma nueva de narrar y crear una polifonía que altera, de manera interactiva, la actividad lectora. En un caso concreto, este ensayo pretende

desmontar un relato contenido en *Batman: Blanco y negro*,^[3] un cómic con formato de antología. Consta de veinte narraciones, cada una escrita y dibujada por un equipo creativo distinto, todas con una extensión de ocho páginas a blanco y negro (como el nombre de la obra lo sugiere). De esta colección, nuestro análisis se limitará al relato «Un mundo en blanco y negro», escrito por Neil Gaiman y dibujado por Simon Bisley.

El cómic resulta fascinante por las relaciones transtextuales que lo constituyen; en él convergen aspectos propios de la parodia, la metaficción y la intertextualidad, de modo que la obra resulta huidiza a una categoría clara. De cualquier manera, es fácil distinguir una proliferación deliberada de ciertos clichés propios del género (el cómic superheroico); aunque no caen en una burda caricatura, estas referencias no se toman en serio en el argumento porque los mismos personajes las están cuestionando. Así, se hace escarnio de una serie de recursos que a lo largo de muchos años han estigmatizado el cómic como un tipo de literatura barata.

En esta dimensión, la transtextualidad del discurso podría convertir el relato en un anti-género, al igual que el *Quijote* y su desmitificación de la novela caballeresca. Según Génette, existen cinco tipos de relaciones *transtextuales*:^[4] tres de ellos son la *intertextualidad*, la *metatextualidad* y la *architextualidad*.

La intertextualidad se define como la correspondencia entre dos textos o más; es la presencia de un escrito en otro y, según el autor, abarca las nociones de cita, plagio, estereotipo, catacrexis, pastiche e imitación literal. En «Un mundo en blanco y negro», se distingue el uso premeditado del cliché, tanto en la figura del héroe como en la del oponente, pero sobre todo en la de este último. El Joker caracteriza un agente del mal, tópico de la era dorada del cómic, es un ser sin más trasfondo que sus acciones perjudiciales, y su malignidad parece no tener remedio ni razón de ser. En uno de dos niveles narrativos, el Joker y Batman proyectan una tensión maniquea donde el bien y el mal se perciben sin dificultad; tanto así, que el enemigo usa un traje de militar nazi,

una gabardina larga que luce condecoraciones y una banda en el brazo con la esvástica alemana. La vestimenta del personaje, aunque atípica, pareciera un elemento de diálogo con el lector, el Joker se funde con la figura de Hitler y esto resulta muy significativo ontológicamente.^[5]

La figura del oponente juega con dos preconcepciones del mal; el resultado se antoja como una ironía negra que recuerda a *El gran dictador*, de Chaplin. Por un lado, la forma desenfadada, como en una comedia neoclásica, nos presenta la villanía como un vicio emparentado con seres mentecatos que no merecen ni respeto ni temor; sin embargo, detrás de ellos hay un significado que se opone y que se relaciona inevitablemente con lo grave, con el terror del holocausto y la guerra.

El villano se retrata en la extensión más clásica del cliché: es un megalómano que pretende un atraco de nivel mundial, aparece rodeado de sus acólitos corpulentos, brutos y que, para variar, se visten como recién salidos de la cárcel. En una escena, el Joker aparece extasiado con la promesa de formar su imperio; con ella se consigue una profundidad en dos niveles. La intertextualidad de ese cliché no resulta ingenua ya que implica, al mismo tiempo, una architextualidad. Este tipo de transtextualidad no es una clase de texto sino un texto sobre «la clasicidad misma», y engloba ciertos géneros como la parodia, el pastiche y el travestismo. En el relato de Gaiman y Bisley hay una imitación burlesca de un estilo un tanto pasado de moda.

De cualquier manera, las relaciones transtextuales no terminan en la parodia o en el anti-género; en el cómic también hay una dimensión de autoreferencia o metaficción. «Un mundo en blanco y negro» es un cómic que habla del cómic, una ficción que reconoce su condición de discurso y que a su vez contiene otro discurso con el que se funde.

Las preconcepciones y complicidades entre el lector y la ficción se alteran de manera burda. De entrada, los personajes —Batman y el Joker— son entidades doblemente apócrifas, y lo saben. Como resultado, se entra de lleno en un problemática, la realidad que propone el cómic resulta extraña, es un cosmos donde la relación del lector y el personaje

se altera y surge el problema ontológico «de pensar la realidad como ficción y la ficción como realidad».^[6]

Sin embargo, este cómic no se adapta del todo a la estructura clásica de la metaficción, porque no se retrata el choque de dos niveles de ficción con sus respectivos actores; es un cómic que habla de cómo se hace un cómic en una realidad surrealista, los personajes de historieta aparecen como celebridades de cine pero, a diferencia de un actor convencional, no pueden interpretar distintos personajes, Batman solo puede ser Batman, lo mismo ocurre con el Joker: son actores del imaginario.

El relato se puede dividir en dos partes: en la primera, el lector se enfrenta al extrañamiento; el relato muestra lo que hay tras bambalinas, ofrece una visión que desvincula del discurso tradicional y hace una distinción entre lo que se espera que ocurra en escena y un afuera del set que resulta fascinante. Los personajes se trasladan a un mundo sorprendentemente cotidiano y vulgar, como la vida real, con lo que se construye un espacio donde se presenta a los personajes como encarnaciones del bien vs. el mal, junto a una periferia donde la relación de los actores es de compañeros de trabajo y la acción se reduce a la rutina y a las charlas triviales.

En la segunda parte de «Un mundo en blanco y negro» se ve la puesta en escena del cómic apócrifo; en un rápido ensayo previo, los personajes presentan una primera visión de lo que han de hacer y, mientras interpretan sus roles, intercalan una serie de observaciones con las que critican el guion, denuncian los chistes malos y la mediocridad de los escritores. Más adelante, salen a grabar las viñetas del cómic, la escena vuelve aparecer pero ahora con toda la parafernalia necesaria. No obstante, se percibe que no se ha interrumpido el diálogo con el lector, la autorreflexión continúa sin las protestas de los personajes, ello se ve en todos los estereotipos y los lugares comunes que atiborran esta parte: el villano que trama un plan de control mundial, o el héroe aparentemente muerto que regresa para derrotar a su rival.

La transgresión de las estructuras discursivas que componen la tradición o el género, en este caso sobre los personajes de Batman y el Joker, así como del cómic *mainstream* en general, resulta en un fenómeno de metatextualidad, pues el relato dialoga y hace reflexiones acerca de sus propias características, de modo que podemos ver a un Batman al que le causa ojeriza tener pocos diálogos porque a los escritores les gusta mostrarlo como un personaje duro y sombrío, o a un Joker que fuera de escena deja de ser un loco homicida y es un padre de familia común. Todas estas referencias y juegos se emparentan con el carnaval y la broma.

La broma es una prolongación de la ficción en la vida cotidiana; junto con la parodia, el juego y la risa significan la posibilidad, dentro de una relación humana, de inventar otras relaciones, de invertir los papeles, de relativizar el propio significado.^[7]

En este relato, la broma y la parodia, la metatextualidad y la metaficción son al final una relación de elementos que ofrecen una conexión lúdica entre la ficción y la realidad. Así, el que la lucha de los actores sea solo una actuación, borra las implicaciones divinas del héroe y su némesis, la visión cósmica de oposición dios/demonio se rompe y la noción sagrada de lo permitido y lo prohibido deja de ser pertinente.

Los personajes dejan de ser lo que siempre habían aparentado ser al tiempo que *son*. Los valores se invierten como en un reducto de la mecánica del carnaval. El esplendor y la degradación de los actores, junto con lo que simbolizan, llevan a la risa y a la comprensión de este mundo ficticio, en un juego de complicidades del que solo podrían estar excluidos los agelastas.^[8] Así, la ficción consigue sobrevivir a la modernidad y su «mundo de lo quijotesco donde la ética del discernimiento carece de sentido»;^[9] en medio de todo, la ficción se llena de referencias ocultas que permiten al artista jugar con las preconcepciones para así problematizar nuestra realidad.

Notas

- [1] Milan Kundera: *El arte de la novela*, México, Tusquets, 2009, pp. 17–18.
- [2] Christian Saloman: *Tumba de la ficción*, Barcelona, Anagrama, 2001, p. 81.
- [3] Neil Gaiman–Simon Bisley: «Un mundo en blanco y negro», en *Batman: Blanco y negro*, México, Vid, 1996.
- [4] Las definiciones de los tres términos que trata Génette son paráfrasis del libro de Helena Beristáin: *Diccionario de retorica y poética*, México, Porrúa, 2010, p. 271.
- [5] Kundera explica que, de todos los crímenes de Hitler, quizá el mayor fue haber matado el sentido trágico de la guerra. Dice, desde una perspectiva hegeliana, que el sentido de la tragedia es visualizar todo conflicto humano como el choque entre dos fuerzas que son tanto justas como culpables. Se hace hincapié en el cómo se ha simplificado el sentido trágico de todo conflicto ante la preinterpretación maniquea de ver al oponente como el malo. *Cfr. El telón*, Tusquets, 2005, pp. 135–136.
- [6] Kenia Aubri: «El telón rasgado de las ignominias y las mistificaciones del poder en “Mientras cae la noche”», en *Semiosis*, Vol. 5, No. 10, julio–diciembre, 2009, p. 53.
- [7] Christian Saloman: *op. cit.*, p. 38.
- [8] Según Kundera, «agelasta» es un neologismo creado por Rabelais para designar a los que no saben reír. Kundera afirma que «los agelastas tienden a ver en toda broma un sacrilegio», inclusive en los aspectos laicos de la vida; *cfr. Milan Kundera: op. cit.*, pp. 131–133.
- [9] «El mundo quijotesco», para complementar, se refiere al que está lleno de seres que padecen una ceguera ante el actor y la representación; *vid. Christian Saloman: op. cit.*, p. 45.

Mitocrítica

El mito y sus apropiaciones críticas

CARMEN F. GALÁN Y SALVADOR LIRA SAUCEDO

*Cada uno de nosotros tiene su panteón de sueños, privado,
inadvertido, rudimentario pero que obra en secreto.
La última encarnación de Edipo, el continuado idilio de la Bella
y la Bestia, estaban esta tarde en la esquina de la Calle 42
con la Quinta Avenida, esperando que cambiaran las luces del tránsito.*

JOSEPH CAMPBELL

Definido como un paso de la naturaleza a la cultura, del caos al orden, el mito se sostiene, principalmente, como un relato constituyente o fundacional. La idea de un origen otorga sentido y dirección al hombre arrojado en el tiempo, por eso el mito es en esencia relato y su base es el lenguaje, que permite esta ordenación. El mito marca origen, identidad y destino, una configuración de signos dirigidos al oyente o lector (actor, escribiente, creyente) para ordenar la cultura. La relación entre tiempo y mito se instaura *in illo tempore*: todos los tiempos en uno solo: el relato primordial se actualiza en el rito que lo vuelve eterno presente.

En la vasta soltura de un territorio innombrable, el hombre se encuentra solo: conciencia de ser para la muerte; ante su desnudez, se teje una vestidura de lenguaje y forma tramas para recordar el acto originario, el paso de la naturaleza a la cultura. Es un hecho innegable que todo hombre experimenta los mitos. El tejido se realiza no como

acto individual ni material, sino como palabra o metáfora oracular. En el mito, el hombre ya no está solo ni desnudo, está en el sentido.

En el mito convive la triple conciencia de ser en el mundo, ser en el tiempo y la posibilidad de reconciliación en el mito como relato donde confluyen los opuestos; por ello, el mito responde a tres necesidades: la religiosa, o el mito–encantamiento, vinculada a una metafísica y a una escatología; la poética, o el mito–ornamento, ligada a su expresión y a la experiencia estética; y la pedagógica, o el mito–enseñanza, que apunta a una moral.^[1]

Como un tipo de verdad contrapuesta o, mejor dicho, complementaria del *logos*, el mito ofrece una solución para lo inexplicable: «no resuelve las tensiones, pero permite vivir con ellas».^[2] En sus fronteras con la leyenda y la ficción, este tipo de verdad ha sido desplazado por un nuevo mito: el de la ciencia moderna que, apoyada en la racionalidad y en la idea de conocimiento positivo, desplaza o anula esta forma de explicación de la realidad. La invisibilidad de las creencias desplazadas al territorio de la religión por las nuevas religiones, disfrazadas a su vez de sentencias bajo sutiles formas de autoridad (léase el prejuicio ilustrado que opone civilización y barbarie), releva y descalifica el pensamiento totémico que retorna en grandes oleadas en las épicas habitadas de vampiros, hombres lobos o superhéroes de cómic. Así, nadie es consciente de los mitos que habita.

Las bases populares de generación espontánea de mitos siguen siendo el eje que articula los sistemas de creencias, por más que la intención de dirigir el rumbo de las ideologías en el contexto de la comunicación mediática olvide el consumo invisible en la apropiación del usuario. Para Umberto Eco, en *Apocalípticos e integrados*, y para Roland Barthes, en *Mitologías*,^[3] existen varias posturas ante el mito: la del creador o constructor, que hace pasar por hechos lo que son valores; la del consumidor, que asume como verdad lo propuesto; y la del desmitificador, que sospecha de la construcción. El mito, sin embargo, como lenguaje robado (a propósito de Barthes), puede pervertirlo todo, hasta la misma oposición que se le presente; así, los revolucionarios terminaron siendo

más dogmáticos que los más reaccionarios católicos. La única salida es semiológica: robar continuamente el mito, reescribirlo para resignificarlo.

Los estudiosos del folklor encontraron esquemas recurrentes en corpus de relatos correspondientes a ciertas culturas. *La morfología del cuento*, de Vladimir Propp, recoge las semejanzas temáticas que hay en el folklor ruso, mismas que pueden encontrarse también en los lais bretones y hasta en las telenovelas contemporáneas. Joseph Campbell pregunta: «¿por qué la mitología es la misma en todas partes, por debajo de las diferencias de vestidura?»^[4] Una salida que se propuso para responder a Campbell fue la de los sueños, dado que son el espacio de lo simbólico.

Para Freud, los sueños son la mitología privada del durmiente, por eso solo el paciente tiene las respuestas; la función del analista es marcar pausas para orientar la interpretación. Es así que el psicoanálisis propuso analizar los sueños mediante un camino hermenéutico. Con una distancia respecto de la visión individualista de Freud, Carl Gustav Jung propone la idea de un inconsciente colectivo, que caracteriza a partir del concepto de arquetipo: un símbolo compartido en varias culturas. Esta idea dio pie a los estudios psicocríticos, que buscan la interpretación del texto a partir de consideraciones que no son específicas de la actividad literaria, sino generales del ser humano en un funcionamiento simbólico que da lugar a discursos, entre los que se encuentra el literario.^[5]

Si se habla de un mito en particular, sus caras se valen de distintos ornamentos para la conjunción de opuestos. Para explicar el traslado de los mitos a lo largo de la cultura, Gilbert Durand propone la «metáfora hidráulica» o «metáfora potamológica»:^[6] el mito fluye en distintas corrientes, velocidades, terrenos, se ampara en otras aguas de otros ríos y persiste en el vértigo del espacio. Las «cuencas semánticas», como conjuntos homogéneos que definen estructuras culturales, se desarrollan en fases diversas que confirman el correr del agua-mito.

Otra metáfora para pensar el mito como fenómeno emergente, planteada por Jung,^[7] es la del «árbol filosófico»: las raíces se asemejan

al *illud tempus*, el tronco representa la historia y, el follaje, el mundo exterior como estructura abierta donde los árboles y frutos mueren si son separados. Esta metáfora permite visualizar el enramado de cierta parte de un árbol/mito con otro árbol/mito, hibridaciones que responden —de nueva cuenta— a las preguntas dónde, cómo, cuándo, por qué y quién dice el mito, pero que repiten la estructura, como en rizoma.

La mitocrítica, como parte del mitoanálisis, es un ambicioso proyecto de hermenéutica unificada del imaginario que dibuja el trayecto antropológico del hombre a partir de las tramas simbólicas que otorgan sentido a la existencia. No debe olvidarse que el mito remite, de manera indirecta, a sentidos ocultos, por lo que el analista debe pasar del plano de la manifestación al de la inmanencia para encontrar sus caras ocultas.^[8] La mitocrítica, por lo tanto, es el estudio del mito a partir de sus fuentes para explorar la tensión creadora que teje los mundos en transición en su emergencia o entropía.

El camino mitocrítico

Antes de explicar el método mitocrítico y su propuesta de análisis literario, es necesario distinguir el mito como un tipo de símbolo, así como establecer sus relaciones con el rito, la literatura y la poesía. Tanto el mito como el rito proponen un discurso que se liga con el cosmos y lo sagrado; el primero regularmente de manera narrativa y el segundo en el modo de la re/presentación —piénsese en cualquier con/memoración, repetir los actos y la Historia Sagrada, el tiempo de los tiempos. El mito y el rito se instauran con el «ser en el mundo», otorgan un lenguaje reflexivo que permite al lector —participante/iniciado o profano— realizar un acto interpretativo.

Se debe hacer hincapié en que el mito, como tipo de símbolo^[9] (Paul Ricoeur veía el mito como un símbolo relatado), es un ente sujeto a múltiples interpretaciones; no es fijo ni inamovible, por el contrario, se encuentra en constante movimiento y puede estar presente o dormido

en el imaginario colectivo. El que un mito sea retomado u olvidado manifiesta que todo un sistema de valores descansa en ciertos soportes de la memoria: la música, la pintura, la poesía, la literatura, la liturgia que lo hacen presente; es decir, el estudio de los mitos desde el discurso y las prácticas culturales implica el estudio de la tradición que le da vida.

A partir del psicoanálisis y la historia de las religiones, los mitos tomaron un creciente interés en los estudios antropológicos. Uno de los pioneros es Claude Lévi-Strauss, quien propone el concepto de «mitema» al observar el mito como un ente narrado y, desde la perspectiva estructuralista, trata de encontrar el juego de oposiciones. El mito, como el resto del lenguaje, se compone de unidades constitutivas. Estas unidades presuponen otras unidades constitutivas, que se hallan presentes en el lenguaje cuando este se analiza en sus niveles de fonemas, morfemas y sememas; sin embargo, difieren de estas de la misma manera que las últimas difieren entre sí: pertenecen a un orden más alto y más complejo. Por esta razón, las llamaremos «unidades constitutivas en bruto».^[10]

A partir de las unidades constitutivas en bruto, Lévi-Strauss construye el análisis crítico arquetípico. El mito, como símbolo presentado de manera narrativa, se presupone en unidades mínimas inalterables que conforman la base del relato y, por lo tanto, de la interpretación del sentido del mito estudiado. El modelo estructuralista de Lévi-Strauss, si bien intenta estudiar partes o núcleos en el relato mítico (prometer, traicionar, obstaculizar, hechizar), no establece correlación ni cambio entre sus propios segmentos mínimos por significar un solo sentido en cada unidad constitutiva en bruto. Para Lévi-Strauss, el «mitema» es estricto; «aun en la más formalizada presentación del mito [...] las unidades, que él llama mitemas, todavía son expresadas como oraciones que conllevan sentido y referencia».^[11]

Gilbert Durand retomaría el concepto de «mitema» bajo otros criterios. Al citar la definición de René Thom, «el símbolo es la coherencia de dos tipos de identidad diferente», Durand distingue dos principios de identidad: uno de localización, que se asimila al simbolizante (como un

nombre, imagen, remitente al léxico, etcétera) y otro «no localizable», que se refiere a lo que los antiguos llamaban la «comprensión».^[12] Este «no localizable» es la cualidad que tiene el símbolo de ser el signo más rico en significado. Estas funciones coherentes tienen un carácter conceptual y otro afectivo. El camino mitocrítico, según Gilbert Durand y sus alumnos Frédéric Monneyron y Joël Thomas, no trata de presentar las unidades mínimas e inalterables de un mito, sino

estudiar —partiendo de un «mito ideal», «constituido por la síntesis de todas las lecciones mitémicas» deducidas a través del análisis mitocrítico previo— las variaciones que se han introducido en las «realizaciones» diversas de ese mito de acuerdo a las épocas, pero también de acuerdo a aquel que «dice» el mito y según la manera en que lo dice.^[13]

Al proponer el mito como resultado de las ideologías,^[14] el estudio mitocrítico acepta la propuesta de Barthes y, más aún, las ideologías fundadas en el mito, al ser este un elemento simbolizante. La movilidad y significación es una de las piedras angulares de la propuesta analítica de Durand, puesto que no considera que el modelo sea segmentario, no solo en la mitocrítica, sino en el tipo de pensamiento moderno: «La “reducción” es el último recurso del saber moderno contra la abundancia de los objetos del saber [...] La visión del universo del hombre escolástico está fragmentada en el nivel de su saber».^[15] La postura que Durand asume en su camino de interpretación retoma algunos puntos del estructuralismo de Lévi-Strauss, pero manifiesta una tremenda relación significativa entre cada uno de los mitemas, que no son hijos.

