Narración y sentido en la literatura y la filosofía

Ángeles Ma. del Rosario Pérez Bernal
Coordinadora

Universidad Autónoma
del Estado de México



Este libro integra, de manera ordenada, coherente y cuidadosa, distintas voces y representaciones del pensamiento universal. Sus reflexiones de gran valía abordan el acto narrativo en el contexto contemporáneo y abren nuevos caminos para repensar la escritura, la experiencia humana y el sentido del mundo, a través de la palabra, la imagen o el silencio. También su aporte se sostiene en la propuesta del cruce interdisciplinario entre la literatura, la filosofía y otras artes. Seguramente será un material de gran trascendencia para consultarse y comentarse entre la comunidad académica y especializada.

Dra. Elsa López Arriaga
Universidad de Guanajuato

Este trabajo colectivo discute el acto de narrar desde lo filosófico a través de los tiempos y lo reflexiona desde la pintura, la literatura, el arte performático, la biografía performática, entre otros. A través de sus tres distintas secciones, gradualmente nos lleva a una crítica integral sobre la relevancia de la narrativa en nuestro mundo contemporáneo; así, su discurso hace posible el diálogo entre filosofía y literatura.

Dr. Alejandro Palma Castro
Benemérita Universidad
Autónoma de Puebla

Narración y sentido en la literatura y la filosofía

Corolario del Antropoceno
HUMANIDADES



Doctora en Ciencias Sociales
Martha Patricia Zarza Delgado
Rectora

Doctora en Ciencias Computacionales
Arianna Becerril García
Secretaria de Ciencia

Maestro en Bibliotecología y Estudios de la Información
Ariel Sánchez Espinoza
Director de la Facultad de Humanidades

Maestra en Análisis y Visualización de Datos Masivos
Alma Rosa Segundo Escobar
Directora de Bienes Públicos del Conocimiento

Narración y sentido en la literatura y la filosofía

Ángeles Ma. del Rosario Pérez Bernal
Coordinadora

"2026, Conmemoración del ingreso de la científica y académica Elena Cárdenas Guerrero al Instituto Científico y Literario"

Universidad Autónoma del Estado de México
Toluca, 2026

Narración y sentido en la literatura y la filosofía / Ángeles Ma. del Rosario Pérez Bernal, Coordinadora.
1ª ed.
Toluca, Estado de México : Universidad Autónoma del Estado de México, 2026.
232 p. : il.

ISBN 978-968-9718-69-7 (PDF)

Incluye referencias bibliográficas.

1. Narración (Retórica) -- Filosofía
2. Literatura Latinoamericana -- Filosofía -- Siglo XX
3. Literatura alemana -- Filosofía
4. Significado en la literatura (Filosofía)
5. Benjamin, Walter, 1892-1940 -- Crítica e interpretación
6. Derrida, Jacques -- Perspectivas sobre la narración
7. Deleuze, Gilles, 1925-1995 -- Crítica y representación
8. Lispector, Clarice -- Filosofía en la literatura
9. Memoria colectiva en la literatura

I. Pérez Bernal, Ángeles Ma. del Rosario, coord.

PN49 .N37 2026

Narración y sentido en la literatura y la filosofía

Ángeles Ma. del Rosario Pérez Bernal
Coordinadora

Libro sometido a sistema antiplagio y publicado con la previa revisión y aprobación de pares doble ciego externos que forman parte del Sistema Nacional de Investigadoras e Investigadores, ambos nivel I. Expediente de obra 427/11/2024, Dirección de Bienes Públicos del Conocimiento, adscrita a la Secretaría de Ciencia de la Universidad Autónoma del Estado de México.

Primera edición: 30 abril de 2026

D.R. © Universidad Autónoma del Estado de México
Instituto Literario núm. 100 Ote., col. Centro
C.P. 50000, Toluca, Estado de México
https://www.uaemex.mx

ISBN 978-968-9718-69-7 (PDF)

DOI: https://doi.org/10.36677/lib.narracion.sentido

Imagen de portada: *Aristóteles contemplando el busto de Homero,* Rembrandt (1653)

Esta edición y sus características son propiedad de la Universidad Autónoma del Estado de México.

El contenido de esta publicación es responsabilidad de los autores.