Así como la fonología supera y deja de lado las pequeñas unidades semánticas (fonemas, morfemas, semantemas) para centrar su interés en el dinamismo de las relaciones entre los fonemas, la mitología estructural nunca se detiene en un símbolo separado de su contexto: tiene por objeto la frase compleja, en la que se establecen relaciones entre los

semantemas, y esta frase es la que constituye el mitema, «gran unidad constitutiva», que por su complejidad «tiene carácter de relación».^[16]

El concepto de las «cuencas semánticas» permite a Durand la descripción de conjuntos homogéneos que definen estructuras culturales y que se desarrollan en fases diversas que confirman el correr del agua/mito. Las necesidades del mito flotan en la «metáfora hidráulica». Durand explica algunas variantes constantes del correr de la «metáfora potamológica», las fases que definen en el tiempo una «cuenca semántica» (explicaciones que también se utilizan en la metáfora del «árbol filosófico»):

Torrentes: Distintas corrientes se forman en un medio cultural dado. A veces son resurgencias lejanas de la misma cuenca semántica pasada; otras veces nacen de circunstancias históricas precisas (guerras, invasiones, acontecimientos sociales o científicos).

División de aguas: Los torrentes se reúnen en partidos, en escuelas, en corrientes y crean así fenómenos de frontera con otras corrientes orientadas diferentemente. Es la fase de «querellas», de los enfrentamientos de regímenes de lo imaginario.

Confluencias: Al igual que un río está formado por afluentes, una corriente necesita el reconocimiento y el apoyo de autoridades establecidas, de personalidades influyentes.

En nombre del río: Es entonces cuando un mito o una historia reforzada por la leyenda promueve un personaje real o ficticio que denomina y tipifica la cuenca semántica.

Aprovechamiento de las orillas: Se constituye una consolidación estilística, filosófica, racional. Es el momento de los «segundos» fundadores, de los teóricos. A veces las creencias exageran ciertos rasgos típicos de la corriente.

Agotamiento de los deltas: Se forman meandros, derivaciones. La corriente del río debilitado se subdivide y se deja captar por corrientes vecinas.

La identificación de las cuencas semánticas permite instaurar una imagen heurística de la «metáfora potamológica» y sus cambios constantes, desde las confluencias hasta el delta; de este ejercicio surge el estudio crítico de los mitos literarios en dos direcciones: 1) transhistórico, pues «la historia y el mito se iluminan y se dan sentido recíprocamente; sin la historia, el mito no tiene cuerpo y, sin el mito, la historia no tiene alma»; y 2) transdisciplinario, ya que «el solipsismo reductor es la muerte de la hermenéutica».^[17]

La obra literaria debe encontrarse en medio. El paso del mito es constante, las versiones aparecen en función de las fases o «cuencas semánticas»; ahí se identifica la «cuenca semántica» apropiada. La elaboración del «mito ideal», a partir de las «lecciones mitémicas», es el primer paso para identificar un río/mito; en esta elaboración no solo intervienen elementos literarios, como el estilo, las figuras retóricas, el ritmo, el género, la voz poética; también se fijan condiciones históricas, filosóficas y elementos simbolizantes. Por ello, la «cuenca semántica» necesita procesar el seguimiento de un río como Torrente, División de aguas, etcétera. Una vez establecido el camino del río y sus «mitemas» significantes, se debe realizar el análisis hermenéutico.

La obra literaria, al ser compuesta y ubicada en alguna parte de algún mito, no se degrada en lo absoluto, sino que pasa de ser un «complejo mítico» a una «realidad lingüística». «La obra literaria perfecta —dice John Middleton Murry [citando a Antonio Alatorre]— es “aquella que combina el máximo de personalidad con el mínimo de impersonalidad”».^[18]

El análisis mitocrítico aplicado a la literatura no pierde su movilidad; por el contrario, el apoyo en la «cuenca semántica» y el «mitema» establece el desarrollo simbolizante de la literatura y los mitos, al tiempo que se da un conocimiento de la tradición —en este caso de una versión del mito—, además de una apropiación o conformación de una realidad en verso o prosa, cuento o poema, ensayo o novela. El acto humano de con/memorar, de «ser en el mundo», se repite para contar una y otra vez las apropiaciones del mito.

Notas

- [1] Frédéric Monneyron y Joël Thomas: *Mitos y literatura*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2002, p. 16.
- [2] Claude Lévi-Strauss: *Antropología estructural*, México, Siglo XXI, 2004.
- [3] Umberto Eco: *Apocalípticos e integrados*, Barcelona, Lumen, 1999; *vid. tb.* Roland Barthes: *Mitologías*, México, Siglo XXI, 1994.
- [4] Joseph Campbell: *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*, México, Fondo de Cultura Económica, 2006.
- [5] Miguel Ángel Garrido Gallardo (dir.): «¿Qué es la literatura?», en *El lenguaje literario, vocabulario crítico*, Madrid, Editorial Síntesis, 2009, p. 27; *vid. tb.* Gaston Bachelard: *La poética del espacio*, México, Fondo de Cultura Económica, 1957.
- [6] Gilbert Durand: *Mitos y Sociedades. Introducción a la Mitodología*, Buenos Aires, Biblos, 2003, p. 74.
- [7] Frédéric Monneyron y Joël Thomas: *op. cit.*, p. 25.
- [8] Mauricio Beuchot: *Hermenéutica analógica, símbolo, mito y filosofía*, México, Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, 2007, pp. 18, 26 y 30.
- [9] *Ibid.*
- [10] Claude Lévi-Strauss: *op. cit.*, p. 208; *vid. tb.* Paul Ricoeur: *Teoría de la Interpretación*, México, Siglo XXI, Universidad Iberoamericana, 2006, pp. 94.
- [11] Paul Ricoeur: *op. cit.*, p. 98.
- [12] Gilbert Durand: *op. cit.*, p. 54.
- [13] Frédéric Monneyron y Joël Thomas: *op. cit.*, p. 62.
- [14] Peter Pericles Trifonas: *Barthes y el imperio de los signos*, Barcelona, Gedisa, 2004, p. 81.
- [15] Gilbert Durand: *Ciencia del hombre y tradición. El nuevo espíritu antropológico*, Barcelona, Paidós, 1999, p. 40.
- [16] Gilbert Durand: *La imaginación simbólica*, Buenos Aires, Amorrortu, 1968, p. 62.
- [17] *Idem*, p. 74; *vid. tb.* Frédéric Monneyron y Joël Thomas: *op. cit.*, p. 59.
- [18] Frédéric Monneyron y Joël Thomas: *op. cit.*, p. 61.

[N]

Navaja de Ockham

Contra la navaja de Ockham, la espada de Juana

GONZALO LIZARDO

Ante cualquier texto o signo, cada lector establece conjeturas más o menos viables para interpretarlo, aunque no siempre se detenga a meditar hasta qué punto puede corroborarse la pertinencia o la falsedad de dichas hipótesis. Desde Aristóteles hasta la Lógica Moderna, pasando por la Escolástica, se han formulado mecanismos formales —como la *deducción* o la *inducción*— para contener el dispendio subjetivo de nuestras conjeturas. En nuestros tiempos postmodernos, tanto la Hermenéutica como la Semiótica han apostado por un método al que se conoce como *abducción*, y que puede ser definido como «*un procedimiento de prueba indirecta, semidemostrativa [...] en el cual la premisa mayor es evidente, la menor en cambio es solo probable o de todos modos más fácilmente aceptada por el interlocutor que la conclusión que se quiere demostrar*».^[1]

Aunque este método fue desarrollado por Aristóteles, el filósofo norteamericano Charles S. Peirce fue quien lo refinó, hasta convertirlo en una herramienta muy adecuada de exégesis textual. De hecho, la especificidad de dicho método solo se evidencia al ser contrastado con sus contrapartes. Para expresarlo con una metonimia, el saber Escolástico era esencialmente deductivo —pues a partir de unas cuantas leyes emanadas del dogma, se pretendía deducir la infinita variedad de la creación—; a contrapelo, el saber Ilustrado privilegió un método inductivo —el cual anhelaba inducir leyes a partir de la inagotable diversidad del ser y del

tiempo. Ante estos dos saberes, ansiosos por formular verdades eternas y universales, la Hermenéutica solo cuenta con un saber abductivo como la vía más sensata —y modesta— para comprender, de manera precaria y aproximativa, el sentido del mundo y los libros concretos.

Pero si el método abductivo acepta conjeturas más o menos probables, necesita establecer algunos criterios que le ayuden a valorar los distintos tipos de hipótesis que pueden ser formuladas. Luego de aceptar que la abducción «parece más un movimiento libre de la imaginación alimentado por emociones (como una vaga “intuición”) que un proceso normal de descodificación»,^[2] Umberto Eco propone una taxonomía bastante económica, basada en cuatro tipos generales, de acuerdo con el grado de dificultad que debe superar el intérprete para demostrarlas o refutarlas: la *hipercodificada* (aquella donde la conjetura se demuestra con el mínimo esfuerzo interpretativo), la *hipocodificada* (aquella que requiere elegir entre varias hipótesis equiprobables), la *abducción creativa* (aquella donde el intérprete convierte la conjetura en ley) y la *meta abducción* (aquella que, por sus implicaciones, modifica la visión del mundo de quien formula la abducción).^[3]

Una escena de la película *Juana de Arco*^[4] plantea con claridad esta taxonomía. En ella vemos a la santa francesa mientras aguarda en su celda la sentencia que la conducirá a la hoguera. Rezando un padrenuestro, la doncella invoca las «visiones» que suelen aconsejarla. En lugar de Dios o de un ángel, se apersona ante ella un monje anónimo e impasible, un anciano que para colmo no ha venido a aconsejarla, sino a cuestionar su capacidad abductiva: a hacerle ver con qué ligereza ha interpretado las «señales» que Dios, presuntamente, le había remitido. En específico, se refiere a esa espada, tirada en el campo, que Juana quiso interpretar como una orden divina.

De inicio, el monje imagina cinco conjeturas que pudieran explicar la presunta señal de la espada: 1) se le cayó a un jinete, sin que él lo notara; 2) pertenecía a un hombre que fue asesinado durante un duelo; 3) fue

arrojada por un hombre que huía de sus adversarios y quería aligerar su fuga; 4) la soltó un hombre al ser asesinado por un arquero; 5) fue abandonada por un hombre que, sin motivo aparente, se cansó de ella.

De acuerdo con las definiciones de Eco, las cuatro primeras conjeturas son *hipercodificadas*: si comprendemos el contexto de violencia que caracterizaba a la Edad Media, las cuatro explican, de manera casi automática, la inusual presencia de una espada tirada sobre el campo. En contraste, la quinta abducción pertenece al grupo de las *hipocodificadas*, pues requiere explicaciones adicionales: ¿por qué motivo ese hombre se deshizo de su arma?, ¿por un conflicto moral, por flojera, por locura?, ¿o simplemente decidió convertirse en eremita, como San Julián, o en libertino, como Gilles de Rais?

Parece irrefutable, en consecuencia, el reclamo del monje: entre las infinitas conjeturas que pudiera haber imaginado para explicar el fenómeno, resulta absurdo que ella eligiera la sexta explicación, la más inverosímil: que la espada le haya sido entregada por Dios para que, cumpliendo las profecías, liberara a Francia del dominio inglés.

Al comprometerse con ese designio, Juana no ha hecho sino formular una *abducción creativa* que podría resumirse: «Esta espada es una señal divina; yo me encontré esta espada; ergo, yo he recibido una señal divina», lo cual no demuestra que la espada en el campo sea una «señal», sino que lo presupone sin mayor análisis. Este silogismo es tan débil que el monje lo refuta con un artilugio escolástico muy simple: el principio de economía conocido como «la navaja de Ockham», según el cual, entre varias explicaciones posibles, el sujeto debe elegir siempre la que explique el mayor número de fenómenos de la manera más «económica» posible... De cualquier modo, con este principio no se demuestra que Juana esté equivocada: tan solo se señala que su abducción es demasiado complicada para ser verdadera.

Como sea, el monje aprovecha el desconcierto de Juana para proponerle una metaabducción: una conjetura de segundo grado que pone

en tela de juicio la visión del mundo que configuran las disparatadas conjeturas de la joven doncella. «Viste lo que querías ver» —sentencia, acusándola de cometer un error muy frecuente entre aquellos que se dejan cegar por sus propios complejos, prejuicios o fantasmas—; se trata, sin embargo, de una confusión muy válida si consideramos que la crédula Juana habita un mundo regido por la Fe: un mundo en crisis, donde cada cosa es una señal, un signo que expresa el impenetrable designio de Dios. El escéptico monje representa, en cambio, un mundo por venir: el mundo de la Razón, donde las cosas no son sino cosas, y no tienen sentido sino como causa o consecuencia de una cadena de causalidades.

Desde la perspectiva del monje, Juana se equivoca juzgando los profanos sucesos de este mundo como signos, visiones, mensajes divinos, lo cual parece muy sano y muy sensato, excepto si lo analizamos desde la perspectiva de Juana, pues para ella el monje no es sino aquello que él mismo intenta refutar: una visión que la conmina a no dejarse engañar por las visiones. La joven prisionera se encuentra atrapada por una paradoja: para acatar el consejo del monje, debe desoír sus consejos, pues si los acata, estará recayendo en su viejo error, interpretando como «mensaje divino» las palabras de un monje cualquiera, mundano y falible. No debe extrañarle al espectador, por lo tanto, que Juana decida desoír los sensatos cuestionamientos del monje y permanecer fiel a sus abducciones, por muy creativas y descabelladas que pudieran parecer.

Ciertamente, si se hubiera conformado con las inofensivas abducciones hipercodificadas que la Razón le aconsejó, tal vez hubiera evitado la hoguera: no se hubiera equivocado jamás, pero tampoco hubiera sido santa, ni hubiera puesto en jaque a los ingleses. Para ciertos intérpretes, como Juana, vale más cometer un heroico error que conformarse con una pusilánime certeza.

Notas

- [1] Nicola Abbagnano: *Diccionario de Filosofía*, México, Fondo de Cultura Económica, 2004, p. 21.
- [2] Umberto Eco: *Tratado de semiótica general*, Barcelona, Lumen, 2000, p. 208.
- [3] Umberto Eco: *Los límites de la interpretación*, Barcelona, Lumen, 1998, pp. 263–264.
- [4] Luc Besson (dir.), Patrice Ledoux (prod.): *Juana de Arco*, Francia, Columbia Pictures, 1999.

[P]

Palimpsestos

Nuestras clasificaciones^[1]

AGUILLÓN-MATA

Nuestras clasificaciones, aun si exhaustivas, están condenadas a la generalización arbitraria y a la insuficiencia. Tanto más si sus herramientas, palabras en nuestro caso, se vuelcan sobre sí mismas. Al traer una palabra para explicar otra, abrimos la brecha entre nosotros y lo otro: tal es la verdadera expansión del universo, o la que nos compete ya, directamente. Decir literatura en segundo grado es, por tanto, quedarse corto. La literatura se desarrolla siempre en ulteriores grados, inclasificables: las obras clásicas están siempre por venir; el libro del futuro está ya ahí, en ellas. Un ejemplo al azar: Gérard Genette escribe en *Palimpsestos* (*Palimpsestes*, 1982) que «Joyce cuenta la historia de Ulises [personaje, u Odiseo] de manera distinta que Homero y Virgilio cuenta la historia de Eneas a la manera de Homero: transformaciones simétricas e inversas»,^[2] pero esta sentencia sagaz ha de quebrarse tras cualquier evaluación frente a los textos.

En realidad, el ejemplo de Genette se refiere a tres historias, la de Ulises, la de Eneas y la de Leopold Bloom, contadas de tres maneras distintas, la de Homero, la de Virgilio y la de Joyce, pese a las convenciones genéricas. Pero he ahí que no es posible establecer un consenso sobre cuál es la manera de Homero o, incluso, quién o qué es Homero. Si el estilo es la textualidad, en casos como el del primer poeta, de qué textualidad hablamos. Y las preguntas solo se acumulan: qué otros textos interfieren entre las relaciones que señaló Genette; pienso, por

ejemplo, en los textos que median entre *Odisea* y *Eneida* (y entre *Odisea* y *Ulises*) y que dotan a Homero de autoridad frente a Virgilio.

En suma, el esquema de Genette es a una verdadero y fallido por incompleto. Pero tal imperfección es fatal, es irreparable. Al mismo tiempo, desde que Genette no se interesa por establecer una verdad sobre las obras en cuestión, sino solo por valerse de ellas para establecer una verdad sobre las relaciones entre textos literarios —es decir: no habla de las cosas sino del discurso de La Cosa—, puede juzgarse también falaz. En otras palabras: su argumento es consciente de sus propios límites, aunque no los menciona. Vemos en un solo ejemplo problemas de apreciación estética —reducir el modo de Virgilio a la imitación del modo de Homero—, problemas lógicos —A no es igual a B más C, o de la suma entre *Ulises* y *Eneida* no sigue *Odisea*—, problemas metodológicos que devienen epistemológicos —generalización de unos elementos y omisión de otros pertinentes—, y, por último, acaso problemas éticos —falacia por omisión—. Vemos, en suma, toda la filosofía rota en un ejemplo más bien celebrado de Gérard Genette.

He insistido, sin embargo, en llamar al suyo un ejemplo dotado con verdad. Las respuestas provisionales son también respuestas. La legitimidad de la pregunta «¿cómo establecer relaciones intertextuales?» más el ejercicio intelectual que supone la respuesta —en este caso, no solo el ejemplo citado sino el libro *Palimpsestos*— hacen del ejemplo de Genette uno legítimo, del mismo modo que es legítimo, aunque caduco, el sistema geocéntrico de Claudio Ptolomeo, o del mismo modo, incluso, que las modernas teorías sobre el origen del universo son legítimas y que, fatalmente, caducarán.

Ítalo Calvino ha dicho que el lector sabe más que el autor, porque pertenece al futuro. No parece cierto si comprendemos que saber más —o saber mejor— no se relaciona con tener más respuestas sino con tener más y mejores preguntas. Un individuo de nuestro tiempo puede saber más que un viejo sofista, pero la gran mayoría de nosotros,

dependientes de un conocimiento que reposa en el interior de nuestras computadoras, contradecimos la sentencia de Calvino. Sabemos menos y no nos incomoda porque, al sospechar fácil acceso al *Aleph* en la red, no nos interesa preguntar. La palabra «ignorar» tiene dos acepciones: una apela al abastecimiento de información: «no conocer o no tener noticia de»; la otra apela a la voluntad: «hacer caso omiso». Quien ha errado no ignora, y su discurso, aun si fallido, contiene verdad. Esa verdad, con forma de pregunta, lo define.

Notas

[1] Ensayo tomado del blog «#SinLugar»: <http://sinlugar2010.wordpress.com/2010/09/22/2-6-nuestras-clasificaciones/>

[2] Gérard Genette: *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p. 15.

Personaje

La Estrella y la Luna: hacia una arquetipología de los personajes literarios

MARITZA M. BUENDÍA Y GONZALO LIZARDO

Entre todas las categorías del análisis narrativo, la noción del «personaje» es una de las más confusas y menos investigadas. Para remediar esa indefinición, Ducrot y Todorov delimitan cuatro categorías presentes dentro del «personaje literario»: como *representación lingüística* de una persona, como *punto de vista* de los sucesos, como un *sujeto dotado de ciertos atributos*, o como *expresión de una psicología tácita*. Con base en una o varias de estas categorías, se han ensayado diversas clasificaciones. Las tipologías formales analizan los atributos, la importancia y la complejidad de los personajes para distinguir a los *estáticos* de los *dinámicos*, a los *principales* de los *secundarios*, a los *chatos* de los *densos*. Las tipologías sustanciales, en cambio, los catalogan de acuerdo con sus funciones dramáticas o narrativas, como lo hace Propp cuando habla del *agresor*, el *donante*, el *auxiliar*, el *padre*, el *mandante*, el *héroe* y el *falso héroe*, o Greimas cuando determina las relaciones entre los actantes del relato: *sujeto*, *objeto*, *emisor*, *destinatario*, *adversario*, *auxiliar*.^[1]

Las tipologías anteriores, cimentadas sobre el sentido literal del relato, podrían conducirnos a otras, tan complejas como lo exija la intención del lector o del crítico. En la literatura abundan los personajes que contienen potencialmente un sentido metafórico, simbólico o mítico. Los personajes homéricos de Ulises, Penélope y Telémaco, por

ejemplo, más que representar a «personas» concretas, nos remiten a las figuras míticas del Padre ausente, la Madre que espera y el Hijo que busca. Podemos sospechar que ciertos relatos literarios, de manera más o menos implícita, ponen de manifiesto esos «contenidos del inconsciente colectivo» que Carl Gustav Jung ha denominado «arquetipos»: esos tipos arcaicos y primitivos que reflejan la naturaleza del alma y ponen de manifiesto el estrato más profundo del inconsciente, un estrato que trasciende a los individuos, que es idéntico en todos ellos y «constituye así un fundamento anímico de naturaleza suprapersonal existente en todo hombre».^[2]

De acuerdo con Jung y sus discípulos, existen tres arquetipos primordiales: el *Anima*, el *Animus* y la *Sombra*. El *Anima* es el arquetipo de la «vida», está relacionado con los elementos del agua y el aire, y se proyecta en forma femenina como madre o diosa, sirena o sacerdotisa. El *Animus* es el arquetipo del «sentido», está relacionado con los elementos del fuego y la tierra, y se proyecta como padre o dios, ogro o rey. La *Sombra*, por su parte, está relacionada con la figura del doble, con «el otro lado» de la persona, «el otro yo» y, en general, con las cualidades y atributos desconocidos o poco conocidos del ego, así como con los «valores necesitados por la conciencia, pero que existen en una forma que hace difícil integrarlos en nuestra vida».^[3] En el ejemplo citado de la *Odisea*, parece evidente que Ulises expresa literariamente al *Animus*, Penélope al *Anima* y Telémaco al hijo que busca su *Sombra*.

Ahora bien, parece obvio que estos arquetipos no se manifiestan en su forma pura sino modificados por una serie de arquetipos que «no son personalidades, sino más bien situaciones, lugares, medios, caminos típicos que simbolizan los distintos tipos de transformación».^[4] Para visualizar en su conjunto estos arquetipos, Jung propone las imágenes del tarot. De acuerdo con sus criterios, estos arcanos expresarían diversas manifestaciones del *Anima* (como Sacerdotisa, Emperatriz, Fuerza, Justicia, Estrella o Templanza) o del *Animus* (como Hierofante, Emperador,

Loco, Mago o Ermitaño), mientras que el resto podrían representar *transformaciones* (la Luna, la Muerte, el Diablo, el Camino, la Torre, el Juicio, la Fortuna) mediante las cuales cualquier arcano se asimila o se integra o se confunde con su *Sombra*. De ese modo, la Fuerza podría, por intervención del Diablo, fortalecer al Mago; por influjo de la Luna, la Emperatriz conocería la Templanza, y el Emperador, por un giro de la Fortuna, dejaría su corona para vagar como el Loco.

El siguiente paso parece natural, casi inevitable: considerando el carácter polisémico del discurso literario, nada impide analizarlo a través de los conceptos de Jung, sobre todo cuando el texto insinúa contenidos míticos, alegóricos o inconscientes. En esos casos, podría estudiarse la esencia, los atributos y el comportamiento de los personajes literarios para ubicar, mediante analogías arquetípicas, cuáles arcanos habitan secretamente el interior del texto, así como responder de qué manera le otorgan un sentido adicional. A manera de ejemplo, podríamos estudiar un cuento de Inés Arredondo titulado «Wanda», incluido en su volumen *Los espejos* (1988).

Debido a su carácter netamente simbólico, Raúl, el joven protagonista del cuento, puede ser asociado a dos cartas del tarot: el Amante, dividido entre dos posibilidades amorosas, y el Loco, extraviado y sin rumbo. Su transformación, sin embargo, depende de otro personaje, Wanda, que puede ser descrita a través de la Estrella y la Luna. Dos elementos pares o «gemelos» resaltan en estos últimos arcanos: en la Estrella, una mujer desnuda en la orilla de un riachuelo vierte agua de dos jarras rojas: una corre hacia el río, la otra es derramada hacia la tierra. En la Luna, dos perros ladran furiosos a la Luna. Al igual que la Estrella, Wanda se muestra desnuda y expuesta en los sueños de Raúl. La desnudez transgrede, de entrada, el estado habitual de los cuerpos: «el estar vestidos». Gracias a este atributo, y debido a que ninguna ropa la vincula con un determinado grupo social, Wanda se percibe como un ser libre y misterioso, en sutil contacto con la naturaleza.

Su único vestido se teje a partir de los símbolos que la acompañan y le dan vida a lo largo del relato. De cabello largo y boca «hambrienta con color de rosa», Wanda es agua pura, salada, que murmura y canta en un lenguaje desconocido, en un «idioma que se sentía tan antiguo como el mar».^[5]

El mar, y todo lo que el mar implica en el cuento de Arredondo (las caracolas, la frescura, los peces, el calor, el silencio), configura el mundo onírico donde se suceden los encuentros amorosos entre Wanda y Raúl. Este plano encuentra su clara oposición con otro: el de la tierra y la vigilia, donde Raúl tiene una familia y vive una vida parecida a la de cualquiera. Así entendidos, el mar y la tierra funcionan como dos fuerzas opuestas que se atraen y se rechazan mutuamente, a semejanza de las dos jarras rojas que sostiene la mujer en la Estrella. El mar nutre la tierra. Esta se deja nutrir. El mar fluye, atrae la tierra a su centro. La tierra se deja fluir.

Hay mucho de contención, de espesura y de nostalgia entre ambas fuerzas, de deseo por recuperar un tiempo perdido o un pasado mágico (mítico) que, ciertamente, alguna vez el hombre poseyó. Concedora del peligro y de las consecuencias, Wanda echa a andar ambas fuerzas porque es «una sacerdotisa de la naturaleza [que] inicia la tarea de descubrir en los acontecimientos de la existencia terrenal un modelo que corresponda al designio celestial».^[6] Por eso, el deseo contenido que experimenta Raúl durante la vigilia, y que lo lleva incluso a sugerir o a imaginar una relación incestuosa con su pequeña hermana, es el mismo deseo que se disemina entero en la infinitud del agua. Deseo que convoca, fertiliza y se reconforta en el oleaje profundo del mar, en Wanda y «los abismos del ahogo y del placer inconmensurables».^[7]

Pero cuando el agua de la tierra se desborda, poderosa, hacia el agua del río, cuando se rompe el equilibrio y uno de los opuestos sobrepasa y contamina al otro es porque el arquetipo se transforma en

su *Sombra*. En el cuento de Arredondo, este paso de un arcano a otro se representa en un momento clave de la historia: cuando Raúl olvida a Wanda para entregarse a las caricias de una prostituta. Fracturada la armonía ya no existe el retorno: es imposible que Raúl recupere su antigua capacidad de vuelo y de abandono. El papel sereno y apacible que inicialmente introduce la Estrella a la narración se rompe ante la presencia de la Luna, quien arrebatada a la tierra su papel creativo y deja agotados y sin rumbo a sus habitantes, tal y como se encuentra Raúl después de la pérdida de Wanda.

Al mismo tiempo, la influencia de la Luna se entrelaza y recuerda a otros arquetipos y a otros mitos: a Diana, la diosa cruel y vengativa, y a Acteón transformado en siervo. La Wanda de Arredondo, la que se percibía tersa y suave, plena de mar y envuelta de poesía, es ahora severa e inflexible, muy parecida también a la Wanda de Leopold Sacher Masoch, en *La Venus de las pieles*. Este proceder deja a Raúl sin alternativas: como uno de los perros de la Luna, como Acteón-ciervo: nadie puede escucharlo, nadie puede entenderlo. En adelante, «ha perdido el contacto con cualquier aspecto de su ser humano. Sumergido ahora en los niveles del reino animal está [...] inmerso en el acuoso inconsciente [...] Ninguna mano alcanza a prestarle ayuda, ninguna estrella ilumina su cielo».^[8]

En el cuento, el único camino es la muerte. Desde su garganta de bestia y a semejanza de Acteón, Raúl, a punto de morir ahogado de pulmonía, imagina que se acerca al mar y que recupera a Wanda por un instante. No es así. La transformación es definitiva: ambos se han convertido en su respectiva *Sombra*. Por la mala elección de Raúl-Amante, Wanda-Estrella se transfigura en Wanda-Luna. Y por influjo de esta, aquel se transforma en Raúl-Locho: atacado, como Acteón, por sus propios perros. Por ese par de perros que, en el arcano respectivo, le aúllan enfurecidos a Wanda, su Señora.

Notas

- [1] Oswald Ducrot, y Tzvetan Todorov: *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, México, Siglo XXI, 1998, pp. 259–264.
- [2] Carl Gustav Jung: *Arquetipos e inconsciente colectivo*, Barcelona, Paidós, 2009, p. 10.
- [3] M. L. von FRANZ: «El proceso de individuación», en Carl Gustav Jung (comp): *El hombre y sus símbolos*, Madrid, Aguilar, 1966, p. 170.
- [4] Carl Gustav Jung: *Arquetipos e inconsciente colectivo*, p. 64.
- [5] Inés Arredondo: «Wanda», en *Obras completas*, México, Siglo XXI, 1998.
- [6] Sallie Nichols: *Jung y el Tarot*, Barcelona, Kairós, 2005, p. 408.
- [7] Inés Arredondo: *op. cit.*, p. 216.
- [8] Sallie Nichols: *op. cit.*, p. 433.

Poética

Poética implícita y poética explícita^[1]

GONZALO LIZARDO

Con el ocaso de las leyes estéticas derivadas de la teología o la filosofía, la Edad Moderna obligó a que los poetas forjaran una teoría autónoma de la literatura, capaz de sustentar por sí misma la creación individual: una Poética propia sobre la cual pudieran edificar su poesía personal. Este proceso ha obligado a los lectores críticos a elaborar una definición más precisa y «moderna» para el término Poética. Ducrot y Todorov le reconocen tres acepciones «tradicionales»:

1) toda teoría interna de la literatura; 2) la elección hecha por un autor entre todas las posibilidades literarias (en el orden de la temática, la composición, el estilo, etcétera) : «la poética de Hugo»; 3) los códigos normativos construidos por una escuela literaria, conjunto de reglas prácticas cuyo empleo se hace obligatorio.^[2]

Frente a estas tres acepciones, Todorov propone definir la Poética como una «ciencia» que «apunta al conocimiento de las leyes generales que presiden el nacimiento de cada obra». Por lo tanto, «el objeto de la poética no es la obra misma: lo que ella interroga son las propiedades de ese discurso particular que es el discurso literario».^[3] Esta «ciencia poética», entendida como una reflexión en torno de las propiedades o leyes generales del discurso literario, puede sintetizar las tres acepciones «tradicionales». En la medida que un autor elige o rechaza las

posibilidades que le brinda la Poética (o «escuela») dominante de su tiempo, tiene que forjar una «ciencia poética» individual, con leyes generales que configuran «una estructura abstracta mucho más general, de la cual [la obra] es meramente una de las realizaciones posibles».^[4]

En tanto, cada poeta prefigura —consciente o inconscientemente— una teoría interna que preside el nacimiento de su obra; cada poética individual se construye en acuerdo o en desacuerdo con las teorías internas dominantes de su tiempo. El concepto se vuelve aun más complejo si advertimos que pocas veces coinciden las intenciones de la obra con las del autor. Es decir, más allá de los conceptos que el autor pone por escrito explícitamente, la obra en sí misma suele manifestar implícitamente otro sistema conceptual. En el mejor de los casos existiría, entre la «teoría interna» del autor y la de su obra, una distancia semejante a la que separa el consciente y el inconsciente del ser humano, lo cual implicaría que ambas poéticas deberían complementarse, más que contradecirse. Al menos así puede leerse en un texto fundamental de la modernidad literaria: *Las desventuras del joven Werther*, de Johann Wolfgang Von Goethe.

Esta novelita, publicada en 1774, no solo reflexiona, fervorosa, sobre los graves problemas del amor y del suicidio, sino también sobre las leyes de la poesía, de la composición o la inspiración poéticas. Así lo plantea Werther, explícitamente, en las cartas del 26 al 30 de mayo. Luego de platicar sobre su llegada a Waldheim, una aldea donde se ha instalado, situada a una hora de la ciudad, Werther relata cómo salió a pasear entre sus plazas y sus valles hasta que divisó, bajo unos tilos, a un par de hermanos que descansaban. Fascinado por esa fraternal imagen, se sentó sobre un arado y se puso a dibujarla, consiguiendo en poco tiempo «un dibujo, creo que bien compuesto y muy interesante, sin necesidad de poner nada de mi parte».^[5]

Ante la espontaneidad de ese proceso creativo, aunado a su feliz resultado, Werther puso en duda la validez de las leyes artísticas dominantes

(la poética dogmática y eficientista propia de la Ilustración) y enseguida infirió una premisa poética, a medio camino entre el naturalismo más simple y el subjetivismo más ferviente:

Esto me reafirmó en mi propósito de, en lo sucesivo, atenerme únicamente a la naturaleza. Solo ella es enormemente rica y solamente ella forma a los grandes artistas. Mucho podrá decirse a favor de las reglas, casi tanto como puede decirse en alabanza de la sociedad burguesa. Quien se forma con arreglo a ellas nunca producirá algo malo o de mal gusto, lo mismo que el que se deja guiar por las leyes y los buenos modales nunca podrá ser un vecino inaguantable ni un singular malvado, pero, dígame lo que se diga, ¡también las reglas destruyen el verdadero sentimiento de la naturaleza y la auténtica expresión!^[6]

En resumen, se trata, simplemente, «de reconocer lo que es verdaderamente bello y atreverse a expresarlo». La conclusión es tan clara, tan sólida, tan irrefutable, que debería ponerse en duda y preguntar si Goethe, el autor, la ha puesto en práctica al transcribirnos este episodio en la vida de Werther, su personaje. Aunque pueda aceptarse que el viaje a Waldheim, la escena de los niños, el dibujo que ha hecho hayan sucedido verdaderamente —pues no podemos corroborarlos—, puede ponerse en duda que el autor no haya hecho sino «atreverse a expresarlo» sin poner «algo de su parte». De hecho, si se lee con atención, la carta entera —como todo el libro— no es una transcripción «naturalista» del mundo, sino una «interpretación» muy personal del mismo.

La escena de los hermanos que descansan abrazados no importa por sí misma, sino porque el joven artista, a partir de sus circunstancias y opiniones personales, ha sabido extraer una lección de poética personal a partir de una analogía entre el arte y la niñez, a través del concepto de «naturaleza»: dejándose conducir por su naturaleza, Werther ha conseguido una obra de arte bella. Si los niños actúan siempre conforme a su naturaleza,

entonces el artista solo tiene que comportarse como un niño para crear lo bello. Este sistema de analogías interpretativas le da unidad a toda la novela, pues cada carta de la misma está construida siguiendo el mismo esquema: *descripción de la escena–analogía–interpretación de la escena*.

Más que reproducir la realidad, como lo pregona explícitamente, Werther se propone interpretarla implícitamente, extrayendo de la vida concreta una verdad abstracta como si las cosas no fueran sino signos cargadas de un sentido que el poeta necesita descifrar, ateniéndose «únicamente a su naturaleza», es decir, a su natural instinto por interpretar los signos a través de analogías que los relacionan con otros signos. Puede suponerse, claro, que esta divergencia se deriva de la distancia entre el personaje y su autor: mientras la poética explícita es concebida por Werther, la poética implícita es practicada por Goethe. Lo cual implica que la poética verdadera de la obra se encuentra en otra parte: en algún lugar entre ambos extremos.

Notas

[1] Publicado en *Dosfilos*, No. 120, marzo–abril, 2013.

[2] Oswald Ducrot y Tzvetan Todorov: *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, México, Siglo XXI, 1998, p. 98.

[3] Tzvetan Todorov: *Poética*, Buenos Aires, Losada, 1975, p. 19.

[4] Johann Wolfgang Von Goethe: *Las desventuras del joven Werther*, Madrid, Cátedra, 1999, p. 64.

[5] *Ibid.*

[6] *Idem*, p. 66.

[R]

Recepción

Estética de la recepción: la obra literaria en el tiempo

IRMA GUADALUPE VILLASANA MERCADO

La hermenéutica literaria tiene la doble tarea de diferenciar metódicamente las dos formas de percepción: es decir, la de aclarar, por un lado, el proceso actual, en el que el efecto y la significación del texto se concretizan para el lector del presente, y la de reconstruir, por otro, el proceso histórico, en el que los lectores de épocas distintas han recibido e interpretado el texto siempre de modo diferente.

HANS ROBERT JAUSS^[1]

A finales de los años sesenta se dio, en Alemania, en la Escuela de Constanza, un cambio de paradigma en la teoría literaria bajo el nombre de «estética de la recepción»: el interés se desplazaba del autor y de la obra a la interacción entre texto y lector. En este modelo, se desarrollaron dos líneas de análisis: tanto el proceso histórico de la recepción como el efecto que produce la obra durante la lectura. La primera línea es impulsada por los trabajos del medievalista alemán Hans Robert Jauss, quien pretende elaborar una historia de la literatura desde la perspectiva del lector; la segunda, por Wolfgang Iser.

^[2] El presente texto se centra en los postulados de Jauss, expuestos, principalmente, en su lección inaugural de 1967 como catedrático de la Universidad de Constanza: «La historia de la literatura como provocación de la ciencia literaria».^[3]

Jauss pretende rehabilitar el lugar de la historia dentro de los estudios literarios. Desaprueba que por historia se entienda la mera mención de autores y libros en orden cronológico, la relación establecida *post festum* de hechos literarios a favor, en la mayoría de los casos, de la asunción de un proyecto de nación o la simple concatenación de obras maestras. Para él, el devenir literario ha de basarse en «la experiencia pasada de sus lectores, experiencia que es la que sirve de intermediaria entre el pasado y el presente».^[4] De este modo, la historia de la literatura se fundamenta en el proceso de recepción y, por ende, abarca también las funciones sociales y comunicativas de la literatura, puesto que el horizonte de expectativas del público se concibe como «aquella instancia ante la cual se realiza la articulación de preguntas planteadas al arte por la práctica de la vida, así como la transformación de la experiencia estética en una comprensión del mundo performativa».^[5]

Jauss propone que la historia literaria ha de pensar la sucesión de obras en relación tanto con el sujeto productor como con el consumidor, como ya lo había postulado la Escuela de Frankfurt; no obstante, critica que los métodos de esta escuela se hayan centrado en una estética de la producción y de la exposición, en la que el lector juega un papel exiguo.

Para la estética de la recepción, cada texto se actualiza en diferentes objetos estéticos de acuerdo con la comunidad de lectores en que se comprende. «Los miembros de una colectividad tienen en común unos valores y es a partir de ellos como se produce el enjuiciamiento de la obra literaria; también es desde esos valores que se le asigna un significado a esa obra determinada».^[6] La obra representa una continuidad o ruptura a dicho horizonte, lo que provoca que sea o no aceptada.

Con el fin de *comprender* una obra, se requiere reconstruir las preguntas a que la misma da respuesta en su época; esto implica que un libro puede tener múltiples posibilidades de actualización, ya que hay lectores diversos aun dentro de una misma época, así como en distintos momentos de la historia. Viñas Piquer enfatiza que valorar la obra desde

su época permite reconocer la importancia que el horizonte de expectativas tiene en la percepción de los fenómenos culturales y, por ende, literarios; no obstante, este ejercicio también conlleva comprender los factores extraliterarios que impactan en la construcción del horizonte.

Jauss admite que durante la lectura se da una fusión de horizontes: el de la obra y el del lector. Al analizar una obra, el historiador primero tiene que reconstruir el horizonte de expectativas del momento en que se origina la obra y, posteriormente, fundirlo con el suyo. Así, contempla la obra desde dos perspectivas, al menos: la de la recepción de la obra cuando es escrita, y la de la recepción del presente. Durante la lectura, caracteriza dos tipos de recepciones que están en juego: la *efectual*, es decir, aquellas concretizaciones construidas en el devenir histórico condicionadas por el texto, y la del destinatario.

Para fundamentar metodológicamente y reescribir la historia de la literatura, Jauss propone siete postulados que funcionan como orientadores:

- 1) La renovación de la historia literaria implica eliminar el prejuicio del objetivismo histórico. La historicidad no parte de hechos literarios dados *per se*, sino de su proceso de recepción; antes que historiador, el estudioso de la literatura es lector, por tanto, antes de emitir un juicio sobre una obra o reconstruir el devenir, el propio crítico o historiador ha de ser consciente de su posición en la serie histórica de los lectores. Coincide aquí con Ingarden al concebir la obra como una estructura indeterminada, y dice sobre esta que es «una partitura adaptada a la resonancia siempre renovada de la lectura que redime el texto de la materia de las palabras y lo trae a la existencia actual».^[7]
- 2) La historia literaria se ha de alejar del psicologismo en que se postula la imposibilidad de una valoración estética, puesto que la literatura solo es una imagen subjetiva ininteligible, ya que la recepción de una obra en el sistema objetivable de las expectativas surge del entendimiento previo del género, la forma y la temática de obras antes conocidas y de

- la oposición entre lenguaje poético, científico y cotidiano. Toda experiencia estética supone, entonces, un saber previo, construido intersubjetivamente, y que funge como marco para valorar la obra literaria.
- 3) La reconstrucción del horizonte de expectativas permite determinar el valor artístico y estético de una obra literaria de acuerdo con lo que Jauss llama el grado de influencia sobre un público determinado, ya sea por empatía o rechazo: en el primer caso da cuenta de una continuidad; en el segundo, de un cambio en el horizonte. Lo que marca el valor artístico y estético es el distanciamiento entre el horizonte de expectativas y la obra. A mayor extrañamiento, como propone el formalismo ruso, aumenta la calidad literaria. Por tanto, un libro es valioso cuando desestructura el conocimiento estético del lector.
 - 4) La reelaboración del horizonte de expectativas coadyuva a esclarecer las preguntas a las que da respuesta un texto en un momento específico y a deducir cómo percibe y comprende la obra el lector en dicho lapso.
 - 5) Es necesaria una reedificación de los múltiples momentos en que la obra es concretizada hasta llegar al tiempo del propio estudioso; comprender una obra implica entender su vitalidad a partir de los diferentes lectores históricos que la han abordado, «vislumbrar la profundidad en el tiempo de la experiencia literaria» y «conocer la distancia variable entre la importancia actual y la virtual de una obra literaria».^[8]
 - 6) Jauss propone superar la diacronía que ha marcado la historia literaria, al tiempo que plantea realizar estudios sincrónicos a través de los cuales se descubra el vasto sistema de relaciones literarias en una época. Enfatiza también la relevancia de develar la estructura jerárquica literaria: qué obras u autores posiciona la comunidad de lectores en el centro o en la periferia y por qué. Según este teórico, «la historicidad de la literatura se manifiesta precisamente en los puntos de intersección entre diacronía y sincronía».^[9] Por medio de este proceso, puede deducirse la «sintaxis» literaria relativamente fija, por ejemplo, los géneros literarios canónicos y los que no lo son,

la pervivencia de ciertas temáticas, símbolos, metáforas y arquetipos, la preferencia de tales o cuales recursos retóricos, entre otros.