Esta obra, en su versión digital, está sujeta a una licencia *Creative Commons* Atribución-No-Comercial-CompartirIgual (CC BY-NC-SA). Puede ser utilizada para libros abiertos, ya que permite a los usuarios copiar, redistribuir, remezclar, adaptar y crear obras derivadas del material en cualquier medio o formato, con fines no comerciales, siempre que se otorgue el crédito correspondiente a la autoría original. Asimismo, toda obra derivada deberá distribuirse bajo la misma licencia. Disponible para su descarga en acceso abierto en: https://ri.uaemex.mx y en librosabiertos.uaemex.mx

Hecho en México

Contenido

Introducción 9

PRIMERA PARTE
El relato en cuestión:
filosofía y crisis de sentido

**Restaurar el mundo con palabras:
sobre el sentido de narrar en Benjamin y Arendt** 19
Ángeles Ma. del Rosario Pérez Bernal

**El indecidible narrar: reflexiones sobre literatura
y filosofía en el pensamiento de Jacques Derrida** 37
Felipe Adrián Ríos Baeza

**¿Narrar o no narrar? La crítica deleuziana
a la lógica de la representación** 55
María Luisa Bacarlett Pérez

SEGUNDA PARTE
Voces desde los márgenes:
narrar identidades y experiencias

**Clarice Lispector: la gran narradora moderna
que sabía filosofar en portugués brasileño** 83
Ellen Spielmann

***Cartucho* de Nellie Campobello:
la oralidad que teje la memoria** 115
Carmen Álvarez Lobato

**Niña que narra: el emerger del sentido,
En tierras bajas de Herta Müller** 133
Sonja Stajnfeld

La búsqueda de significados en *Prosa del observatorio* **151**
Beatriz Adriana González Durán

TERCERA PARTE

Narrar en colectivo: escritura, arte y testimonio

Fraguar en comunidad: la práctica escritural de Cristina Rivera Garza como puente entre voces y sentidos **169**
Berenice Romano Hurtado

La escritura de sí en periodos de transición: una experiencia con mujeres privadas de libertad, en el Complejo Carcelario y Penitenciario El Pedregal, Medellín, Colombia **189**
Adriana María Ruiz Gutiérrez
Dairo Alberto Herrera Escobar

Narración en crisis, narrativas de régimen y arte postautónomo **213**
Ana Borges

Ficha curricular **232**

Introducción

La narración, entendida como la capacidad de humanizar el tiempo, es mucho más que contar historias. Es una herramienta para resistir la homogeneidad, desafiar el olvido y abrirnos a lo inesperado. En tiempos de oscuridad como los que corren, es válido preguntarse adónde quedaron los relatos que, como antaño, tejían las experiencias humanas y les daban sentido. En este libro, exploramos esa interrogante desde el diálogo entre literatura, filosofía y arte, dando cuenta de cómo la narración —y a veces su ausencia— sigue siendo un pilar para comprender quiénes somos y qué nos une como comunidad.

Desde las ideas de Walter Benjamin y Hannah Arendt hasta las formas innovadoras de artistas como Clarice Lispector o Francis Bacon, los capítulos de este libro invitan a recorrer un panorama en el que las palabras, las imágenes y los silencios nos muestran caminos alternativos para construir sentido en un mundo que a menudo parece carecer de él.

Este libro propone una travesía interdisciplinaria por los diversos modos en que la narración puede entenderse, ejercerse y transformarse en nuestros tiempos. Con base en una cuidadosa curaduría de voces filosóficas, literarias y artísticas, el capitulario se ha organizado en tres secciones, articuladas no solo por afinidades temáticas, sino por un movimiento conceptual progresivo.

La primera parte, *El relato en cuestión: filosofía y crisis de sentido,* captura la reflexión filosófica profunda en torno al acto de narrar y sus crisis en Arendt, Benjamin, Derrida y Deleuze, reuniendo textos que abordan, desde la teoría crítica, los desafíos de narrar en una era marcada por la fragmentación, la saturación de información y la pérdida de estructuras de sentido. Se discuten

aquí las figuras del narrador, el lenguaje, la deconstrucción y la crítica a la representación.

La segunda parte, *Voces desde los márgenes: narrar identidades y experiencias*, ubica el enfoque en estudios de caso de textos literarios donde la identidad, el recuerdo, la marginalidad, la subjetividad y la búsqueda de significados adquieren protagonismo. Aquí la narración aparece como una forma de resistencia y autoafirmación ante contextos muchas veces adversos y traumáticos.

En la tercera parte, *Narrar en colectivo: escritura, arte y testimonio*, se presentan estudios donde la narración se convierte en acto de reparación, memoria y subversión. Se privilegian aquí las voces que emergen desde márgenes sociales o políticos, donde el objeto artístico contribuye a recuperar humanidad en contextos de exclusión y violencia.