- 7) La tarea de la historia literaria no se circunscribe solo al campo literario, puesto que la literatura como un producto social y cultural se relaciona con la historia general: «la función social de la literatura se hace manifiesta en su genuina posibilidad allí donde la experiencia literaria del lector entra en el horizonte de expectativas de la práctica de su vida, preforma su comprensión del mundo y repercute en sus formas de comportamiento social».^[10]

Si la obra se constituye como momento de comunicación interhumana, en que se vincula la *poiesis* (producción), la *aisthesis* (recepción) y la *catharsis* (propia mente la comunicación), como Jauss propone, la estética de la recepción se inserta dentro de los estudios de pragmática literaria y, gracias a su vertiente histórica y psicologista, permite realizar estudios tanto diacrónicos como sincrónicos alrededor de la comprensión de la obra literaria. Además, esta teoría fija la discusión en torno de la valoración literaria dentro del devenir histórico y plantea que, sobre percepciones determinadas de una obra, la tradición emerge como marco intersubjetivo para indicar la calidad de una obra sobre la mera subjetividad del intérprete, como reflejan las siete tesis enlistadas.

Vital, en su estudio sobre la recepción de la producción de Rulfo en Alemania, añade a la propuesta de Jauss dos elementos, que fungen como instancias mediadoras y resultan nodales en la edificación del horizonte de expectativas que el primero no contempla: las instituciones literarias y el lector privilegiado. Divide las actividades literarias en institucionales e individuales. La vida literaria depende de la voluntad y creatividad del individuo, no obstante, también del soporte de instituciones oficiales o particulares centradas en el proceso de financiamiento y distribución de las obras, entre las que se ubican las

casas editoras, críticos y escritores prestigiosos, academias de lengua y literatura, premios literarios, institutos de investigación. Las instituciones literarias han de cubrir tres rasgos: aparentar imparcialidad ante los participantes de la vida literaria, ser capaces de «tomar decisiones cruciales en la comunicación literaria» y determinar quiénes adquieren el privilegio de ser denominados literatos.^[1]

El lector privilegiado —llamado «esteta» por Ingarden— es quien encarna la institución literaria. A diferencia del lector común, su concretización de la obra literaria pasa del ámbito privado al público, y con ello ejerce influencia en la comunidad de lectores. La repercusión del mismo es tal que hasta los propios creadores lo toman como modelo, es decir, su personalidad se transfiere a la obra para cubrir el papel de lo que los estructuralistas llaman «lector implícito»: cuando un individuo escribe, imagina un lector a quien dirige su obra.

La estética de la recepción estudia la complejidad implicada en la comunicación literaria. Para Vital, aspirar alcanzar a un público cuya existencia se pierde en el pasado resulta una quimera; por ello, más que estudiar la recepción en sí, apuesta por la indagación de las condiciones de recepción, esto es, los presupuestos que de antemano influyen en la lectura y las circunstancias sociales, culturales y literarias en que se inserta el texto.

En el marco de la estética de la recepción, el hecho literario se comprende desde la comunidad de lectores. El horizonte de expectativas rige como concepto nodal para comprender la tradición literaria con la cual un colectivo dialoga en continuidad o ruptura. En la reconstrucción de dicho horizonte no solo se alude a los procesos de producción y de recepción, sino también de mediación entre obra y lector en que las instituciones literarias, materializadas en los lectores privilegiados, son una pieza esencial.

Notas

- [1] Hans Robert Jauss: «Experiencia estética y hermenéutica literaria», en *Ensayos en el campo de la experiencia estética*, Madrid, Taurus, 1992, p. 54.
- [2] Iser realiza un análisis del proceso de lectura individual, del efecto de la obra sobre el receptor. Afirma que el texto literario, como una estructura apelativa, se constituye para ser leído, por lo que en sí propone una ruta de lectura. Por este tipo de configuración se entiende «el conjunto de elementos intratextuales cuya función básica consiste en exigir la participación del lector, quien de ese modo se ve apelado o llamado a completar el sentido del texto»; *vid.* Alberto Vital: *El arriero en el Danubio. Recepción de Rulfo en el ámbito de la lengua alemana*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1994, p. 21, donde concibe al receptor como un punto que se desplaza incesantemente, que proyecta expectativas (protención) a partir de lo ya leído (retención). Igual que el precursor de la teoría de la recepción, Roman Ingarden propone que quien dialoga con la obra completa los puntos de indeterminación presentes y genera nuevos; por tanto, la lectura es un acto creativo en que el sujeto contemplador se convierte en coautor.
- [3] El grupo de estudiosos de la revista *Poetik und Hermeneutik*, entre quienes se encuentran Wolfgang Preisendanz, Manfred Fuhmann, Karlheinz Stierle y Rainer Warning, continúa las investigaciones iniciadas por Jauss e Iser.
- [4] Hans Robert Jauss: *La historia de la literatura como provocación*, Barcelona, Península, 2000, p. 9.
- [5] *Ibid.*
- [6] David Viñas Piquer: *Historia de la crítica literaria*, Barcelona, Ariel, 2002, p. 497.
- [7] Hans Robert Jauss: *op. cit.*, 2000, p. 161.
- [8] *Idem*, p. 179.
- [9] *Idem*, p. 183.
- [10] *Idem*, p. 186.
- [11] Alberto Vital: *op. cit.*, p. 28.

[S]

Sentido literal

El *sentido literal* y «El libro de Job»

CARMEN F. GALÁN Y GONZALO LIZARDO

La actitud de Job consiste en elevarse desde la constatación del mal triunfante y de la virtud castigada a una más alta y satisfactoria doctrina de la retribución divina, doctrina que salve la justicia de Dios, aparentemente comprometida por el castigo de que hace víctima al inocente.

ÁNGEL ÁLVAREZ DE MIRANDA^[1]

Surgida en Israel al concluir la edad de los profetas, la literatura «sapiencial» de la Biblia tuvo raíces populares y manifestó en sus obras una intención tanto didáctica como poética; reuniendo ambas, «El libro de Job» es un texto sapiencial de difícil datación y exégesis complicada. Pese a ello, su influencia ha sido notable, como lo demuestran la *Expositio in Job*, de Santo Tomás de Aquino; el *Fausto*, de Goethe; la *Respuesta a Job*, de Jung, o la película *A serious man*, de los hermanos Coen.

Para aprehender la riqueza estética y filosófica contenida en «El libro de Job», los lectores críticos pueden optar por dos caminos distintos, más o menos opuestos, o bien, aventurarse por el laberinto de comentarios que ha suscitado el mito —como lo sugeriría la hermenéutica humanista, neoplatónica o intertextual—, o bien, antes de explorar su *sentido alegórico, ético* o *anagógico*,^[2] aprehender el *sentido literal* de su texto —como lo recomendaría la hermenéutica escolástica, aristotélica o semiótica—.

Siguiendo la tradición aristotélica, sin alejarse de las teorías de Santo Tomás de Aquino, Matthias Flacio Illirico aconsejaba a los lectores que empezaran por buscar, aconsejados por su fe, la interpretación más simple y más apegada al sentido literal del texto en sí mismo. Aplicando lo que él llamaba *principio psicológico*,^[3] Flacio Illirico recomendaba, básicamente, una relectura intensiva: la primera lectura debería determinar la finalidad o intención del escrito en su integridad (el equivalente a la *integritas* tomista); la segunda lectura determinaría la estructura formal de sus partes, de modo que, con la tercera lectura, pudiera encontrarse la «armonía y proporción» (o *consonantia*) entre las partes y el cuerpo. Solo entonces —de acuerdo con Flacio Illirico y Santo Tomás— nuestra lectura descifraría la *quidditas* o la *claritas* que el texto expresa en su sentido literal.

De acuerdo con este método, la primera lectura permite describir, en su *integritas*, el texto como una fábula de caída, lucha y redención. Con una prosa abundante en metáforas, se nos cuenta ahí cómo Dios, por medio del Diablo, puso a prueba la fe de Job, privándolo de toda su riqueza, su reputación y su salud. Herido por esa adversidad, que consideraba inmerecida, Job lamentó amargamente, ante sus amigos, la incapacidad de Dios para impartir justicia entre sus criaturas. Aunque sus amigos le aconsejaban aceptar el castigo y arrepentirse de sus pecados, Job expresó sin miedo sus lamentos, sus preguntas y sus reclamos, hasta que Dios se manifestó en persona; no lo hizo, ciertamente, para responder las dudas metafísicas de Job —pues sus motivos sobrepasaban el entendimiento humano—, sino para felicitarlo por su honestidad y para reintegrarle sus bienes, luego de reprender duramente a sus amigos por sus discursos erróneos.

Aunque no agota la obra, esta descripción primera del texto nos permite advertir el ritmo de su composición. Mediante una segunda lectura, es posible discernir cómo se articulan las «partes» que componen el cuerpo textual. En concreto, podemos analizar la cambiante relación entre los *actantes* a lo largo de los cuarenta y dos capítulos, tal como los entiende la semántica estructural.

El libro puede dividirse en tres partes muy bien diferenciadas. La primera de ellas, formada por los capítulos 1 y 2, está escrita en prosa, ocurre en el cielo y tiene como protagonistas a Dios y al Diablo. De acuerdo con las definiciones de Greimas,^[4] todo programa narrativo nos presenta a un *sujeto* que carece de algo —Yahvé no tiene la seguridad de que su siervo le sea fiel. Para obtener el *objeto* (de lo que carece), el *sujeto* emprende una acción, por influjo de un *mitente* —el Diablo— que en este caso también funge como *adyuvante*. En otras palabras, Yahvé se sirve del Diablo para asegurarse de que Job «teme a Dios y se aparta del mal» (Job: 2, 3) de manera desinteresada.^[5]

La segunda parte comprende del capítulo 3 al 37 y está compuesta en verso; aquí se modifican por completo los roles actanciales. Ubicado en un escenario impreciso, este diálogo filosófico nos presenta la polémica que Job, luego de su desgracia, sostiene con sus «amigos» Elifaz, Bildad y Sofar. Desoyendo las advertencias de los tres ancianos, Job no pone en duda la bondad y la existencia del Señor, aunque lamenta que su ausencia favorezca a los malvados y perjudique a los inocentes. Como *sujeto* del relato, lo que Job persigue —su *objeto*— es la presencia tangible de Yahvé: desea invocarlo para exponerle personalmente sus dudas, pues solo así «conocería su respuesta y trataría de comprender lo que Él dijera» (23, 5).

Con discursos monocordes, los «amigos» de Job, en su rol de *oponentes*, le advierten que no debe interrogar los secretos de Yahvé —pues «solo a sí mismo es útil el sabio» (22, 2)— y lo incitan a reconocer que fue castigado por su «gran maldad» y sus «faltas sinnúmero» (22, 5). Al final, interviene el joven Elihú, un personaje nuevo que —en el rol de *adyuvante*— regaña a los tres amigos por su falta de sabiduría, y enseguida le hace ver a Job que Dios no contesta nuestras súplicas sino de manera indirecta, «en sueños, en visión nocturna, mientras los humanos duermen en su cama» (33, 15), o bien, «nos instruye por medio de las bestias y nos da ejemplos en las aves del cielo» (35, 11), y que su voz se expresa, como un rugido, tras los relámpagos majestuosos de las tormentas (37, 3-4).

Como si Elihú lo invocara, a través de una tormenta Yahvé se apersona en la tercera parte, que va de los capítulos 38 al 42. No responde a Job de manera explícita, sino que se limita a mostrarle las múltiples y formidables fuerzas que Él emplea para controlar la Naturaleza, desde el nacimiento de las gamuzas hasta el curso las estrellas, desde el Behemot hasta el Leviatán. Aunque Dios no resuelva sus dudas más emergentes, Job se declara satisfecho: «Reconozco que lo puedes todo y que eres capaz de realizar todos los proyectos. Hablé sin inteligencias de cosas que no conocía» (42, 2-3). De esta forma, los dos programas narrativos se consuman al mismo tiempo: los dos *sujetos* del relato consiguen sus respectivos *objetos*. Job consiguió que su creador se le manifestara: «Yo te conocía solo de oídas; pero ahora te han visto mis ojos» (42, 5) y Dios dice frente a Elifaz, Bildad y Sofaz: «Ustedes no han hablado bien de mí, como hizo mi servidor Job» (42, 8). En recompensa, «Yahvé aumentó al doble todos los bienes de Job» (42, 10) y este se volvió más rico —y más sabio— que antes.

A partir de esta lectura, una tercera aproximación al texto evidencia que la fábula está centrada en torno del eje semántico «sabiduría» y «sufrimiento» como contrarios de «no sabiduría» y de «no sufrimiento». Yahvé no sabe si es amado solo porque Job teme sufrir, así que lo pone a prueba despojándolo de sus bienes, su familia y su salud. Job, por su parte, lamenta menos su sufrimiento que su falta de sabiduría sobre la naturaleza del bien y del mal, así que invoca a Yahvé para aclarar su duda. Al final del relato ambos alcanzan un estado pleno de sabiduría y de «riqueza». Job se vuelve doblemente rico porque, además de recuperar sus bienes materiales, su espíritu se ha enriquecido con la experiencia del sufrimiento y de la presencia divina.

Esta tercera lectura nos plantea nuevos interrogantes, al tiempo que aclara las relaciones actanciales del relato. Amén de que el texto oculta por qué motivo Yahvé permitió que el Diablo dañara a uno de sus siervos predilectos, finalmente ignoramos también por qué Yahvé decidió

perdonar la rebeldía de Job. ¿Qué quiere decir Yahvé cuando afirma: Job «ha hablado bien de mí», mientras que Elifaz, Bildad y Sofaz no lo hicieron? ¿Significa eso que su concepto de Dios es menos acertado —o menos «bueno»— que el de Job? ¿O sea que no debemos esperar de Yahvé solo lo bueno sino «también lo malo» (2, 10)? Para resolver estas u otras respuestas, el lector puede suponer, a manera de hipótesis, que necesita trascender el sentido literal, descifrando los símbolos, las metáforas y las alegorías que articula el texto, jugando con otras posibilidades hermenéuticas, ya sea reconstruyendo los mitos que lo unen intertextualmente con otros mitos, o su influencia en la historia del pensamiento, o sus posibles alusiones alquímicas, por ejemplo. Cada una de estas vías exige un conjunto muy variopinto de talentos y de expectativas de los lectores críticos.

Notas

- [1] Ángel Álvarez de Miranda: «Job y Prometeo, o religión e irreligión», en Andrés Ortiz-Osés: *Mito, religión y cultura*, Barcelona, Anthropos, 2008, p. 34.
- [2] Santo Tomás de Aquino: *Suma de teología, Parte I*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1988, p. 98.
- [3] Maurizio Ferraris: *Historia de la hermenéutica*, México, Siglo XXI, 2007, p. 34.
- [4] Oswald Ducrot y Tzvetan Todorov: *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, México, Siglo XXI, 1998, pp. 259–264.
- [5] Las referencias bíblicas provienen de la Biblia latinoamérica, Madrid, Editorial Verbo Divino, 2005.

Sentido simbólico

La razón dorada, entre las matemáticas y la mitología

GONZALO LIZARDO

*En un granito de mostaza si así quieres entenderlo
hay una imagen de todas las cosas superiores e inferiores.*

ANGELUS SILESIUS

Casi por definición, el *símbolo* (del griego *symbolon*: «consentimiento entre dos partes») es el vehículo más eficaz con que cuenta el hombre para comprender *lo indefinible*. Junto con Durand, Chevalier y Jung, se le puede describir como un «signo distante» que «vela revelando y que revela velando». El símbolo sería entonces un *signo* muy peculiar: un objeto sensible o abstracto que remite más allá de sí mismo, hacia un sentido que ninguna palabra o signo puede expresar de forma satisfactoria. Para no quedar trunco, es decir, para alcanzar este sentido lejano y difuso, profundo y oscuro, el símbolo necesita de una colaboración muy activa por parte del intérprete. Esta necesaria colaboración entre dos partes explica que el *symbolon* fuera en su origen un objeto partido en dos trozos que se repartían entre dos personas, de tal modo que después, acercando las dos partes, sus propietarios pudieran reconocer «sus lazos de hospitalidad, de negocios o de amistad».^[1]

Para precisar mejor la naturaleza del *símbolo*, es útil contrastarla con la del *signo*. Carl Gustav Jung, por ejemplo, «decía que un *signo* denota un objeto específico o una idea que se puede traducir en palabras

(una cruz roja denota un puesto de auxilio o farmacia, una humareda, la existencia de un fuego). Por el contrario, un *símbolo* no puede ser presentado de ninguna otra manera y su significado trasciende lo meramente dibujado; por ejemplo, la Esfinge, la Cruz». [2] En esa misma dirección, Lanceros contrasta el signo y el símbolo por sus grados de arbitrariedad y adecuación: en el *signo*, el lazo que une el significante con su significado es *arbitrario* y *adecuado*. [3] Así ocurre, por ejemplo, con el signo matemático ϕ (*phi*), que designa de manera *arbitraria* un significado o valor específico definido por las siguientes ecuaciones:

$$\phi = \frac{1 + \sqrt{5}}{2} = 1 + \frac{1}{1 + \frac{1}{1 + \frac{1}{1 + \dots}}} \approx 1,61803398874989484820\dots$$

Además de *arbitrario*, el signo ϕ es *adecuado*, porque a un significado inteligible (definido por la fórmula anterior) se le ha *adecuado* un significante que ningún matemático confundirá con el de otras constantes, como π o e . El símbolo, por el contrario, es *no-arbitrario* y *no-adecuado*. Es *no-arbitrario* porque detrás de cada símbolo existe una serie de motivos que ha determinado la unión del significante con sus significados: todo símbolo incluye, dentro de sí mismo, su propia historia, el mito concreto de su instauración como símbolo. El significado simbólico de la Esfinge, por ejemplo, emana de su relación con la historia de Egipto y con el drama de Edipo, de la misma manera que el significado simbólico de la Cruz emana del relato sobre la muerte y la resurrección de Cristo. Para transitar de lo visible a lo invisible, de los seres sensibles al inefable misterio del Ser, los símbolos deben transitar por el horizonte del mito. Los relatos míticos, por tanto, pueden ser descritos como dramas simbólicos: como puestas en escena que ofrecen al hombre una imagen interpretativa, un orden metafísico, un orden moral que responde a los misterios de la existencia real.

Lo mismo sucedió con el número ϕ . Conforme se descubrían sus asombrosas propiedades, los sabios y matemáticos creyeron encontrar en ϕ un símbolo de la naturaleza divina, cuyo valor parecía estar en todas partes: implícito en la serie de Fibonacci, en la disminución o crecimiento de las poblaciones animales, en la forma de los árboles, en el diseño de los caracoles, en la estructura de los templos griegos o de las tumbas egipcias. Fue así como el signo ϕ , se convirtió en el «número dorado» o la «proporción divina»: una manifestación sensible de la sabiduría matemática de Dios. *Adecuado* para designar una relación numérica, el significante original se fue preñando de significado simbólico, adquiriendo poco a poco —de manera *no–adecuada*, puesto que nadie lo adecuó— una dimensión mítica, una profundidad teológica, un sentido tan abismal como inasible.

Ilustrando la *no–arbitrariedad* y la *no–adecuación* del símbolo —la historia de ϕ , esa divina e irracional proporción— se demuestra también la relación de los símbolos con los arquetipos y el mito. Tras las interpretaciones simbólicas del número ϕ se manifiesta un arquetipo mítico muy poderoso: la presencia de un Dios Arquitecto —un *Animus* Matemático— que diseñó la naturaleza con las herramientas del álgebra, la geometría y el cálculo, de tal modo que todo puede ser comprendido o expresado mediante números; un dios tal como fue presentido por Pitágoras, Durero, William Blake y Darren Aronofsky (cuya película *Pi, el orden del caos* debió llamarse, en estricto sentido, *Phi, el orden del caos*): una divinidad paradójica, ciertamente, si consideramos que ha creado un orden cósmico sobre los cimientos del número más irracional entre los números irracionales: nada menos que a partir de ϕ , la cifra del caos. Esta idea, que hubiera aterrado a los pitagóricos, fascinó a los renacentistas, como Luca Pacioli, el sabio franciscano que publicó en 1509 *De divina proportione*, donde se interpretaba la irracionalidad de ϕ como reflejo de la inconmensurabilidad de Dios:

Para Pacioli, la incomprendibilidad de Dios y el hecho de que la Proporción Áurea fuera un número irracional eran equivalentes. En sus

propias palabras: «Así como Dios no puede ser definido propiamente, ni puede ser entendido a través de las palabras, de ese modo la Divina Proporción no puede ser designada por números inteligibles, ni puede ser expresada por ninguna cantidad racional, sino que siempre permanece secreta y oculta, y es llamada irracional por los matemáticos».^[4]

Mientras el símbolo pagano de la Esfinge concilia la antinomia entre *sabiduría* y *enigma*, y el símbolo cristiano de la cruz concilia la antinomia entre *lo mortal* y *lo eterno*, en el símbolo de la Razón Dorada se reconcilian dos aparentes antinomias: aquella que opone el *orden* frente al *caos* y *lo matemático* frente a *lo mitológico*. Así manifiesta ϕ otra característica propia de lo simbólico: su capacidad para resolver paradojas, para reunir los múltiples pares de contrarios que dispersan el sentido de la existencia.