Esta estructura responde al propósito fundamental de la obra: mostrar cómo la narración, en sus múltiples registros y soportes, sigue siendo un eje crucial para resistir la pérdida de sentido y reconfigurar los vínculos humanos en tiempos inciertos. La orientación interdisciplinaria de este libro revela, asimismo, la inquietud de enriquecer el entendimiento de la narración como *cemento estructurante* de las comunidades. Siguiendo las reflexiones de Hannah Arendt, Walter Benjamin y Paul Ricœur, el texto indaga cómo las narrativas humanizan el tiempo y también restauran vínculos sociales erosionados por la modernidad.

Esta obra busca entender la narración en sus formas tradicionales y explorar sus límites, a la par que se reafirma el papel del arte y la filosofía como herramientas para interpretar, resistir y transformar nuestra realidad.

Así, la primera parte del libro, *El relato en cuestión: filosofía y crisis de sentido,* inicia con el capítulo "Restaurar el mundo con palabras: sobre el sentido de narrar en Benjamin y Arendt", de Ángeles Ma. del Rosario Pérez Bernal, en él se analiza cómo la figura del narrador es una respuesta crítica frente a la crisis de

sentido en la modernidad. A partir de una lectura comparativa de los ensayos "El narrador", de Walter Benjamin, e "Isak Dinesen", de Hannah Arendt, la autora sostiene que ambos pensadores conciben la narración como un acto ético y político que permite resistir la fragmentación de la experiencia y la pérdida de memoria colectiva. Mientras Benjamin enfatiza la desaparición del narrador tradicional vinculado a la oralidad y la sabiduría compartida, Arendt propone una figura narrativa contemporánea que, como Isak Dinesen, transforma el dolor en comprensión sin caer en la nostalgia ni el didactismo. Pérez Bernal subraya cómo, pese a sus divergencias, ambos autores reconocen en el narrador a un mediador entre vida-muerte, individuo-comunidad y palabra-acción. En este sentido, se muestra que, para Benjamin y Arendt, narrar es un modo de preservar el mundo ante el olvido, la banalidad del mal y la disolución del sentido humano.

Después, en el capítulo "El indecidible *narrar*: reflexiones sobre literatura y filosofía en el pensamiento de Jacques Derrida", de Felipe Adrián Ríos Baeza, se aborda la relación entre ambas disciplinas en la obra de Derrida, en particular la influencia del lenguaje en la construcción de la subjetividad humana. Ríos Baeza explora cómo, a través de su método deconstructivo, Derrida cuestiona las bases ontológicas del ser humano al argumentar que el hombre no preexiste al lenguaje, sino que es definido y constituido por él. Este enfoque lo sitúa en una posición crítica frente a la filosofía occidental tradicional, la cual consideraba el lenguaje como mero vehículo de comunicación. Según Ríos Baeza, la deconstrucción propuesta por Derrida permite un diálogo inédito entre los discursos literario y filosófico, desafiando la estabilidad de conceptos como identidad y sentido. Además, su crítica, tal como expone Ríos Baeza, se enfoca en desentrañar la relación entre lenguaje y realidad, y también en resaltar la interdependencia entre ambos discursos en la comprensión de la condición humana.

El capítulo "¿Narrar o no narrar? La crítica deleuziana a la lógica de la representación", de María Luisa Bacarlett Pérez,

aborda un tópico importante en la reflexión filosófica contemporánea, a saber, el estatus de la narración y su relación con la existencia, el lenguaje y el conocimiento. En particular, en la obra de Paul Ricœur aparece un isomorfismo entre vida y narración; ambas se muestran como el tejido que traza el fluir temporal, en las dos se dibuja un mismo patrón, es decir, un transcurrir en medio de sucesos. Gilles Deleuze, por su parte, pondrá en duda tal correspondencia y se preguntará si ese esquema es producto de un equívoco muy propio de la episteme moderna. Siguiendo a Foucault, el pensamiento moderno surge con un giro que hace inmanente lo trascendente; de esta manera, las condiciones de posibilidad del conocimiento están en el sujeto, en aquello que permite conocer. En esta especie de círculo, lo trascendental da cuenta de lo empírico, tanto como este último da cuenta de lo trascendental. Entonces, estamos ante una lógica de lo mismo o lógica de la representación. Y narrar es una forma de representar. Sin embargo, Deleuze busca expresiones artísticas donde tal lógica estalle y, así, pueda experimentarse la emergencia de sentido sin necesidad de narrar o de contar una historia. Las pinturas de Francis Bacon (1909-1992) darían el mejor ejemplo de tal ruptura con la narración, pues ahí nada se representa, nada se cuenta; estamos, más bien, en una experiencia estética reducida a la sensación. Hay, en la propuesta de Deleuze, una oposición radical entre sensación y narración. Será necesario, al final, preguntarse si tal oposición puede sostenerse de manera absoluta.