La función del símbolo es, además, lograr una conjunción de los contrarios, una *complexio oppositorum* responsable de que la antinomia resulte tan hondamente fructífera para referirlo. Esta complexión antinómica lo ubica en el límite entre lo concreto y lo difuso, lo consciente y lo inconsciente, lo meramente presente y lo virtualmente presentido. Jung le atribuyó el poder de insuflar contenido consciente a lo inconsciente y, al mismo tiempo, de enriquecer la consciencia con la energía psíquica que brota del hontanar profundo del inconsciente arquetípico.^[5]

Si las hipótesis anteriores son pertinentes, el número dorado tendría que cumplir con las cuatro funciones que Fernando Bayón y Joseph Campbell le atribuyen al símbolo: a) reconciliar la consciencia que despierta con el misterio del universo tal como es; b) presentar una imagen interpretativa total del universo; c) imponer un orden moral y d) ayudar al individuo a centrarse y desenvolverse íntegramente, de acuerdo con él mismo, su cultura, el universo y «el terrible misterio último que está dentro y más allá de todas las cosas».^[6] Las dos primeras funciones las cumple ϕ cuando le proporciona al hombre una cifra, una imagen mental que le ayuda a interpretar el universo, al tiempo que reconcilia su

consciencia con los misterios cósmicos. De ahí se deriva un imperativo moral para los hombres —como Pacioli— que perciben su poder simbólico: consagrar su vida a la búsqueda de ese caótico orden, o de ese ordenado caos, como si solo así conquistaran su propia salvación, es decir, como si solo así pudieran ganarse un lugar frente al irracional, terrible, fascinante misterio de la existencia tal como es.

Como al final lo explica el protagonista de *Pi, el orden del caos*, no puede consumarse esta búsqueda mediante el uso sistemático de la razón, la lógica, el álgebra o el cálculo estadístico. De nada sirve conocer la cifra exacta que rige el universo si la mente no vislumbra lo inefable, lo sagrado que se oculta detrás de esa cifra. Incluso en la intersección de las matemáticas y la mitología, la comprensión cabal de un auténtico símbolo no se alcanza mediante una explicación de tipo lingüístico, sino mediante una epifanía: mediante una luminosa parálisis de la intuición, semejante a la *stasis* que caracteriza las más profundas experiencias religiosas o estéticas. Solo así, el símbolo podrá remitir «desde un aprisionamiento en la periferia del ser al centro ontológico», hasta convertirse en «una clave para la existencia humana».^[7]

Notas

[1] Jean Chevalier y Alain Gheerbrant: *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Herder, 1999, p. 204.

[2] Sallie Nichols: *Jung y el tarot*, Barcelona, Kairós, 2005, p. 24.

[3] Fernando Bayón: «Símbolo», en Andrés Ortiz-Osés, Patxi Lanceros (dirs.): *Diccionario de hermenéutica*, Bilbao, Universidad de Deusto, 2005, p. 518.

[4] Mario Livio: *The Golden Ratio*, Nueva York, Broadway Books, 2002, p. 132.

[5] Fernando Bayón: *op. cit.*, p. 519.

[6] *Idem*, pp. 509–510.

[7] Manfred Lurker: *El mensaje de los símbolos. Mitos, culturas y religiones*, Barcelona, Herder, 1992, p. 27.

Signos

De la constitución del símbolo a su recepción

CARMEN F. GALÁN

Existen distintas acepciones de estos términos que constantemente se prestan a equívocos. En su sentido ordinario «signo» es definido como objeto, señal o figura y hasta hado, y símbolo como «representación sensorial perceptible de una realidad» (DRAE). En ambos casos se confunden estos términos como modos de representación —icónica o lingüística— y se resalta su carácter convencional, de modo que signo y símbolo, en la circularidad del diccionario, terminan siendo casi sinónimos.

En el ámbito de la semiótica y la hermenéutica se ha tratado de restringir el significado de estos dos vocablos ya sea para explicar el proceso de semiotización, para reflexionar sobre las condiciones de interpretación de texto, o para proponer modelos de conocimiento. Ahí son base de la discusión dos modelos de signo: uno surgido dentro de la lingüística estructural —el signo lingüístico de carácter convencional y arbitrario— y otro desde la semiótica, el proceso que permite *aliquid stat pro aliquo*, es decir, un signo.

El signo lingüístico de Ferdinand de Saussure es la unión de la idea de un sonido y la idea de una cosa. Sin atender lo extralingüístico, este signo de carácter acústico y lineal es la base de la caracterización de la lengua como sistema de sistemas (no como sistema de signos) a partir del concepto de André Martinet de la doble articulación. De este modo, para Saussure, la unión entre significante y significado, después de debatir los argumentos del simbolismo fonético y las onomatopeyas,

es resultado de la convención entre los hablantes, quienes de manera arbitraria han seleccionado el repertorio de sonidos y sus combinaciones para referir un concepto.

El signo de Charles S. Peirce en cambio, al establecer la relación entre *representamen* y *objeto* a partir del *interpretante* que es otro signo (semiosis ilimitada), permite pensar la relación del signo con lo que representa de acuerdo con lazos de semejanza (icono), contigüidad (indicio) y convención (símbolo). Desde esta tipología, el signo lingüístico de Saussure entraría en la categoría de símbolo ya que funciona por convención, y la lengua sería un sistema de símbolos porque todos sus signos son arbitrarios.

Dentro de estos dos modelos un aspecto crucial es determinar el lazo del signo con lo evocado. De modo que cuando hablamos de convención no hay ninguna cercanía con lo representado, mientras que cuando hablamos de contigüidad o motivación el signo es indisociable de su referente, ya sea por causa-efecto, o por semejanza. De ahí que los signos icónicos sean considerados susceptibles de una lectura universal y, los indicios, la base de un paradigma de conocimiento, como lo propone el historiador Carlo Ginzburg,^[1] y como lo explica Thomas Sebeok en la figura de Sherlock Holmes (inspirada en la del médico Joseph Bell).^[2]

Por otra parte, desde la semiótica se contempla cómo un mismo signo admite diversas lecturas; podemos leer en los indicios conclusiones equivocadas, o conferirle a un símbolo valores distintos y a un icono funciones de convención, ya que en contextos específicos estas funciones son cambiantes. En realidad, es difícil mantener la distinción entre similitud objetual (icono), contigüidad vivencial (índice) y contigüidad institucionalizada (símbolo), pues ya en el terreno icónico la comprensión está organizada por la convención (pragmática).^[3]

Jeanne Martinet ilustra lo anterior con este ejemplo: el pez que representa al cristianismo se interpreta, en primera instancia, por iconicidad, pero en determinados contextos se lee como indicio de catolicidad (en las cuevas, significaba que se trataba de un lugar seguro para los

cristianos perseguidos); finalmente, en la búsqueda filológica muestra su carácter de construcción convencional enterrada en el misticismo: la palabra griega «pez» —IKhThUS— es acróstico de *Iesous Khristós Theou Uíós Soter*.^[4] El simbolismo del pez, gracias al oscurecimiento de la motivación, posibilita el excedente de sentido que le da vida.

La extensión de la palabra «símbolo» dependerá de si está circunscrito en una semiótica connotativa^[5] o una metasemiótica,^[6] en el primer caso se construye como significación secundaria, incluso parasitaria,^[7] que posibilita múltiples lecturas al constituirse como metáfora viva; en el segundo, el símbolo es resultado de la reflexividad que genera notaciones y metalenguajes científicos, musicales...

Para Roland Barthes, «la mitología forma parte de la semiología como ciencia formal y de la ideología como ciencia histórica, estudia las ideas como forma»; con base en la teoría del lenguaje de Hjelmslev, explica la naturaleza del mito como una semiótica connotativa, un lenguaje robado o parasitario.^[8] Del mismo modo, la Escuela de Tartu definirá la cultura con base en sistemas de modelización primarios (denotación) y secundarios (connotación) para proponer un concepto dinámico de texto y sus fronteras en lo que denominaría semiósfera.^[9]

Dentro de la hermenéutica, es más frecuente el uso del término «símbolo» visto como entretejido en tramas, ya sean textuales, míticas u oníricas. Paul Ricoeur toma del psicoanálisis freudiano sus sentidos de huella mnésica, caras de lo manifiesto y latente, y fenómeno de simbolización, investidura o enmascaramiento del deseo.

La lectura de un símbolo implica un trabajo de exégesis para desenterrar el sentido oculto o descubrir el excedente de significación. De acuerdo con la tradición hermenéutica, en el signo se da un equilibrio (aunque convencional, no real) entre significado y significante; en el símbolo, significado y significante aparecen en desequilibrio por cuanto el significado abstracto o trascendente se encarna en el significante material: mientras que el signo consigna un significado, el símbolo consigna un sentido.^[10]

Al consignar un sentido, el símbolo no puede ser pensado de manera independiente fuera del entramado que lo conforma y que, en su mecanismo de dos caras —una hacia la realidad y otra hacia el pensamiento— se actualiza en el tiempo, lo que entraña un problema de conciliación entre lo representado y lo real. Por su inadecuación y equilibrio inestable, el símbolo tiene la potestad sobre los sueños y miedos del hombre, logrando la conjunción de contrarios en constante movimiento. La autonomía del símbolo lo vuelve hospitalario y caótico a la vez.

Como su etimología lo indica, el símbolo permite el reconocimiento de sus portadores. En la época romana, el anfitrión dividía en dos una tésera con inscripciones al momento de despedirse de su huésped; de este modo, cuando algún descendiente la presentara funcionaría como contraseña remitente a la «escena originaria».^[11]

Gilbert Durand también constata la etimología del término: tanto en griego como en hebreo o alemán, el término significa siempre la unión de dos mitades: signo y significado; por ello, «el símbolo es centrípeto y conduce lo sensible de lo representado a lo significado, pero por la naturaleza misma de lo inaccesible, es epifanía, es decir, aparición de lo inefable por el significante y en él».^[12] El interés se desplaza de la constitución del símbolo a su recepción, y su función conciliadora primigenia permite que sea entendido como distinto, lo que puede ser cada vez que es acogido.

El viraje de la semiótica y la hermenéutica hacia la pragmática o teoría de la recepción, respectivamente, trata de responder el problema de la significación no ya desde el proceso de instauración de los signos, sino a partir del funcionamiento que modifica su sentido. Cuando Michel Foucault se pregunta: «¿A partir de qué “tabla”, según qué espacio de identidades, de semejanzas, de analogías, hemos tomado la costumbre de distribuir tantas cosas diferentes y parecidas?»,^[13] está intentando describir la conexión entre la arqueología y la ideología. Con esta pregunta, dejo pendiente la búsqueda de los fundamentos de la interpretación de signos, de símbolos...

Notas

- [1] Carlo Ginzburg: «Indicios. Raíces de un paradigma de referencias indiciales», en *Mitos, emblemas, indicios. Morfología e historia*, Barcelona, Gedisa, 1999.
- [2] Thomas A. Sebeok y Jean Umiker-Sebeok: *Sherlock Holmes y Charles S. Peirce. El método de investigación*, Barcelona, Paidós, 1994.
- [3] Theodor Lewandowski: *Diccionario de lingüística*, Madrid, Cátedra, 1995, p. 319.
- [4] Jeanne Martinet: «Jesucristo, hijo de Dios, Salvador», en *Claves para la semiología*, Gredos, Madrid, 1988, p. 74.
- [5] De acuerdo con Hjelmslev, una semiótica connotativa es aquella cuyo plano de la expresión es otra semiótica. Vid. Louis Hjelmslev: *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*, Madrid, Gredos, 1984.
- [6] Metasemiótica es aquella basada en las condiciones de reflexividad del lenguaje, es decir, cuando una semiótica objeto es tratada ya sea por la ciencia o por las semiologías. Vid. Argidas Jules Greimas y J. Courtés: *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Tomo II, Madrid, Gredos, 1990, p. 259.
- [7] Cfr. Argidas Jules Greimas y J. Courtés: *op. cit.*, pp. 231 y 232.
- [8] Vid. Roland Barthes: “El mito como lenguaje robado”, en *Mitologías*, México, Siglo XXI, 1994, pp. 202 ss.
- [9] Iuri M. Lotman: *La semiósfera I. Semiótica de la cultura y el texto*, Madrid, Cátedra, 1996, p. 77.
- [10] Andrés Ortiz-Osés, Patxi Lanceros (dirs.): *Diccionario de hermenéutica*, Bilbao, Universidad de Deusto, 2005.
- [11] Fernando Bayón: «Símbolo», en Andrés Ortiz-Osés, Patxi Lanceros (dirs.): *op. cit.*, Bilbao, Universidad de Deusto, 2005.
- [12] Gilbert Durand: *La imaginación simbólica*, Buenos Aires, Amorrortu, s/f, p. 14.
- [13] Michel Foucault: *Las palabras y las cosas*, México, Siglo XXI, 2008, p. 5.

Silencio

Palabras y silencio

ALMA ROSA FERNÁNDEZ AGUIRRE

*Huyendo del sonido / eres sonido mismo,
espectro de armonía, / humo de grito y canto.
Vienes para decirnos / en las noches oscuras
la palabra infinita / sin aliento y sin labios.*

FEDERICO GARCÍA LORCA

Con el objetivo de ordenar y comprender la realidad bajo el régimen de la palabra, el lenguaje se convierte en la más grande empresa del hombre. Desde el genio griego hasta el judeocristianismo^[1] se le ha dado un valor de primacía al discurso, lo que se diga sobre él y lo que pueda comunicarse por medio de este. La tradición occidental se caracteriza por mostrar un entusiasmo verbal, su base se sustenta en el *logos*, que permite nombrar las cosas (los entes), ordenar y conocer el entorno. Existe un afán de fomentar el diálogo y un temor al silencio. En el discurso se encuentra la mayéutica socrática, los diálogos de Platón, el bullicio parlanchín del genio griego, las lecturas de la Torah, etcétera. Toda esta herencia del mundo clásico y judío es recibida por el cristianismo: Dios es verbo, Dios es sonido.

En el *Génesis* se dice que cuando Dios crea el cielo y la tierra, nota que la tierra es un lugar sin formas, sumido en las tinieblas. Así que dijo «Hágase la luz», y se hizo. Lo mismo pasa con los astros, el día y la noche, los peces, los reptiles, las aves, la semilla, la vegetación y el hombre. De su palabra surge la vida. El *logos* de la antigüedad griega es el verbo del cristianismo.

En otras culturas sucede algo diferente respecto de la palabra y el silencio. En Japón, por ejemplo, hay desconfianza por el verbalismo; no se trata de que el pensamiento japonés tradicional tome las palabras a la ligera, sino que es mucho más consciente de los asuntos donde las palabras no son suficientes, o no alcanzan. Lo inefable está más allá de las fronteras de la palabra. Es el silencio fatal e inapalabrable.

José Ortega y Gasset menciona: «No se entiende en su raíz estupefanda la realidad que es el lenguaje si no se empieza por advertir que el habla se compone sobre todo de silencios».^[2] El ideal japonés del *enryo*, traducido comúnmente como «restricción» o «reserva», es una clara ejemplificación cultural de lo inefable. El *enryo* inhibe a los hablantes japoneses, no pueden decir directamente lo que quieren, tampoco preguntar en forma directa a los demás qué es lo que quieren, pues se considera inapropiado. El silencio, en algunas religiones o tradiciones de oriente, adquiere otro carácter connotativo. En el budismo y el taoísmo representa no solo la tranquilidad y la inmanencia de Dios, sino el nivel de ascendencia más alto que puede alcanzar el alma. Aquel que logra dejar el lenguaje detrás de sí consigue elevar su alma al nivel más puro.

José Luis Ramírez aborda el tema del silencio desde tres esferas de sentido. El primero se refiere al Silencio (S) —en singular y con mayúscula—, los otros dos, a los silencios —en plural y con minúsculas—; Ramírez propone el esquema siguiente:^[3]

1. (S) El Silencio (acepción metafórica)
2. (s) Los silencios (acepción metonímica)
 - a) como hecho social (acepción primaria)
 - b) como lo tácito en el decir

En el primer sentido (S), el Silencio es una construcción abstracta con raíces en el pensamiento místico. El Silencio es todos los silencios; se refiere, entonces, a un aspecto universal y de esencia. Cuando se habla

empíricamente de la realidad observada se describe en plural: las casas, las mesas, los hombres, etcétera. Se pasa de lo concreto a lo abstracto en singular: la casa, la mesa, el hombre, etcétera. El Silencio es lo abstracto, los silencios son los hechos, las acciones. Para el hombre occidental, el silencio significa un horror, pues existe un miedo por lo desconocido o por lo no nombrado. El silencio es la «ausencia de», según la definición que dan los diccionarios. La ausencia pertenece al no ser. Se puede pensar que el silencio como ausencia no es; por lo tanto, no se puede pensar ni decir algo que no es.

José Luis Ramírez señala que la semiótica enseña que todo aquello que se dice o se piensa, por el simple hecho de hacerlo, ya es. Del silencio se puede esperar un discurso o una ciencia que se le aproxime: la lingüística, la semiótica, la semántica, la hermenéutica, la antropología son solo algunas. Cuando el silencio es llamado o evocado adquiere presencia, como si se tratara de una entidad mítica. «El silencio es el nombre que damos a un fenómeno; no es algo que aparece, sino algo que no aparece; es la no aparición o desaparición».^[4] Es así que adquiere carácter metafísico, existencial, «la metáfora de lo inefable o inexpresable».^[5] El silencio como abstracción es lo inapalabrable, aquello que escapa al lenguaje, al hombre, aquello que entra en la región de lo sagrado.

Esta interpretación de silencio es la que tienen el budismo, el taoísmo, incluso algunos grupos indígenas: lo viven como una especie de fuerza cósmica, misteriosa, sobrenatural, sobrehumana. Sin embargo, también puede responder a un hecho impuesto que corresponde a una muestra de control social, político o cultural. Incluso puede ser usado como acto de poder, aunque comúnmente se asocia el poder con el que dice y no con quien calla. José Luis Ramírez lo identifica como amenaza, como paz o como lo tácito en el lenguaje.

En el mundo homérico, el *skeptron* no solo era un símbolo regio, representaba de forma general el derecho a hablar o el derecho a hacer callar; del mismo modo, el derecho a juzgar. En Occidente, la vara

usada en algunas escuelas por algunos profesores se utiliza no solo para señalar en el pizarrón o castigar; guarda, además, un simbolismo de poderío ante la palabra y el silencio. Por medio de este instrumento se designan los turnos de habla.

En todo régimen social, grupo, familia, lugar de trabajo o en cualquier relación entre dos personas en la que existe una situación de poder latente, el silencio puede ser aplicado como herramienta de dominio. El silencio utilizado como instrumento de poder es el significante del miedo, de la inseguridad y de la desconfianza, el signo de lo imprevisible y de lo difícil de interpretar. A un tiempo, significado de significante inaprehensible y significante de esotérico y fluctuante significado. Una especie de fantasma al revés en el cual el sudario es invisible, pero el ánima palpable.^[6] En muchas ocasiones se le teme más al silencioso que al que habla; causa mayor desconfianza, e incluso irritabilidad, aquel que decide por voluntad propia permanecer callado. A pesar de que las palabras son equívocas y el discurso muchas veces engañoso, el habla descubre huellas de ideología, de intenciones; en cambio, el silencio es «un camaleón de sentidos».^[7] ¿Cómo saber qué piensa aquel que calla? ¿Por qué calla? ¿Algo esconde?

El lenguaje es el proceso donde la experiencia privada se hace pública; la impresión trasciende y se convierte en expresión. El silencio tal vez sea un proceso inverso al lenguaje: la experiencia pública se hace privada. Quizá por eso José Luis Ramírez asevera que debe estudiarse el silencio como *acto de habla*. El oído suele acostumbrarse a la sonoridad del lenguaje y a veces no sabe escuchar el significado del silencio. Tanta palabrería acostumbra al ruido; en lugar de escuchar mejor, nos volvemos sordos. Sordos al silencio, a la palabra, a los textos, a nosotros mismos, a la otredad.

Roberto Calasso^[8] dice que cuando John Cage introduce un poco de vacío en la música, también lo hace en nuestras vidas. Sí, el Vacío (Silencio) como una función saludable para curar la enfermedad de lo

Lleno: la enfermedad de quien vive en una continuidad mental ocupada por un torbellino de palabras entrecortadas, de imágenes tontamente recurrentes, de inútiles e infundadas certezas, de temores formulados en sentencias antes que en emociones.^[9]

Notas

[1] Recuérdese lo que dice el apóstol en la Biblia: «En el principio era la Palabra». George Steiner: *Lenguaje y silencio*, Madrid, Gedisa, 2003, p. 29.

[2] José Ortega y Gasset: *Obras completas*, Madrid, Alianza, 1994, p. 444.

[3] José Luis Ramírez: «El significado del silencio y el silencio del significado», en *El silencio*, Madrid, Alianza, 1992; *vid. tb.* (www.ub.es/geocrit/sv-73.htm).

[4] *Ibid.*

[5] *Ibid.*

[6] *Ibid.*

[7] *Ibid.*

[8] *Cfr.* Roberto Calasso: *La locura que viene de las ninfas*, Barcelona, Sexto Piso, 2008, p. 55.