La segunda parte del libro, denominada *Voces desde los márgenes: narrar identidades y experiencias*, inicia con el capítulo "Clarice Lispector: la gran narradora moderna que sabía filosofar en portugués brasileño", de Ellen Spielmann, en él se destaca la figura de Lispector como una de las escritoras más innovadoras dentro del modernismo latinoamericano, comparándola con autores como Virginia Woolf en su búsqueda por la subjetividad y la renovación de la narrativa. Spielmann discute cómo su obra fue inicialmente incomprendida y criticada,

siendo después revalorizada por su capacidad para entrelazar filosofía y literatura de manera única, especialmente en novelas como *A maçã no escuro*. Este texto en particular ha sido objeto de múltiples interpretaciones, incluidas lecturas existencialistas y surrealistas, aunque Spielmann argumenta que estas etiquetas son limitadas debido a que no capturan la profundidad metafísica y mística de la obra. Además, Spielmann enfatiza el interés de Lispector por las filosofías judías y occidentales, como la cábala y el pensamiento de Spinoza, las cuales se reflejan en la construcción de personajes que buscan la redención y la autocomprensión en escenarios de conflicto existencial y ético. También destaca cómo Lispector aborda temas contemporáneos, como el rol de la literatura frente a la filosofía, su interacción con la política y las ideologías de su época, y su compromiso con la renovación de la lengua portuguesa en la búsqueda de una expresión poética auténtica. Finalmente, Spielmann reconoce el impacto de Lispector en la literatura mundial, contribuyendo a un canon literario que valora la subjetividad y la introspección filosófica en la narrativa.

Posteriormente, en el capítulo "*Cartucho* de Nellie Campobello: la oralidad que teje la memoria", de Carmen Álvarez Lobato, se analiza dicha obra como un contrapunto a la narrativa revolucionaria masculina. Desde su experiencia infantil, Campobello narra los eventos de la Revolución mexicana, especialmente relacionados con el villismo, reivindicando a Francisco Villa como un héroe excluido de la historia oficial. La obra es fragmentaria, experimental y vanguardista, combinando oralidad, memoria y técnicas literarias innovadoras. Se distancia del canon tradicional al romper estructuras y géneros establecidos, con relatos crudos y testimoniales que rechazan la idealización del conflicto. Campobello logra una triple transgresión: en la forma, la función y el género, al integrar una perspectiva femenina y marginal. Su escritura crea un mural colectivo de voces y memorias, que incluye personajes sin nombre, héroes populares

y su propia madre. La figura de Villa representa la unión de la lucha y la justicia, mientras que la narración cuestiona las tergiversaciones del poder. Con una intención política e histórica, *Cartucho* reivindica a los marginados y construye una memoria colectiva como resistencia.

En "Niña que narra: el emerger del sentido, *En tierras bajas* de Herta Müller", de Sonja Stajnfeld, se reflexiona sobre el papel de la narrativa en la obra de la autora rumano-alemana, enfocándose en su habilidad para capturar la experiencia humana a través de la perspectiva de la infancia. Basándose en los planteamientos teóricos de Roland Barthes sobre la narración como una necesidad existencial, Stajnfeld explica cómo Müller utiliza el relato para explorar la identidad y la construcción del "yo" en contextos de opresión. La autora sugiere que la narrativa de Müller va más allá de lo convencional al integrar una perspectiva infantil que permite conectar emocionalmente con el lector y revela las complejidades de la subjetividad humana. Stajnfeld destaca la importancia de la narración en la obra de Müller, especialmente en cómo emplea estrategias como la focalización múltiple, la omisión deliberada de información y el uso de personajes infantiles, para construir un espacio narrativo en el que se explora la identidad con relación a la otredad y el poder.

En el capítulo "La búsqueda de significados en *Prosa del observatorio*", de Beatriz Adriana González Durán, se aborda el empleo de una estructura narrativa no convencional en la obra dicha, para invitar al lector a una experiencia reflexiva y sensorial. Según González Durán, Cortázar logra integrar elementos simbólicos (el anillo de Moebius y referencias astrales) para representar el flujo de la vida y el conocimiento. A través de figuras como las estrellas y el erotismo, el texto desarrolla una dialéctica que trasciende los límites de la narrativa convencional, guiando al lector en un viaje introspectivo y filosófico. La autora destaca la libertad interpretativa que la obra brinda al lector, quien se convierte en cocreador al desentrañar significados en la

intersección de la naturaleza, la ciencia y la experiencia humana. En este sentido, González Durán señala los juegos cortazarianos con las percepciones del tiempo y el espacio, utilizando imágenes complejas para fusionar ciencia y arte, y haciendo del acto de leer una experiencia vivencial que trasciende más allá de lo literario.