[9] *Ibid.*

Símbolo masónico

Y como símbolo, la luz...

MARCO ANTONIO FLORES ZAVALA

Sin renunciar a la tradición y a las múltiples leyendas de sus antepasados, la masonería posee tres elementos básicos que la proyectan como sociabilidad moderna.

Primero: es una asociación formal regulada por una estricta normatividad. Sus principios primigenios provienen del siglo XVIII y la redacción de los reglamentos es previa al ingreso de los integrantes. En las reuniones donde se llevan a cabo sus rituales, un manual escrito señala las pautas a seguir, lo que debe y puede realizarse.

Segundo: es una asociación que establece una relación social cerrada. Para la discusión de las formas de gobierno, los masones pueden expresarse a través de la voz y del voto; no obstante, ellos son los únicos que intervienen en sus ceremonias. Es un modelo liberal que proyecta al individuo como soberano de sus opiniones, en la que sus integrantes se consideran hermanos y se dan ese trato tanto al interior como al exterior de su congregación.

Tercero: las reuniones de los masones ocurren exclusivamente en la logia. La logia es una habitación que debe contener los elementos materiales necesarios (asientos, mesas, podio, etcétera) para la permanencia de sus integrantes y el desarrollo de las ceremonias, y es decorada con alegorías (pinturas, esculturas, distribución de objetos y de personas) que representan el universo. En sus ceremonias, los

masones portan varios objetos–insignias que simbolizan el proceso de perfeccionamiento del ser hombre, el deber cívico republicano. «Templo», «taller», «santuario», «escuela» funcionan como sinónimos de la palabra «logia».

El fin explícito de la masonería es el estudio de la filosofía moral para conocer las prácticas de las virtudes. En sus reuniones, los masones «trabajan». En su libro *Lo que no debe ignorar el aprendiz de masón*, Juan Paliza explica:

Conforme a este símbolo [el trabajo], los masones se denominan obreros y el conjunto de ellos se simboliza por la colmena, puesto que las abejas obreras son trabajadoras por excelencia. Estos trabajos masónicos se llevan a cabo «a la gloria del Gran Arquitecto del Universo», o sea el albañil máximo, el sumo hacedor: Dios. Una lección de la masonería es ésta: «no hay culto más elevado que el trabajo».^[1]

La masonería se distingue de otras reuniones–tipo del siglo XVIII (tertulia, sociedad de amigos, club) porque todo en su haber y hacer es una simbolización, y lo es desde sus orígenes medievales, aquello que se denomina masonería operativa, la de los constructores/alarifes de edificios. José Antonio Ferrer Benimeli afirma: «Los símbolos servían de regla aplicándolos al arte, y se tenía por distinguidos a quienes los comprendían y los utilizaban convenientemente».^[2] Además del compás, la escuadra, el nivel y la regla, se encuentran los números tres, cinco, siete y nueve como reminiscencia pitagórica.

En una de las partes que forma el ritual de ascenso de aprendiz a compañero (segundo nivel de conocimiento masónico, aprendiz es el primero), representado en *Liturgia del grado de compañero*, el Muy venerable maestro dirigente de la logia interroga:

- ¿Qué habéis comprendido por verdadera luz?
- ¿Qué opinión os formáis acerca del simbolismo que usamos los masones?
- ¿Creéis necesario ese simbolismo?^[3]

Es importante señalar que los rituales y símbolos (tradicionales y de lectura) provienen de diversas corrientes de pensamiento, como los gnósticos, los cabalistas o los filósofos herméticos. En la cuestión cívica, donde la logia ejerce su mayor influencia hacia el exterior, se encuentran las reflexiones de los ingleses Francis Bacon, John Locke, Anthony Collins y John Toland, principalmente.

Asentado que en la francmasonería todo es símbolo, atendamos un elemento: la luz.^[4] Aunque la metáfora de la luz es la forma más antigua y universal que existe para referirse a la divinidad, los masones ostentan tal título porque han recibido la luz. En eso consiste precisamente la iniciación. Es necesario que alguien capacitado la transmita. Luego, la iniciación despierta la luz interior e ilumina. Es como el fruto de la unión del cielo con la tierra. El primer matrimonio entre el Creador y la criatura, como dirán los alquimistas.

El proceso de neófito a francmasón se «vive en la oscuridad»: viajes, interrogatorios y pruebas; solo al final se recibe la luz. Se pasa entonces de la noche, de las tinieblas, a la experiencia iniciática. «En ciega oscuridad entran quienes veneran la ignorancia, pero quienes se deleitan con el conocimiento entran en una oscuridad mayor». En este tenor, existen dos noches: la vida profana y la iniciática, donde la oscuridad es total y se asemeja a la muerte. En la ceremonia, la recepción de la luz está precedida por esa muerte (testamento incluido), que sitúa al aspirante en un lugar donde la ausencia de luz es absoluta. Ha muerto voluntariamente, estado necesario para experimentar con provecho lo que vendrá: morir para renacer.

Pere Sánchez afirma: «Cuando un individuo es realmente iniciado y realiza su camino en el Arte Real, puede convertirse en la “luz del

mundo” y guiarlo hacia su regeneración». Desde ahí, contempla las tres grandes luces del templo: la escuadra, el compás y el volumen de la Ley Sagrada, que en la masonería del Rito Escocés Antiguo y Aceptado está abierto por el prólogo del «Evangelio de Juan». Este libro siempre está presente, pues la masonería localiza un tópico en él: la luz como manifestación del verbo, la palabra que debe ser reencontrada: «En el principio era la Palabra [...] En ella estaba la vida y la vida era la luz de los hombres [...] La palabra era la luz verdadera [...] y la Palabra se hizo carne y puso su morada entre nosotros» (1, 1-14). Pere Sánchez confirma: «Estos primeros versículos de Juan contienen todo el misterio de la iniciación masónica y también su objetivo: recibir la luz de Dios».

Notas

[1] Juan Paliza: *Lo que no debe ignorar el aprendiz de masón*, México, Edición de autor, 1930, p. 22.

[2] José Antonio Ferrer Benimeli: *La masonería*, Madrid, 2005, pp. 26-27.

[3] Pere Sánchez Ferre: «La luz en la iniciación masónica», en *Libro de trabajo*, Tarragona, Arola Editors, 2002, pp. 103-135.

[4] *Idem*, pp. 107-117.

Sincretismo

La letra del *tau* y el sincretismo de Eliphaz Lévi

SALVADOR LIRA SAUCEDO

El símbolo se revela, se oculta

El lenguaje que transita alrededor de los símbolos se alterna en dos direcciones: el esotérico y el exotérico. Estas direcciones se encuentran en un diálogo profundo cuyo principal motor es cifrar una expresión, fundar un secreto. La oposición entre «lo esotérico» y «lo exotérico» se instaura comúnmente en la develación del sentido entre ese diálogo; su modo de representación «pareciera» marcar sus diferencias —el punto intermedio entre lo esotérico y lo exotérico— dado que ambos conocimientos apuntan a un terreno de sentido reservado: un símbolo.

Paul Ricoeur argumenta que el símbolo funciona como un «excedente de sentido»,^[1] ya que puede marcar múltiples interpretaciones al ser el signo más rico en significado. Para los conocimientos secretos, la función de un catecismo es básica en la búsqueda de marcar *un* sentido y evitar el excedente de sentidos, es decir, marcar una sola línea de interpretación. En esa lucha, los textos catequistas o litúrgicos plantean la posibilidad de dos tipos de lecturas comúnmente reconocidas como «lo sagrado» y «lo profano».

La distinción entre lo esotérico y lo exotérico, lo sagrado y lo profano, es pertinente ya que no se puede hablar de una separación absoluta de dichos conocimientos, sino que sus diálogos se relacionan. Lo esotérico resguarda el sentido de un secreto por el secreto,

un conocimiento que se aumenta en las direcciones simbólicas. Lo exotérico normalmente se muestra bajo la apariencia simple, no obstante, se encuentra de manera cifrada frente al Templo —pues es *profanus*— y se puede ver como la ruptura del tiempo secular y como la legitimación del tiempo mítico.

Ante esto, los símbolos se revelan a la vez que se ocultan, sin importar si el modo de representación es esotérico o exotérico. El conocimiento de los símbolos requiere una aportación tanto del lector como de quien los reproduce. Gilbert Durand argumenta:

El símbolo, en última instancia, *solo vale por sí mismo*. Al no poder representar la irrepresentable trascendencia, la imagen simbólica es transfiguración de una representación concreta con un sentido totalmente abstracto. El símbolo es, pues, una representación que hace aparecer un sentido secreto; es la epifanía de un misterio.^[2]

Cuando aparece el sentido secreto en la representación simbólica, los intereses de ciertos programas iconográficos se explotan o se agotan. El criterio de representación varía en función de la situación cultural en la que se propone el símbolo, así como la forma de mostrarse. Un ejemplo claro son las divinidades griegas y los héroes: los dioses en el mundo griego se parecen a los hombres, son ellos los que bajan al lugar de los humanos. La escritura de la *Eneida* de Virgilio proporciona el cambio de paradigma al comparar a los hombres/ héroes/ reyes con los dioses.^[3] En este sentido, las genealogías heroicas juegan un papel fundamental, ya que instauran un sistema de valores que recuerdan al lector los programas esotérico y exotérico. Asimismo, fortalece el tipo de soporte de la memoria, puesto que las maneras de recordar los mencionados programas iconográficos manifiestan el pensamiento cultural en que estos se inscriben: mitos, ritos, poesía, teatro, música, entre otros.

En el desarrollo de los programas iconográficos, el símbolo juega con múltiples posibilidades, incluso con elementos o tradiciones que en principio parecieran contrarias. Lo sagrado y lo profano se alternan, se dan usos de voz para liberar y construir un ideario cultural e imaginario en los ojos del lector. La diferencia entre iniciado y profano es pertinente. Para el caso del libro de Ezequiel, por ejemplo, aquellos que tienen la letra del *tav* serán salvados. En la reconstrucción en el *Nuevo Testamento*, el libro del *Apocalipsis* de San Juan hace guiños hacia ese intertexto en el número de los salvados. Se impone, por tanto, una postura de poder moral y político sobre los textos sagrados, unido a propuestas de lectura, ritos, pinturas, criptogramas, etcétera. En este sentido, dice Gilbert Durand:

La dinámica del símbolo, que el mito constituye y que consagra a la mitología como «madre» de la historia y de los destinos, aclara *a posteriori* la genética y la mecánica del símbolo. Porque vuelve a situar el elemento simbólico, el gesto ritual, el drama o el relato sagrado en aquella metahistoria *in illo tempore* que le confiere su sentido óptimo. El símbolo no se refiere a la historia, al momento cronológico de tal o cual acontecimiento material de un hecho, sino a la revelación constitutiva de sus significaciones.^[4]

En la construcción del sentido secreto existe una hibridación de sentidos que apunta a la legitimación de un discurso, ya sea poético, pedagógico o metafísico.^[5] Por lo tanto, se propone el siguiente argumento: el símbolo es un elemento que se puede desarrollar en distintas tradiciones aun y cuando fuesen en principio «contrarias». Para demostrar el argumento anterior, se trabajará con dos tradiciones de la letra del *tav*, según las dos genealogías de la Biblia —la de Set y la de Caín— y el alejamiento y encuentro en la tradición cristiana y el sincretismo de Eliphaz Lévi.

El *Tau* en las tradiciones judías y cristianas

Y dijo Caín al Señor: —Mi maldad es tan grande que no puedo esperar perdón [...]

*Andaré errante y fugitivo por el mundo; por lo tanto, cualquiera
que me hallare, me matará.*

*Díjole así el Señor: —No será así: antes bien, cualquiera que matare a Caín,
recibirá un castigo siete veces mayor.*

Y puso el Señor en Caín una señal para que ninguno que lo encontrase le matara.

GÉNESIS: 4, 6–16

El alfabeto hebraico, por su tradición y resguardo en las sagradas escrituras, guarda un poder divino. La correcta pronunciación y su escritura no es solo tema de ortografía o gramática, sino que invocar cualquiera de las letras y/o palabras de la Tora es en sí una manifestación divina. Gestorm Sholem y George Stenier, entre otros, argumentan que el alfabeto hebreo está compuesto únicamente por consonantes; las vocales son llenadas por el locutor/lector en la sinagoga.^[6] Debido a la ausencia de vocales en La Palabra, el nombre de YHVH es retirado en varios rituales; en las ceremonias judías, por ejemplo, no se pronuncia siquiera el nombre de Dios, tan solo se hace una pausa y se besa la Tora.^[7] la solemnidad específica de una presencia más allá del aliento humano; un ser y estar a partir de acto y silencio.

La correcta escritura y pronunciación de las palabras hebraicas ha sido tema de los textos sagrados. En el libro de Jueces se encuentra el relato de la palabra *Schibboleth*: los sobrevivientes de la tribu de Efraím escapan luego de que la tribu de Galaad los venciera en batalla; no obstante, al llegar al río Jordán, se topan con las tropas galaaditas.

«¿No eres tú efrateo? Y respondiendo él: «No lo soy, replicábanle: «Pues di “scibbolet”» [*Schibboleth* = espiga]. Mas él pronunciaba «sibbolet», porque no podía expresar el nombre de la espiga con las mismas letras. Y al punto, asiendo de él, lo degollaban en el mismo paso del Jordán.^[8]

La última letra del alfabeto hebreo es el ט, T o Tau.^[9] Dicha letra sirve para la identificación judicial. En el alfabeto hebreo–fenicio del periodo preexílico, la letra se transcribe como X, mientras que en el signo fenicio coincide con la forma de cruz griega (+). En su versión griega, *tau* se transcribe como forma de T y se le conoció en la antigüedad como imagen de la cruz y de la muerte en la cruz.^[10]

Se debe, por lo tanto, distinguir al menos dos tradiciones que se desarrollan a partir de la letra mencionada: 1) el elemento salvífico y sagrado basado en la raza de Set; 2) el elemento judicial y de reconocimiento basado en la raza de Caín. Cabe destacar que la interpretación de la letra del *tau* siguió su cauce en el desarrollo del mito del Mesías y el cristianismo; la letra sirvió de símbolo para la muerte de Jesús y el perdón de los pecados. Esta unión de las dos tradiciones causó ciertas discusiones:

Un midrás primitivo describe la marca de Caín como una letra tatuada en su brazo; su identificación en los textos medievales con la letra *teth* fue sugerida tal vez por Ezequiel IX, 4–6, donde Dios pone una marca (*tav*) en las frentes de los pocos justos de Jerusalén que se han de salvar. A Caín no se le juzgó digno de ese emblema. Pero la letra *tav*, la última de los alfabetos hebreo y fenicio, estaba representada por una cruz, y de ella se derivó el carácter griego *tau*, el cual, según Luciano, inspiró la idea de la crucifixión. Como *tav* estaba así reservada para la identificación de los justos, el midrás ha sustituido como marca de Caín la letra más parecida a *tav*, tanto por su sonido como por su carácter escrito, o sea *teth*, cuya forma hebrea y fenicia era una cruz dentro de un símbolo.^[11]

La cita demuestra el carácter sincrético, el símbolo como una liberación de tensiones, de discursos ideológicos y formación de programas iconográficos. Así, la letra del *tau* pasó de ser una marca judicial caínica a ser una marca salvífica y de protección. Chevalier identifica cuatro especies principales de la cruz en la iconografía cristiana: la cruz sin

cúspide (la *tau*, T); la cruz con cúspide y de un solo travesaño; la cruz con cúspide y de dos travesaños; y la cruz con cúspide y de tres travesaños. Sobre el símbolo mostrado, Chevalier sostiene: «Los diversos sentidos que la simbólica les atribuye no son absolutos, ni se excluyen mutuamente; el uno no es verdadero y el otro falso; expresan cada uno una percepción vivida e interpretada del símbolo».^[12] De esta manera, las versiones del *tau* o la cruz no muestran una verdad absoluta, sino que depende en gran medida de la lectura realizada.

Una de las reproducciones más significativas de la letra *tau* es la que se inscribe en la representación del Templo de Salomón, el árbol de la vida y los sefirot. La letra T es considerada la culminación de la totalidad, que inicia con la letra *aleph*. En la cábala, la representación del Templo de Salomón correspondía a un sefirot, «manifestaciones de las cualidades o atributos de Dios, en su actividad ascendente y descendente».^[13] Los sefirot son diez:

1. Kether (Corona): principio, cabeza.
2. Holkhmah (Sabiduría): verbo, cerebro.
3. Binah (Inteligencia): feminidad, corazón.
4. Hesed (Gracia, clemencia, amor): brazo de vida, derecho.
5. Geburah (Fuerza, rigor): brazo de muerte, izquierdo.
6. Tifereth (Belleza, compasión): afección, torso o corazón.
7. Netsah (Victoria): coordinación, pierna derecha.
8. Hod (Gloria) ley, pierna izquierda.
9. Yesod (Fundamento): generación, sexo.
10. Malkhuth (Reino, diadema): armonía, pies o totalidad.^[14]

Los sefirot eran escondidos bajo distintas letras. Esta manifestación corresponde a la tradición cabalística y es rescatada, principalmente, en el texto cabalístico más importante, el *Zohar*. Se debe distinguir que la visión rabínica del *Zohar* sigue con la tradición del Templo celestial

como prototipo del terrenal, donde el arcángel Metratón, Enoch o San Miguel, en la tradición cristiana, sirven como sumo sacerdote.

Las diferencias entre estos Templos/Tabernáculos celestiales se identifican con los distintos aspectos de los diez sefirot (números). El *Sancta Sanctorum* es la máxima manifestación divina, conocida como la Corona (Keter). El Tabernáculo representa el Conocimiento (Binah) y el sumo sacerdote se asocia al cuarto sefirah, Reino (Malkhut), donde el poder de Dios se manifiesta finalmente al mundo. En un sentido, esta es una alegoría mística de la emanación del amor y del poder de Dios, desde el Templo celestial hasta el *Sancta Sanctorum* del Templo terrenal, a través de los diez sefirot, manifestándose a los humanos del plano terrenal gracias al ministerio del sumo sacerdote. El Templo se interpreta como una alegoría de los tres niveles de los dominios celestiales, el mundo material y el cuerpo y el alma humanos; está espiritualmente activo en los tres niveles, de forma simultánea e interrelacionada. Por otro lado, el Templo y sus rituales también se instituyen en el procedimiento práctico mediante el cual el poder de Dios se manifiesta en el mundo real.^[15]

Athanasius Kircher muestra el Templo Celestial y Terrenal en una imagen, en cuya parte superior puede leerse: *Iconismus totius Cabalae summam continens, inserendus est tom II classi IV est de Cabala Hebreorum, et explicatur ásob289 usq ad finem.*^[16] La letra del *tau*, en su forma hebrea, aparece en el décimo sefirot. Se observa en la imagen un sincretismo que abarca la iconografía del Templo de Salomón, las tablas de Moisés, el arca de la alianza; el árbol de la vida propio de la cábala; los símbolos planetarios que corresponden a una distribución del mundo; los nombres de los ángeles y arcángeles de la tradición cristiana; el Templo Celestial y el Templo Terrenal.

El árbol que propone Kircher es un árbol/templo ascendente, es decir, un Templo de la salvación, puesto que el principio de la letra *aleph* lo condiciona al mundo celeste situado entre los querubines.^[17] El principio

del «Horizonte de la eternidad» —también denominado únicamente como «Horizonte»— se encuentra simbolizado por un «ornamento» circular partido por una línea horizontal, dividiendo así dos espacios cósmicos que proponen dos discursos: la ascensión y la palingenesia.^[18] La posición de los siguientes sefirots se encuentra en el altar del templo salomónico, entre la Cámara del medio donde se resguarda el arca de la Alianza y las tablas de la ley, es decir, el oráculo o La Palabra oral y escrita. El noveno y el décimo sefirots que reproduce Kircher se posicionan entre los altares de purificación, es decir, frente al templo. El sistema del Templo como árbol manifiesta el crecimiento de la idea, la constante regeneración, puesto que el camino del profano es iniciado frente al templo, en el décimo sefirot *tau*, y termina con el primer sefirot, que a la vez es el principio *aleph*.

La letra del *tau* en Eliphas Lévi

Eliphas Lévi, autor francés del siglo XIX, recoge la tradición del Testamento de Salomón para diseñar dos manuales de magia: *Las Clavículas de Salomón* (1895) e *Historia de la magia, resumen de sus procedimientos, ritos y misterios* (1875). Estos manuales son propios de su tiempo, ya que retoman la tradición pagana bajo una lectura francmasónica, la tradición judeocristiana y la lectura apócrifa de diversos símbolos. Gilbert Durand argumenta:

Semejante método [de la mitocrítica] aplicado sistemáticamente a todos los autores del siglo XIX [franceses, entre ellos Eliphas Lévi] pone siempre en evidencia la existencia insistente de las dos series de mitemas [salvación y transgresión] [...] El mito es un drama en el que el resultado es el triunfo de un principio: el fin de Satán. Más que al oxímoron, aún tímido, es a la antítesis y, sobre todo, a la antífrasis, a las que su estilo es sensible. El final no es nunca la *coincidentia oppositorum*, sino la inversión de las situaciones y de los valores iniciales. Satán se convierte en Jesús, Caín se convierte en el elegido, o sencillamente se afirma la victoria de Prometeo.^[19]

Eliphas Lévi propone, en *Clavículas de Salomón*, un Templo como salvación, a partir de la tradición masónica. No configura un Templo de la destrucción, como propone Gerard de Nerval en *Viaje a Oriente*, sino que retoma el árbol de la vida de la cábala para concretar una salvación a partir del mito de la francmasonería. Tres tradiciones se identifican en el árbol propuesto por Eliphas Lévi: 1) cabalista, 2) judeocristiana, y 3) masónica; su árbol de la vida es denominado «Los diez nombres sagrados, la 22 letras sagradas o las claves mayores».^[20]

El árbol de la vida de la francmasonería propone el lugar que deben ocupar los iniciados dentro de la Logia. Es decir, la representación de cada uno de los trabajos simbólicos de la francmasonería manifiesta la construcción del Templo de Salomón. En el cuadro se exponen los atributos contenidos tanto en el árbol de Athanasius Kircher como en el de Eliphas Lévi.