La tercera parte de este libro, llamada *Narrar en colectivo: escritura, arte y testimonio*, inicia con el capítulo "Fraguar en comunidad: la práctica escritural de Cristina Rivera Garza como puente entre voces y sentidos", de Berenice Romano Hurtado, allí se explora el concepto de *necroescritura*, así como la desapropiación de la autoría, la cual permite crear textos de carácter colectivo. Según Romano Hurtado, la *necroescritura* implica una renuncia a la individualidad del autor en favor de una escritura comunitaria, en la que el texto se convierte en un espacio de resistencia ante la violencia y la opresión. La autora sugiere que esta práctica escritural de Rivera Garza busca configurar comunidades basadas en el bien común; además, destaca que su obra rompe con las convenciones literarias al incorporar una perspectiva crítica que se nutre de experiencias colectivas, otorgando al texto una dimensión política. La necroescritura, entonces, es un acto de memoria que articula voces marginalizadas y fomenta una narrativa inclusiva, que desafía la propiedad individual del texto y promueve la solidaridad a través de la palabra.

Enseguida, el capítulo "La escritura de sí en periodos de transición: una experiencia con mujeres privadas de libertad, en el Complejo Carcelario y Penitenciario El Pedregal, Medellín, Colombia", de Adriana María Ruiz Gutiérrez y Dairo Alberto Herrera Escobar, registra una experiencia viva, carcelaria, a la que le siguen estudios específicos de fuentes literarias. A través de su laboratorio biográfico-performativo, los autores examinan la práctica de la autobiografía como herramienta de transformación personal en mujeres encarceladas en El Pedregal, Medellín. Desde la perspectiva de autores como Arendt, Kristeva

y Delory-Momberger, se plantea que el acto de narrar la propia vida permite a estas mujeres dar sentido a sus experiencias, así como la posibilidad de reconstruir su identidad y lograr proyectarse a futuro; el estudio sugiere que narrar la vida personal permite reintegrar el pasado y enfrentar transiciones dolorosas, convirtiendo la prisión en una oportunidad de resocialización. Además, destaca cómo las historias colectivas fortalecen los vínculos y enriquecen la comprensión de la propia experiencia, promoviendo la resiliencia y el autoconocimiento en contextos de vulnerabilidad.

Finalmente, el capítulo "Narración en crisis, narrativas de régimen y arte postautónomo", escrito por Ana Borges, examina la crisis de la narración en el contexto del capitalismo tardío, apoyándose en las ideas del filósofo Byung-Chul Han. Borges describe cómo la era moderna, caracterizada por la sobreabundancia de información, ha erosionado la capacidad de la narrativa tradicional para otorgar sentido a la experiencia humana. La autora expone que el vacío narrativo se ha sustituido por *stories* desechables en redes sociales, las cuales carecen de profundidad y de poder de vinculación de las grandes narrativas que estructuraban la vida colectiva. Borges plantea que la pérdida de estos relatos coherentes ha generado una ansiedad existencial, ya que las *stories* fallan en conectar al individuo con una historia mayor. Su análisis destaca la importancia de rescatar la narrativa como un medio esencial para la reflexión, la memoria y la construcción de un futuro compartido en una sociedad que se enfrenta a la fragmentación y a la falta de propósito.

A lo largo de sus tres secciones, este libro sostiene que la narración —en sus múltiples formas, intensidades y registros— constituye una práctica de cuidado frente a la disolución contemporánea del sentido. La narración, entendida como la capacidad de humanizar el tiempo, es mucho más que contar historias. Es una herramienta para resistir la homogeneidad y abrirnos a lo inesperado. Es un acto de memoria y creación, un puente entre lo

vivido y lo por venir. Este libro analiza cómo narramos y también por qué necesitamos hacerlo: para conectar, para resistir y para imaginar juntos un horizonte más humano.

Este volumen, además de un ejercicio teórico, es una propuesta viva. Los textos nacen de una reflexión colectiva que conecta a autores y lectores, mostrando que el acto de narrar no es algo estático, sino un proceso en constante transformación. Por eso, la obra también nos reta a imaginar nuevas formas de comunicar, de escuchar, de dialogar, porque cada historia —incluso aquellas no narradas— tiene el potencial de abrir puertas hacia un futuro más humano.

Se invita al lector a entrar en estas páginas con curiosidad. Aquí no encontrará respuestas cerradas, sino un viaje entre relatos y reflexiones que, esperamos, provoque preguntas nuevas y lo hagan parte de esta conversación. Al final, narrar no es solo un acto de palabra: es un acto de comunidad.

Ángeles Ma. del Rosario Pérez Bernal

PRIMERA PARTE

El relato en cuestión: filosofía y crisis de sentido

Restaurar el mundo con palabras: sobre el sentido de narrar en Benjamin y Arendt

Ángeles Ma. del Rosario Pérez Bernal
Universidad Autónoma del Estado de México, México

Introducción

En la actualidad, la narrativa genuina enfrenta graves desafíos debido a la falta de narradores auténticos y a la escasez de receptores interesados. El significado se desvanece por la rapidez de la información y la saturación de los medios y redes sociales. Por tanto, es fundamental recuperar la sabiduría de aquellos que reflexionaron detenidamente sobre estas problemáticas. Hannah Arendt y Walter Benjamin, dos destacados pensadores judeoalemanes del siglo XX, enfocaron parte de su trabajo a analizar la importancia de la narración en un contexto marcado por la catástrofe histórica y el colapso moral. Sus reflexiones, surgidas en momentos críticos —no muy distintos de los nuestros—, invitan a reconsiderar el papel del narrador como agente de resistencia ante la fragmentación y la deshumanización.

En un contexto caracterizado por la fragmentación del sentido, la aceleración del devenir histórico y el aislamiento del individuo, la presencia del narrador ha dejado de ser relevante como intermediario entre la vivencia y la expresión, entre la persona y el colectivo. Desde enfoques teóricos diversos pero que se complementan, tanto Walter Benjamin como Hannah Arendt destacan la importancia del narrador como una figura crítica ante los desafíos de la modernidad. Ambos escritores

ven la narración no solo como una expresión artística, sino también como una manera de resistir ética y políticamente, devolviendo la memoria colectiva, la historia y la percepción del mundo.

En el texto "El narrador", que vio la luz en 1936, Benjamin examina cómo el narrador clásico, quien solía compartir la sabiduría del grupo y relatar vivencias, va desapareciendo gradualmente. Este fenómeno lo relaciona con el surgimiento de la novela contemporánea y con los cambios en la sociedad y la tecnología de la era industrial. Hannah Arendt, por su parte, en su ensayo titulado "Isak Dinesen (1885-1963)", publicado en 1968, plantea un tipo de narrador que, no obstante formar parte de la literatura contemporánea, mantiene la capacidad de otorgar sentido a las experiencias vividas, sobre todo en momentos de crisis moral y política. Se observa, pues, que tanto en uno como en otro caso, narrar implica más que relatar sucesos; es un acto que reafirma la condición humana ante el olvido, la falta de sentido y la ausencia de referencias históricas.

Este capítulo propone una visión comparativa de ambos ensayos, con la finalidad de examinar cómo la figura del narrador, en las obras de Benjamin y Arendt, puede ser interpretada como una respuesta crítica a la crisis de significado que experimenta el mundo contemporáneo. La hipótesis que orienta este análisis es que, a pesar de sus divergencias metodológicas, ambos autores convergen en la defensa del narrador como entidad capaz de restablecer vínculos sociales, salvaguardar la memoria y resistir la lógica deshumanizadora de la modernidad.

A partir de esta premisa, el artículo se estructura en cuatro secciones principales: en primer lugar, se analiza la concepción del narrador en Benjamin, poniendo especial énfasis en la oposición entre la experiencia *(Erfahrung*) y la vivencia inmediata (*Erlebnis*); en segundo lugar, se examina la figura de Isak Dinesen propuesta por Arendt, subrayando la función ética y política de la narración; en tercer lugar, se propone un diálogo entre ambas

perspectivas, delineando sus coincidencias, tensiones y puntos de complementariedad; finalmente, se exponen las conclusiones, que subrayan la relevancia del narrador como figura crítica frente a los retos actuales.

El ocaso del narrador tradicional en Walter Benjamin

En el texto titulado "El narrador" (2008), Benjamin analiza la obra de Nikolái Leskov, argumentando de manera perspicaz cómo se va extinguiendo poco a poco una figura que, a lo largo de los siglos, ha sido fundamental en la transmisión de la condición humana: el narrador clásico. Este fenómeno, vinculado por Benjamin a los procesos sociales, tecnológicos y culturales característicos de la modernidad, no solo conlleva una modificación en las formas de narrar historias, sino una profunda crisis en cómo los individuos entienden, comparten y otorgan significado a sus experiencias.