El sistema de valores en que se inserta la letra del *tau* en los sefirots de Eliphas Lévi reconstruye un discurso mítico que se centra en el cuarto y el décimo sefirots. La función de dichos sefirots une tres mitos a partir de la representación de la letra: 1) el crismón, emblema signográfico de Cristo formado por la unión de los nombres Xrestos, X (*ji*) y P (*rho*);^[21] 2) la «*tau* sagrada» o «clave universal», símbolo que utiliza Adoniram para reconocerse frente a la reina Balkis, según el relato de Gerard de Nerval; y 3) la letra *tau*, denominada por Lévi, símbolo del número 21 o tres veces siete —el absoluto—, resumen de toda la ciencia universal, que propone el camino de la iniciación y de los sueños.^[22]

La genealogía de Jesús difiere de la de Hiram, puesto que el primero proviene de la línea de Set, mientras que el segundo de Caín. El programa iconográfico se libera con la aportación que realiza Eliphas Lévi al designar a Jesús y a Hiram como héroes civilizadores, que enseñan a los hombres un tipo de conocimiento, una doctrina. Para el autor francés, la doctrina que se levanta es la magia cifrada en el sello o anillo de Salomón que logra construir un Templo de ascensión.

Núm.	Sefirot según A. K.	Sefirot según E. L.	Atributo	Significado	Puesto en el templo masónico	Poseedor del sello	Planetas según E. L.	Planetas según A. K.	Símbolo masónico
I	Kether	Keter	Corona	Principio, cabeza	Venerable maestro	Miguel	Sol	Sol	G(ran) A(rquitecto)
II	Holkmah	Chokma	Sabiduría	Verbo, cerebro	Orador	Gabriel	Luna		J(akhin) B(oax)
III	Binah	Binah	Inteligencia	Feminidad, corazón	Secretario	Anael	Venus		
IV	Hesed	Gedulah	Gracia, clemencia, amor	Brazo de vida, derecho	Tesorero	Zadkiel	Saturno	Júpiter	
V	Geburah	Geburah	Fuerza, rigor	Brazo de muerte, izquierdo	Hospitalario	Samuel	Júpiter	Saturno	Nekum
VI	Tifereth	Tipheret	Belleza, compasión	Afección, torso o corazón	Maestro de ceremonias	Caliel			Moaboa
VII	Netsah	Netzah	Victoria	Coordinación pierna derecha	Segundo vigilante	Amalack, referencia a Agag	Marte	Marte	
VIII	Hod	Hod	Gloria	Ley, pierna izquierda	Primer vigilante	Adoniram	Mercurio	Venus	Iod
IX	Yesod	Yesod	Fundamento	Generación, sexo	Salathiel				
X	Malkuth	Malkuth	Reino, diadema	Armonía, pies o totalidad	Guarda tiempo externo	Iniciado		Luna	

Cuadro 1. Atributos contenidos tanto en el árbol de Athanasius Kircher como en el de Eliphas Lévi.

Salomón es la personificación de la ciencia y de la sabiduría. El templo es la realización y la figura del reino jerárquico, de la verdad y de la razón en la tierra. Hiram es el hombre que llega a la dirección por la creencia y por la sabiduría. Gobierna con la justicia y con el orden y da a cada uno según su obra. [...] Así, pues, hay tres grados en la jerarquía, como hay tres puertas en el templo. Hay tres rayos en la luz. Hay tres fuerzas en la naturaleza. Estas fuerzas están representadas por la regla que une la palanca que levanta y el malleto que afirma. La rebelión de los instintos brutales contra la aristocracia jerárquica de la sabiduría se arma sucesivamente de tres fuerzas que separa de la armonía. Hay tres rebeldes típicos. El rebelde a la naturaleza. El rebelde a la ciencia. El rebelde a la verdad. En el Infierno de los antiguos estaban representados en las tres cabezas del Cerbero. Están figurados en la Biblia por Coré, Dathan y Abirón. En la leyenda masónica están designados por nombres que varían según los ritos. El primero se llama ordinariamente Abirán, o asesino de Hiram, que hiere al Gran Maestro con la regla. Es la historia del justo que las pasiones humanas matan en nombre de la ley. El segundo, llamado Miphi Coseth, por el nombre de un desgraciado y ridículo pretendiente a la realeza de David, hiere a Hiram con la palanca o con la escuadra. Así, la palanca popular, o la escuadra de una igualdad loca se convierte en el instrumento de la tiranía, en las manos de la multitud, y lesiona aún más que la regla a la realeza de la sabiduría y de la virtud. El tercero da fin de Hiram con el malleto, como hacen los instintos brutales cuando quieren poner orden con la violencia y el miedo aplastando la inteligencia. La rama de acacia de la tumba de Hiram es como la cruz de nuestros altares. Es el signo de la ciencia que sobrevive a la ciencia; es la rama verde que anuncia otra primavera.^[23]

El ciclo de la palingenesia se instaura en la repetición del mito de Hiram Abif. Bajo distintos mitos, la «leyenda del tercer grado» adquiere una regeneración tanto en sus ritos como en su forma de representarse.

Eliphaz Lévi transforma el mito, une el sistema de valores entre Jesús e Hiram y Dios y Satán:

El verdadero nombre de Satán, dicen los cabalistas, es el nombre de Jeovah invertido, pues Satán no es un dios negro, sino la negación de Dios. El Diablo es la personificación del ateísmo y de la idolatría. [...] Desde el comienzo del trabajo espiritual para construir el templo de la unidad, Hiram ha sido muerto muchas veces, pero resucita siempre. Es Adonis, cuando le mata el jabalí, es Osiris cuando le asesina Tifón. Es Pitágoras proscrito, es Orfeo destrozado por las bacantes, es Moisés abandonado en las cavernas, es Jesús condenado a muerte por Caifás, Judas y Pilatos.^[24]

El uso de los textos, en sus diferentes relatos, configura tensiones que se presentan con acepciones distintas, según el tiempo, lugar y/o personaje. El sentido de la obra de Eliphaz Lévi va encaminado para engrandecer un discurso a favor de una francmasonería con elementos cabalísticos. La lectura que se realiza en los manuales del autor francés indica un sentido de interpretación: evidencian un sincretismo en la búsqueda de levantar un discurso de élite a partir de la raza caínica, solo que con la posibilidad de la ascensión. De tal forma que la letra del *tau* se encuentra en las dos posibilidades que argumentan Graves y Patail: por un lado es el símbolo que le impone Dios a Caín, y por otro es el símbolo de Jesús y la marca de los justos del *Apocalipsis* de San Juan. El símbolo del Templo revela la subida cósmica, se cifra en el uso que la tradición constructora utiliza; el programa iconográfico se intensifica en la medida en que se revela y se oculta, trasgrede y unifica.

Notas

[1] Paul Ricoeur: *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*, México, Siglo XXI, Universidad Iberoamericana, 2006, p. 68.

- [2] Gilbert Durand: *La imaginación simbólica*, Buenos Aires, Amorrortu, 1968, p. 15.
- [3] Guthrie, a propósito del Eliseo y los héroes, argumenta: «“Eliseo” permaneció como el nombre de la morada de los bienaventurados y la entrada en ella quedó reservada para la clase privilegiada. Más aún, aquellos que se consideraban con derecho a ello seguían basando ese derecho en un parentesco con los dioses. [...] Si un héroe homérico podía adjudicarse parentesco divino, ello se debía a la humanidad de los dioses. Edades posteriores aprenderían a basarlo en la divinidad del hombre»; *vid.* W. K. C. Guthrie y Larry J. Alderink (pref.): *Orfeo y la religión griega. Estudio sobre el «movimiento órfico»*, Madrid, Siruela, 2003, p. 208.
- [4] Gilbert Durand: *De la mitocrítica al mitoanálisis. Figuras míticas y aspectos de la obra*, Barcelona, Anthropos, Universidad Autónoma Metropolitana, pp. 34.
- [5] Frédéric Monneyron y Joël Thomas argumentan que las necesidades a que responde el mito son tres: necesidad religiosa, o mito–encantamiento, vinculado a una metafísica y a una escatología; necesidad poética, o mito–ornamento, ligado a su expresión literaria, que apunta a una estética; y necesidad pedagógica o mito–enseñanza, que apunta a una moral; *vid.* Frédéric Monneyron y Joël Thomas: *Mitos y Literatura*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2004, p. 16.
- [6] *Vid.* Gershom Scholem: *La cábala y su simbolismo*, México, Siglo XXI, 1978.
- [7] *Vid.* R. Tresoldi: *Enciclopedia del Esoterismo*, Barcelona, De Vecchi, 2002.
- [8] Jueces: XII, 4–7.
- [9] Las últimas dos letras se presentan en la versión griega.
- [10] *Vid.* Manfred Lurker: *Diccionario de imágenes y símbolos de la Biblia*, Córdova, El Almendro, 1994.
- [11] *Idem*, p. 87.
- [12] Jean Chevalier y Alain Gheerbrant: *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Herder, 1999.
- [13] *Vid.* José García Dávila y Felipe Curcó Dávila (eds.): «Testamento de Salomón», *Apócrifos del Antiguo Testamento, Tomo II*, México, Editorial del Valle de México, 2001, pp. 342
- [14] *Ibid.*
- [15] William J. Hamblim y David Rolph Seely: *El Templo de Salomón. Historia y mito*, Madrid, Akal, 2008, p. 84.

- [16] En la obra de Kircher, Ignacio Gómez Liaño la ubica en *Oedipus Aegyptiacus III*, p 216, tamaño original 18x4 cm; vid. Ignacio Gómez de Liaño: *Athanasius Kircher. Itinerario al éxtasis o las imágenes de un saber universal*, Madrid, Siruela, 2001, p. 237.
- [17] Vid. la descripción del Templo de Salomón en Reyes I, VI: 14–37.
- [18] Juan–Eduardo Cirlot argumenta: «Los ornamentos (grecas, líneas onduladas, series de espirales, arrollamientos de ritmos varios, sigmas, aspas, rombos, círculos, óvalos, dardos, triángulos, zigzagues, triskeles, esvásticas) reciben la denominación simbólica general de “fondos cósmicos”, porque simbolizan efectivamente la actividad de las fuerzas naturales y de los elementos, según la época y las predilecciones culturales del autor, los prehistoriadores e historiadores del arte, que en la mayoría de los casos no se han interesado por la doctrina autónoma del simbolismo. [...] La relación de los dos diámetros cruzados con la circunferencia se ratifica a veces haciendo perceptible el centro, por su transformación de un circuito, que deviene simbólico del “centro” místico. La figura así constituida tiene un gran valor simbólico por expresar la unidad original (centro), la “salida a la manifestación” (cuatro radios, que se identifican con los cuatro ríos que brotan en el paraíso, de la *fons vitae* o junto al árbol cósmico) y el retorno a la unidad (circunferencia exterior), por el movimiento circular que “alisa” las esquinas del cuadrado (diferencias de lo múltiple y transitorio del mundo del fenómeno). Por la agregación de una cruz en aspa a la figura mencionada, se obtiene la rueda, que es el símbolo más universal del centro y del ciclo de las transformaciones»; vid. Juan–Eduardo Cirlot: *Diccionario de símbolos*, Madrid, Siruela, 1991, 2011, p. 229.
- [19] Gilbert Durand: *De la mitocrítica al mitoanálisis. Figuras míticas y aspectos de la obra*, p. 253
- [20] Eliphas Lévi: *Clavículas de Salomón*, Madrid, EDAF, 2005, p.67.
- [21] Juan Carlos Daza: *Diccionario de Francmasonería*, Madrid, Akal, 1997, p. 358.
- [22] Juan–Eduardo Cirlot: *op. cit.*, p. 156.
- [23] Eliphas Lévi: *op. cit.*, p. 92.
- [24] Eliphas Lévi: *Historia de la magia. Resumen de sus procedimientos, ritos y misterios*, Rafael Urbano (prol.), Madrid, Biblioteca del más allá, 1922, p. 355.

Superhéroe

El superhéroe y la mitificación narrativa

EDUARDO SANTIAGO ROCHA OROZCO

El superhéroe es una forma del imaginario que se identifica sin dificultad con el mito, porque el mito es, en sí, una preconcepción fija, un relato que se conoce de antemano y que implica todo un proceso histórico para alcanzar a tener sus propios elementos fundamentales; de ese modo, conserva una serie de símbolos que conforman una tradición iconográfica. Hoy, la imagen del superhéroe está estrechamente arraigada en la cultura popular, tanto así, que una persona, sin nunca haber leído un cómic, puede reconocer los atributos principales de uno entre los muchos personajes de este nuevo panteón occidental. Desde luego, hay que matizar esta dimensión mitológica. Un concepto que Eco propone para tratar esta problemática es el de «mitificación», el cual define como:

Simbolización inconsciente del objeto con una suma de finalidades no siempre racionalizables, como proyección en la imagen de tendencias, aspiraciones y temores emergidos particularmente en un individuo, en una comunidad, en un periodo histórico.^[1]

A manera de hipótesis, en el contexto de la época moderna, se podría especular que el nacimiento del superhéroe responde a la necesidad de proyectar en el imaginario una figura divina; no la de un dios hecho hombre, sino la de un ser humano hecho dios, como si una pequeña

porción del antropocentrismo extremo de Nietzsche se presentara de forma más digerible. El superhéroe, como toda buena ficción, terminó aceptándose pese a una gran resistencia inicial.

Los personajes [...] si poseen una funcionalidad gratificadora en relación con las expectativas latentes en su tejido social, prosperan y se consolidan. En caso contrario, se mueren. Las ficciones no se imponen al público, sino que se proponen.^[2]

El superhéroe de cómic prosperó al fusionar dos discursos: el de la novelística y el del relato mítico. He aquí la unión de dos naturalezas opuestas, pues el mito se concibe como la creación de una voz colectiva, el constructo de una cosmovisión a través de la tradición oral; la novelística, por otro lado, se asocia inevitablemente al concepto de autoría, al reconocimiento de la subjetividad fijada en un discurso que pretende sobrevivir como vestigio de la voz específica de alguien.

La historia del superhéroe de cómic está a medio camino de ambas formas de hacer discurso. Eco explica que el superhéroe es el resurgir del personaje mítico, pero en la civilización de la novela,^[3] en primer lugar, porque es una narración continua: el cómic se entrega de acuerdo con una periodicidad, igual que la novela de folletín. Sin embargo, la creación del superhéroe trasciende a las personas que en primera instancia firmaron sus aventuras, es decir, hay una tradición de dibujantes y guionistas que van sucediéndose la dirección de determinado personaje, por lo que se trata de una construcción colectiva que no tiene un autor definitivo; en este caso, este hecho no impide la distinción de ciertas firmas, ya sea por marcar una época sobresaliente o de calidad cuestionable. La convivencia de la tradición novelesca y mítica permite que eso sea posible.

Otro aspecto a considerar es que los superhéroes de historieta se ven inmersos en una serie de acontecimientos cíclicos, en un constante

movimiento entre el ir y venir con el que se explotan sus posibilidades en diferentes contextos; los personajes se desenvuelven en un ambiente de atemporalidad:

Se desarrollan en un clima onírico que pasa inadvertido para el lector. En ese clima es sumamente difícil distinguir qué ha sucedido antes de que se iniciara la historia, y los guiones pueden reiniciar una y otra vez la narración de aventuras de los superhéroes, con la posibilidad de presentar en un mismo comic, en tres distintas aventuras, a Superniña a Supermuchacho, y a Superman, sin que esto trastorne la lógica del mito del superhéroe.^[4]

Esta atemporalidad determina a los superhéroes desde su construcción, hace que el personaje sea inconsumible y al mismo tiempo consumible en una existencia cotidiana. La lectura crea una mecánica iterativa que despierta un gusto por la anticipación de las situaciones; el esquema iterativo funciona como un elemento primordial en la relación lúdica lector-relato.^[5] Esta atemporalidad convierte el cómic en una narración continua que está constantemente actualizándose y difundiéndose a las nuevas generaciones. Los personajes se vuelven inmortales, su ficción se vuelve «infinita» (más bien inabarcable para un solo lector). El lector solo puede aspirar a conocer el discurso de manera fragmentaria. El fenómeno mismo de la lectura de un cómic se relaciona con el tiempo de lo divino.

Lo divino se manifiesta en un no-tiempo, cuando las medidas se anulan; el tiempo deja de transcurrir, no puede medirse y solo se reconoce externamente cuando ha transcurrido ya por su ausencia. Ese no-tiempo se reconoce como momento nebuloso.^[6] El no-tiempo es propio de lo divino y de la ficción, y no solo porque un enunciado fijado en papel pueda sobrevivir por siglos. Toda ficción, «incluso contada en pasado gramatical, es, ontológicamente, el presente».^[7] El discurso ficticio y Dios no están atados al tiempo ni al espacio y en ello se

distingue su distancia respecto de la realidad, porque más allá de un soporte físico existen en un imaginario.

Un aspecto en el que la figura de Dios y el superhéroe se distancian es el delirio que se crea en la relación del ser humano con lo divino, este delirio es de persecución. «El hombre, lejos de sentirse libre, se sentía poseído, esclavo, sin saber de quién. Porque se sentía mirado y perseguido. Detrás de lo sagrado, se prefigura un alguien, dueño y poseedor».^[8] Con la modernidad, en apariencia, este censor supremo y la censura debían haber desaparecido; sin embargo, el hombre aún está lejos de sentirse libre. Antiguamente, el hombre buscaba a Dios en las estrellas, deslumbrado por esas luces que, sin saber por qué, estaban sobre él como si lo observaran. En la modernidad, las cosas cambian: se asimila que las estrellas están ahí independientemente del ser humano; la razón y el psicologismo convierten a Dios en un constructo interiorizado, en una cultura con todos sus símbolos y tabúes. Entonces, la vista se torna hacia el interior del individuo, a una entidad que Freud llama «superego». El delirio aún existe, pero pasa de ser persecución a autocensura.

La doble identidad del superhéroe podría interpretarse como esta inquietud persecutoria: la identidad civil se ve sometida a la vigilancia y voluntad de la otra parte. La mayoría de los superhéroes tienen la temática del Doppelgänger, pero un rasgo distintivo es que esta dualidad de egos no es la exteriorización de los aspectos negativos de una persona, no obstante, sí de «su culpa o de lo reprimido que se escinde en el espacio exterior como un yo autónomo, atormentando con su presencia al sujeto».^[9] En el caso del cómic de superhéroes tenemos que, por lo general, la identidad civil tiene que privarse de satisfacer sus deseos mundanos con tal de cumplir con la misión de su alter ego.

Este delirio persecutorio del creyente esconde, de manera inevitable, una idea narcisista, pues la misión única y exclusiva de Dios es vigilar, premiar y castigar; así, incluso la más mínima acción del creyente se vuelve significativa, digna de un juicio y, por lo tanto, de una

reprobación o un consentimiento. La idea de ser vigilado está unida de manera íntima con el deseo de recibir la mayor compasión y ser reconocido por el censor; de ahí surge la nostalgia por el edén, el deseo de recibir una compensación después de una vida de privaciones. Estas dos inquietudes se transforman en el delirio del superhéroe. En la persecución de un alter ego también hay un delirio de grandeza: el superhéroe es un «héroe meritocrático»,^[10] un cúmulo de virtudes ideales desde físicas, intelectuales y sensuales, de modo que presenta un personaje duro, atractivo e inconquistable. El superhéroe nace en plena depresión como un consolador social. «Desde un punto de vista psicoanalítico, el superhéroe es una “fantasía de omnipotencia” propia del pensamiento infantil».^[11]

Con un obvio proceso de identificación, cualquier *accountant* de cualquier ciudad americana alimenta secretamente la esperanza de que un día, de los despojos de su actual personalidad, florecerá un súperhombre capaz de recuperar años de mediocridad.^[12]

Es así que, aún cuando el héroe mitificado no es una divinidad, también ofrece una promesa de redención, no en un cielo, sino en una especie de paraíso terreno. El superhéroe se presenta como un modelo ideal de civil, pero súperdotado; su supremacía se racionaliza (salvo algunos casos) y el origen de su omnipotencia tiene que ver con una razón verosímil para un mundo científicista, cosa que en cierto modo le permite al lector tener una empatía con el personaje. El superhéroe no tiene un papel de creador del mundo; aunque tuviera el poder para hacerlo, su papel es más discreto y se reduce al de ser un individuo que le brinda servicio a su comunidad. En sí, todas sus proezas proyectan lo que universalmente (por no decir «para la sociedad occidental») son los buenos valores.