La experiencia como fundamento de la narración

En "Experiencia y pobreza", Benjamin destaca la diferencia fundamental entre *Erfahrung,* que se refiere a una experiencia colectiva, acumulada y con propósito, y *Erlebnis,* que se refiere a una vivencia individual, inmediata y fragmentaria. De acuerdo con el escritor, la narrativa clásica se basa en la figura del narrador, quien no solo cuenta hechos, sino que comparte el conocimiento derivado de saberes compartidos. Por el contrario, la modernidad establece un sistema de lo instantáneo, el cual se destaca por la constante invasión de estímulos y datos que impiden la consolidación del conocimiento narrativo (Benjamin, 1973, pp. 167-173).

Benjamin sostiene que la experiencia que se transmite de boca en boca es la fuente de la que han bebido todos los narradores (2008, p. 161), y que este método de transmisión está en

declive. Los cambios en la sociedad, el incremento de los medios de comunicación escritos, la automatización laboral y la despersonalización de las rutinas diarias están minando los elementos que permitían la presencia del narrador convencional. En contraste con la novela contemporánea, que se caracteriza por el análisis psicológico profundo y la soledad del individuo, el relato tradicional se desarrolla en un contexto colectivo: contar historias es una actividad compartida que conlleva compromiso con el público y preserva la herencia cultural.

La novela frente a la narración oral

Benjamin marca una diferencia estructural entre el narrador convencional y el novelista contemporáneo. Mientras el primero se encuentra profundamente vinculado a la comunidad, la tradición oral y la difusión de principios comunes, el segundo se desenvuelve en un entorno individualista y literario, en el cual el relato ya no se utiliza para transmitir la sabiduría popular, sino que se convierte en una herramienta de reflexión personal. Para Benjamin, esta modificación no solo impacta en lo que se cuenta, sino también en el propósito de la narración: el escritor "plasma" una vivencia, mientras que el narrador la "comparte" (2008, p. 65).

En este marco, la novela moderna emerge como un género que manifiesta la crisis de transmisión de significado inherente a la modernidad: ya no se encuentran consejos, máximas, refranes o enseñanzas, sino flujos de conciencia, interrogantes, ambigüedades y rupturas. Si el narrador convencional establecía una comunidad a través de la palabra compartida, la novela contemporánea expone al sujeto a su aislamiento ontológico.

En cambio, el relato, de índole vitalista, refiere una historia libre de explicaciones; no se agota, pues condensa el sentido de modo que puede desplegarse en el tiempo. Dice Benjamin:

> Heródoto no explica nada. Su reporte es de lo más seco. Por eso, [su historia] está en condiciones, después de miles de años, de suscitar asombro y reflexión. Se asemeja a las semillas de grano que, milenariamente encerradas en las cámaras de las pirámides al abrigo del aire, han conservado su poder germinativo hasta nuestros días (2008, pp. 69-70).

Dado su potencial como fuente de significado, la narrativa defendida por el pensador judeoalemán se asemeja al cuento de hadas: "El cuento, que aún hoy es el primer consejero de los niños, porque antaño fue el primero de la humanidad, pervive secretamente en el relato. El primer narrador verdadero fue y seguirá siendo el narrador de cuentos. Cuando el consejo era preciado, la leyenda lo daba, y cuando el apremio era máximo, su ayuda era la más cercana" (2008, p. 86).

Nikolái Leskov: un narrador en la modernidad

Aunque el ensayo de Benjamin posee un tono pesimista, el filósofo judeoalemán encuentra en la obra del autor ruso Nikolái Leskov un modelo sobresaliente de resistencia narrativa. A través de Leskov, Benjamin rescata un estilo de contar historias en la literatura que consigue mantener aspectos fundamentales de la tradición oral: la abundancia del lenguaje coloquial, la comunicación de principios, la disposición episódica, la utilización de arquetipos y una conexión cercana con lo mítico y lo legendario.

Según Benjamin, Leskov no solo se distingue como narrador por sus temas o personajes, sino también por su enfoque narrativo: relata historias que no persiguen el impacto estético instantáneo, sino la transmisión de una vivencia que conmueve al público. Se le considera un narrador de lo excepcional, cuyos escritos no se rinden por completo ante la estructura lógica de

la narrativa contemporánea. De este modo, Leskov representa una modalidad de narración literaria que, a pesar de ser escrita, conserva el espíritu del narrador convencional: comunitario, sabio y ético.