El superhéroe es ante todo un producto para las masas, creado a partir de un imaginario populista que lo determina y consensúa. Si

recordamos el ensayo de Eco, *El súperhombre de masas*, vemos que esta tendencia demagógica proviene de la novela folletinesca. Ante todo está la necesidad de traer paz al lector; Eco la llama «estructura del consuelo» que, en gran medida, se resume en la idea de que el bien debe triunfar sobre el mal, «independientemente de que el desenlace rebose felicidad o dolor».^[13] Esta estructura del consuelo adelgaza las posibilidades de la ficción, el discurso se vuelve dogmático y moral, no pone en crisis los valores, las preinterpretaciones del bien y el mal se mantienen y, en mayor o menor medida, se da una propensión al *kitsch*. Así, el superhéroe se debate entre dos naturalezas: la de ser una figura dogmática que proyecta los valores de una sociedad, o la de ser una ficción que juega a rasgar y destruir las certezas.

Notas

- [1] Umberto Eco: *Apocalípticos e Integrados*, Barcelona, Lumen, 1984, p. 249.
- [2] Román Gubern: *Máscaras de la ficción*, Barcelona, Anagrama, 2002, p. 9.
- [3] Umberto Eco: *op. cit.*, pp. 260-266.
- [4] David Alfie: «Semiología del cómic», en *El cómic es algo serio*, México, Eufesa, 1982, p. 51.
- [5] Umberto Eco: *op. cit.*, p. 283.
- [6] María Zambrano: *El hombre y lo divino*, México, Fondo de Cultura Económica, 2001, p. 40.
- [7] Milan Kundera: *El telón*, México, Tusquets, 2005, p. 25.
- [8] María Zambrano: *op. cit.*, p. 33.
- [9] Román Gubern: *op. cit.*, p. 20.
- [10] *Idem*, p. 117.
- [11] *Idem*, p. 289.
- [12] Umberto Eco: *op. cit.*, p. 259.
- [13] Umberto Eco: *El superhombre de masas*, México, Debolsillo, 2005, p. 76.

[T]

Tiempo

La construcción del tiempo

CARMEN F. GALÁN,

GONZALO LIZARDO Y MARITZA M. BUENDÍA

Algunos herejes, para desconcertar a los teólogos, solían argumentar que el tiempo no existe, pues el pasado ya fue, el futuro no es aún, y el presente a cada instante deja de serlo. Inquietado por esta paradoja, San Agustín se preguntó cómo podemos, en efecto, percibir el flujo o la duración o el significado de algo inexistente. «¿Qué es, entonces, el tiempo? —escribe en sus *Confesiones*—. Si nadie me lo pregunta, lo sé; si quiero explicárselo a quien me lo pregunta, no lo sé».^[1] Así inicia San Agustín un ejemplar análisis de nuestra experiencia del tiempo que concluye con rigurosa modestia: si bien no puede demostrarse la existencia del pasado, del presente y del futuro, tampoco podrá negarse que existan en nuestra alma la *memoria* de las cosas pasadas, la *atención* hacia las cosas presentes y la *espera* de las cosas futuras. Así lo explica él mismo, tomando un ejemplo de la música, el Arte por excelencia del Tiempo:

Voy a cantar una canción que conozco. Antes de empezar, extiéndese hacia todo el conjunto de esa canción mi *espera*, pero una vez que he comenzado, a medida que los elementos extraídos de mi *espera* se convierten en pasado, mi *memoria* se extiende hacia ellos a su vez; y las fuerzas vivas de mi actividad se distienden, hacia la *memoria* por lo

que ya he recitado, hacia la *espera* por lo que voy a recitar. No obstante, mi *atención* está ahí presente; por ella pasa a hacerse pasado lo que era futuro. Cuanto más avanza y avanza esta acción, más disminuye la *espera* y crece la *memoria*, hasta que se agota del todo la *espera*, cuando la acción termina por completo y pasa a la *memoria*.^[2]

Al depositar en el alma de cada hombre la semilla que origina el tiempo, San Agustín inauguró una tradición reflexiva que ha sobrevivido hasta nuestro siglo. Desde entonces y hasta ahora, los hombres se han esforzado por interpretar, demoler y reconstruir nuestra noción del tiempo, desde las diversas y a veces confrontadas perspectivas que le ofrecen la religión o la filosofía, la física o la astrología, la lingüística o la política, la poesía o la historia.

Consciente ya del carácter histórico —o temporal— del tiempo, Jorge Luis Borges propuso en 1936 su *Historia de la Eternidad*, donde confrontó los inmutables arquetipos de Platón con la trinitaria eternidad que urdió San Agustín, antes de esbozar su propia conjetura, cifrada en el carácter homogéneo de ciertas imágenes que hacen coincidir nuestra memoria, nuestros sentidos y nuestra imaginación: «el tiempo», concluye, «es una delusión: la indiferencia e inseparabilidad de un momento de su aparente ayer y otro de su aparente hoy, bastan para desintegrarlo».^[3]

Más recientes son los intentos no por definir el tiempo, sino por historiar nuestras formas de medirlo: por «someter el propio tiempo a una perspectiva temporal».^[4] A partir de los métodos que los hombres han usado para administrar el flujo temporal, G. J. Withrow se pregunta por el significado que tiene el tiempo para los hombre de distintas épocas: interesado por la relación tiempo–poder, conjetura que los avances técnicos en torno de la medición del tiempo tienen implicaciones ideológicas. La misma preocupación motiva a Jacques Attali, quien relaciona el tiempo con la violencia y con el poder:

Como todo grupo debe preservarse contra la violencia aislada, anárquica, imprevisible [...] todo orden social, para durar, debe saber limitar los periodos y las fechas en que puede actuar esa violencia. Por tanto, el calendario es el primero de todos los códigos de poder y en cada encrucijada de la historia del poder, cambia la medida del tiempo, signo anunciador.^[5]

A partir del marco de referencia utilizado para contener el flujo del tiempo, Attali divide la historia en cuatro grandes etapas: 1) *tiempo de los dioses*, cuando el tiempo es regido por los ciclos de lo sagrado; 2) *tiempo de los cuerpos*, cuando se vuelve necesario organizar las ciudades mediante campanas y relojes de pesas; 3) *tiempo de las máquinas*, cuando la violencia se circunscribe a la fuerza de trabajo, regulada por los cronómetros; 4) *tiempo de los códigos* o de tiempo–signo, del hombre programado y de la proliferación de artefactos.^[6] Esta división coincide en gran medida con la postura de Whitrow, quien reconoce en el reloj —y no en la máquina de vapor— la clave de la moderna era industrial. A partir de la historia de los artefactos que miden el tiempo comprueban que este no es sino una más entre las múltiples construcciones de la cultura.

Desde la perspectiva filosófica, el problema se ha centrado en ubicar la conciencia del tiempo, que no es sino la conciencia de la muerte como rasgo constitucional del ser humano: «El problema del tiempo en el plano filosófico va más allá de toda concepción meramente psicológica o existencial. Debe plantearse, comprenderse, a partir de la estructura ontológica del ser del hombre».^[7] El tiempo sin tiempo de Parménides, el tiempo líquido de Heráclito, el eterno retorno de Nietzsche, el instante como huida hacia la eternidad de Kierkegaard, el tiempo como condición *a priori* de Kant, el tiempo como Ser de Heidegger: todas ellas son construcciones del tiempo que generan, a su vez, variados debates sobre el destino del hombre: entre la circularidad del mito y la persecución lineal del progreso, entre recorrer la espiral de lo mismo y tomar conciencia del ser para la muerte, entre rendirse ante el azar o resignarse al hado.

Notas

- [1] San Agustín: *Confesiones*, México, Porrúa, 2007, p. 249.
- [2] *Idem*, p. 262.
- [3] Jorge Luis Borges: *Historia de la Eternidad*, Madrid, Alianza, 1998, p. 43.
- [4] G. J. Whitrow: *El tiempo en la historia*, Barcelona, Crítica, 1990.
- [5] Jacques Attali: *Historias del tiempo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1985, p. 11–15.
- [6] *Idem*, pp. 33–34.
- [7] Luis Tamayo: *La temporalidad del psicoanálisis*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 1989, p. 10.

Transgresión

«Sistema de Babel»: las lenguas artificiales y las transgresiones semánticas

GONZALO LIZARDO

Un breve cuento de Salvador Elizondo, titulado «Sistema de Babel», nos propone un peculiar experimento lingüístico. Cansado del lenguaje natural —que le resulta mortalmente aburrido a causa de su precisión y eficiencia—, el narrador implementa entre su familia una nueva lengua que consiste en llamar a las cosas con un nombre distinto al habitual, de preferencia su contrario. El experimento tiene un objetivo lúdico: abatir la habitual monotonía de nuestro lenguaje denotativo, infringiendo la habitual relación que el vulgo establece entre los significados y los significantes.

Basta con no llamar a las cosas por su nombre para que adquieran un nuevo, insospechado sentido que las amplifica o recubre con el velo de misterio de las antiguas invocaciones sagradas. Se vuelven otras, como dicen. Llamadle flor a la mariposa y caracol a la flor; interpretad toda la poesía o las cosas del mundo en los términos de este trastocamiento o de esta exégesis; cortad el ombligo serpentino que une la palabra con la cosa y encontraréis que comienza a crecer autónomamente, como un niño; florece luego y madura cuando adquiere un nuevo significado común y transmisible.^[1]

Como resultado de este nuevo sistema, toda la familia se vuelve más feliz, pues el mundo adquiere, ante sus ojos, un nuevo matiz de misterio: «un perro que ronronea es más interesante que cualquier gato; a no ser que se trate de un gato que ladre, claro».^[2] En consecuencia, la familia se dedica a difundir la nueva lengua y el narrador se entretiene con su mujer diciendo una cosa por otra hasta que consiguen redondear «una frase sin sentido perfecta».^[3] Con un experimento semántico muy sencillo, el narrador ha creado un «lenguaje artificial»: un sistema lingüístico que prefiere el caos por encima del orden, con lo cual transgrede toda una tradición occidental, según la cual, el orden es requisito de la felicidad y el caos, garantía de la desdicha.

Para comprender esta tradición podemos remontarnos al Génesis. Ahí está escrito que Yahvé fue el primer poeta, pues creó el mundo usando la palabra: pronunciando los nombres que, ilocutoriamente, le dieron consistencia ontológica al cosmos. Por eso, al formar a Adán como rey de la creación, le encomendó una tarea similar: la de conferir nombre a todos los animales y cosas del mundo. Los exégetas bíblicos han supuesto desde siempre que Adán y Eva, así como su descendencia, hablaron un lenguaje único y perfecto, donde las palabras coincidían con las cosas. Ese estado de gracia terminó cuando algunos hombres, envalentonados por su habilidad constructora, quisieron construir una torre tan alta para desafiar a Yahvé.^[4] En vez de castigarlos con una plaga o una lluvia de fuego, Dios los castigó con una penitencia sutil pero perpetua: confundiendo sus lenguajes, consiguió que los hombres no pudieran más ponerse de acuerdo entre sí y que abandonaran, en consecuencia, sus sacrílegos proyectos arquitectónicos.

La Torre de Babel parece enseñarnos que la multiplicidad lingüística es un castigo divino, fuente de la infelicidad humana. Inspirados por esa pesimista moraleja, algunos lingüistas se han propuesto restablecer

el idioma adánico que eliminaría las redundancias, irregularidades, equívocos y ambigüedades propias de las lenguas naturales, como también lo busca el fanático religioso que protagoniza *Ciudad de cristal* de Paul Auster.^[5] Esta búsqueda ha seguido dos rutas distintas. Para entenderlas mejor, debemos aceptar que toda lengua natural se compone por dos planos: el *plano de la expresión* (conformado por el léxico, la fonología y la sintaxis) y el *plano del contenido* (constituido por el universo de conceptos susceptibles de ser expresados). Como se muestra en la figura siguiente, cada uno de los planos puede descomponerse, además, en *forma* y en *sustancia*, las cuales resultan de la organización específica de un *continuum*.

	Expresión	Contenido
Sustancia	Sustancia de la expresión: palabras concretas con las que se habla o se escribe	Sustancia del contenido: sentido de cada enunciado producido como sustancia de la expresión
Forma	Forma de la expresión: sistema léxico fonológico y sintáctico de una lengua	Forma del contenido: organización que cada lengua impone sobre el universo de lo decible y lo pensable
Continuum	<i>Continuum</i> de la expresión: conjunto de sonidos o grafías que puede emitir el hombre	<i>Continuum</i> del contenido: conjunto de todo el universo físico y mental

Figura 1. Estructura de la lengua natural

De acuerdo con este modelo, propuesto inicialmente por Louis Hjelmslev,^[6] las lenguas artificiales podrían dividirse en dos tipos: las formuladas *a priori* y *a posteriori*. Las primeras consideran que, antes de elaborar una nueva forma de la expresión es necesario delimitar una

forma más eficiente del contenido. En cambio, las lenguas *a posteriori* no se preocupan por reelaborar la forma del contenido sino, simplemente, por «elaborar un sistema de la expresión lo suficientemente fácil y flexible como para poder expresar los contenidos que las lenguas naturales expresan normalmente».^[7] Un ejemplo clásico de *lenguaje a posteriori* sería el esperanto, mientras que el más célebre de los *lenguajes a priori* fue el que formulara, en 1668, el inglés John Wilkins.

En su libro capital, *Essay towards a Real Character, and a Philosophical Language*, Wilkins divide el universo sensible en 40 Géneros mayores, dividido en 251 Diferencias peculiares, hasta derivar 2030 Especies. Una vez organizada así la forma del contenido, Wilkins le atribuye a cada Género un ideograma (con una pronunciación específica) que puede ser modificado con barras, ángulos y otros signos para precisar las oposiciones, adverbios, conjunciones y demás sutilezas gramaticales. Sin embargo, además del enorme esfuerzo que exigiría memorizarlos, estos nombres no alcanzan a elaborar las frases que cualquier lengua natural podría formular con facilidad y, para colmo, la mayoría de los verbos se quedan sin traducción: aunque Wilkins fue muy minucioso para catalogar el universo de las cosas, no alcanzó a clasificar el de las acciones.

A contrapelo de Wilkins, el narrador de «Sistema de Babel» no se propone reorganizar la *forma del contenido*, sino transgredir la *forma de la expresión*. Más aún, dentro de esta misma forma, el narrador respeta la sintaxis de los enunciados y la semántica de los verbos, los adverbios, los adjetivos, o las proposiciones. En realidad, lo único que pervierte es el significado de los sustantivos, con lo cual realiza una *infracción semántica limitada*, un desplazamiento semántico más radical que la simple metáfora, en tanto que cambia el nombre de las cosas por su contrario. Pero esta transgresión, aunque limitada, es suficiente para inducir, en todo el sistema lingüístico, una alteración pragmática radical.

Con el fin de explicar esta alteración pragmática, la figura siguiente compara el «Lenguaje Filosófico» de John Wilkins con el «Sistema de Babel» de Salvador Elizondo, usando el cuadrado lógico de Aristóteles^[8] para mostrar su sistema de oposiciones semánticas. El antagonismo, aunque sutil, no podría ser más radical. Ambos parten de un estado inicial «infeliz» (el lenguaje natural) y ambos persiguen un estado final «feliz» (sus respectivos lenguajes artificiales). Lo que enfrenta sus sistemas son sus premisas: para Wilkins la infelicidad es causada por el «caos» y por la «equivocidad» del lenguaje natural, mientras que para Elizondo, por el contrario, la infelicidad es ocasionada por el excesivo «orden» y «univocidad» de ese mismo lenguaje natural.

El antagonismo se amplía si consideramos que ambos «sistemas» circulan en sentidos contrarios: Wilkins quiere reordenar el cosmos para que los hombres se comuniquen unívocamente y así conquisten la felicidad. Su fracaso, pese a tan buenas intenciones, se produce porque su «Lenguaje Filosófico» resulta tan equívoco como el lenguaje natural. Borges atribuye este fracaso a la deficiente e insostenible forma que Wilkins le impuso al contenido, aunque su error era inevitable, pues «no hay clasificación del universo que no sea arbitraria y conjetural. La razón es muy simple: no sabemos qué cosa es el universo».^[9] O, para explicarlo con las palabras de Foucault, «Cuando levantamos una clasificación reflexionada, cuando decidimos que el perro y el gato se asemejan menos que dos galgos [...] ¿cuál es la base a partir de la cual podemos establecerlo con certeza?»^[10]

En oposición a Wilkins, Elizondo trastrueca la relación del significado y el significante para que la comunicación entre los hombres se vuelva todavía más equívoca y así conquisten la felicidad. Pese a tan malas intenciones, su experimento triunfa porque su «Sistema de Babel» —fiel a su principio de transgresión semántica— exige la equivocidad como requisito para llegar a ser feliz: si no podemos evitar el error, habrá que divertirse con él.

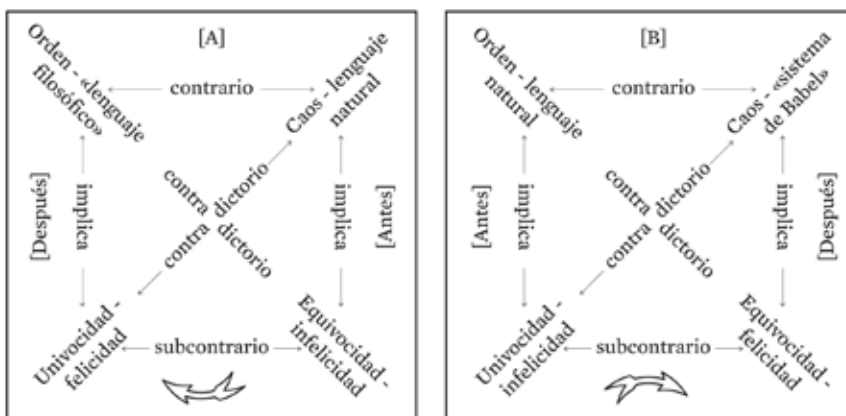


Figura 2. Sistema de oposiciones semánticas en [A] el «Lenguaje filosófico» de John Wilkins, y en [B] el «Sistema de Babel» de Salvador Elizondo.

Si aplicamos este babélico sistema a la lectura de «Sistema de Babel», entonces los equívocos se multiplican al infinito —y, con ellos, también «nuestra felicidad». En el ejemplo que propone el narrador («Esos tigres que revolotean en su jaulita colgada del muro, junto al geranio»), se podrían sustituir los sustantivos por otros nombres contradictorios, contrarios o subcontrarios, para obtener, entre muchas otras posibilidades, las siguientes «traducciones»:

- a. «Esos tigres que revolotean en su pastizal colgado de la montaña, junto al baobab».
- b. «Esos insectos que revolotean en su corola colgada de la ventana, junto al azadón».
- c. «Esos gorriones que revolotean en su jaulita colgada del muro, junto al geranio».

Aunque los tres enunciados resultarían más o menos verosímiles y más o menos metafóricos, gracias a las premisas del «Sistema de Babel»,

conoceríamos de antemano —sin margen de error— que las tres son erróneas, falsas, sinsentido. En ninguno de los tres casos nos quedaría incertidumbre y la posesión de esta certeza irrefutable nos llenaría de felicidad. Es decir: en tanto no podemos alcanzar el sentido total y unívoco, bendigamos la maldición de Babel, y divirtámonos con las infinitas posibilidades del equívoco, gracias a un lenguaje que ha alcanzado la perfección del sinsentido.

Notas

- [1] Salvador Elizondo: «Sistema de Babel», en *Obras. Tomo dos*, México, El Colegio Nacional, 1994, p. 135. Este párrafo conjuga una intrincada serie de referencias: el ejemplo de la flor remite a Mallarmé (cuando exigía a los poetas que no hablaran de la flor concreta, sino de la flor ideal, la ausente de todos los racimos) y a Vicente Huidobro (cuando manifestó, en su poema *Arte poética*, su confianza en el poder ilocutorio de la creación poética). Además, el experimento de Elizondo convalida la definición que hizo Octavio Paz de la «operación» poética: «El primer acto de esta operación consiste en el desarraigo de las palabras. El poeta las arranca de sus conexiones y menesteres habituales: separados del mundo informe del habla, los vocablos se vuelven únicos, como si acabasen de nacer»; *vid.* Octavio Paz: *El arco y la lira*, México, Fondo de Cultura Económica, 1972, p. 38.
- [2] Salvador Elizondo: *op. cit.*, pp. 135–136.
- [3] *Idem*, p. 136.
- [4] Génesis: 11, 4–9.
- [5] Paul Auster: *Ciudad de cristal*, Barcelona, Anagrama, 1997.
- [6] Louis Hjelmslev: *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*, Madrid, Gredos, 1974.
- [7] Umberto Eco: *La búsqueda de la lengua perfecta*, Barcelona, Grijalbo-Mondadori, 1997, p. 276.
- [8] Oswald Ducrot y Tzvetan Todorov: *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, México, Siglo XXI, 1998, p. 140.
- [9] Jorge Luis Borges: *Otras inquisiciones*, Madrid, Alianza, 1997, p.159.
- [10] Michel Foucault: *Las palabras y las cosas*, México, Siglo XXI, 1999, p. 5

Esta primera edición de *Ficcionario de teoría literaria*
fue impresa en diciembre de 2014 en los talleres de Gráfica Premier, SA de CV.
La edición fue coordinada por el Cuerpo Académico 170
Perspectivas Metodológicas de la Interpretación.



www.texere.com.mx