La dimensión ética de la narración

Otra de las claves del ensayo es el vínculo entre la narración, la ética y la muerte. A juicio de Benjamin, el narrador tradicional es aquel que ha logrado asimilar la muerte: la autoridad de la narración surge de la reconciliación con la finitud y de haber incorporado la experiencia de la muerte en el tejido de lo que se narra. El filósofo berlinés sostiene que "la muerte es la sanción de todo lo que el narrador pueda referir" (2008, p. 75), y es precisamente esta conciencia de la mortalidad la que confiere profundidad y significado a los relatos. El autor transmite no solamente conocimientos de gran valor, sino también una perspectiva de existencia que acepta la pérdida, la transmisión, la espera y la duración. En suma, el análisis de Benjamin propone una crítica cultural radical: la desaparición del narrador no constituye un simple fenómeno estético, sino el indicativo de una crisis más extensa en la posibilidad de compartir sentido. Su figura personifica una vivencia histórica, ética y comunitaria que ha sido erosionada por la modernidad. Dentro de este contexto, la reivindicación del narrador implica también la reivindicación de un paradigma de interacción humana, comunidad y memoria colectiva, amenazados por la lógica de la información, la velocidad y la atomización contemporánea.

Narrar en tiempos oscuros: Hannah Arendt y el concepto de narrador

Para Hannah Arendt, contar historias es una manera relevante de intervenir en la esfera pública y transformarla. En su perspectiva,

el narrador se encarga de varias funciones; la principal y más relevante consiste en restablecer el discurso y la acción mediante la narración, ya que es por medio de la expresión verbal y el obrar que cada persona se integra en la sociedad. Sin duda, según Arendt, reflexionar y actuar son fundamentales, ya que de esta manera la persona transforma y marca su presencia en la sociedad; de lo contrario, sería como provocarse una especie de anulación personal. Según lo expresado por Arendt: "Una vida sin acción ni discurso [...] está literalmente muerta para el mundo; ha dejado de ser una vida humana porque ya no la viven los hombres" (Arendt, 2016b, p. 201).

La relevancia de la acción y la palabra es tal que su impacto equivale a un segundo nacimiento. Para la filósofa de origen judío alemán, el acto de nacer adquiere una relevancia fundamental, ya que conlleva la llegada de una nueva entidad, exclusiva y sin igual, a la sociedad. Frente al anhelo de uniformidad y la constante repetición buscada por los microfascismos o el propio fascismo, un nuevo comienzo simboliza el arribo de lo imprevisto, lo novedoso, lo único e incontrolable, ya que es la propia vida reafirmándose. "Si la acción como comienzo corresponde al hecho de nacer, si es la realización de la condición humana de la natalidad, entonces el discurso corresponde al hecho de la distinción y es la realización de la condición humana de la pluralidad, es decir, de vivir como ser distinto y único entre iguales" (Arendt, 2016b, p. 202). Por lo tanto, para la filósofa, la acción no puede prescindir de la palabra: "debido a que el acto primordial y específicamente humano debe contener al mismo tiempo la respuesta a la pregunta planteada a todo recién llegado: '¿Quién eres tú?'. Este descubrimiento de quién es alguien está implícito tanto en sus palabras como en sus actos" (Arendt, 2016b, p. 202).

Así, la labor del narrador consiste en apoyar a los integrantes de su comunidad a develar su identidad a través de palabras y acciones, sin pasar por alto al grupo que circunda la historia. En esta línea, la eficacia del discurso narrativo radicará

en su capacidad para mostrar lo sorprendente y lo inesperado, características inherentes a cada nuevo comienzo. De esta manera, concluye nuestra autora: "sin el acompañamiento del discurso, la acción no sólo perdería su carácter revelador, sino también su sujeto" (Arendt, 2016b, p. 202).

En el mismo sentido, en el ensayo sobre Isak Dinesen que Arendt presenta en *Hombres en tiempos de oscuridad* (2008), desarrolla una idea del narrador que está estrechamente vinculada con la ética, la política y la capacidad de comprensión en momentos caracterizados por la desaparición de los referentes significativos. Mientras Benjamin ve de manera triste la extinción del narrador tradicional, Arendt destaca en Dinesen la creación de un narrador moderno que, a pesar de reconocer los horrores del siglo XX, utiliza la narración como una manera de reconciliarse con el mundo y resistir el sinsentido.

El narrador como mediador entre vida y comprensión

Arendt no muestra interés en la narración como una expresión estética o técnica, sino como un medio para dar sentido a la experiencia humana. Desde su perspectiva, las personas interactúan y se comunican en un entorno compartido, donde las acciones no son suficientes para aportar un significado. Considera que es la narrativa la que transforma la acción en un relato, y por ende, en un legado.

En este contexto, Isak Dinesen se destaca como un modelo a seguir para aquellos que cuentan historias no con el propósito de revelarse a sí mismos o expresarse, sino para comprender el mundo y reencontrarse en él. Arendt enfatiza que la narrativa de Dinesen es precisa, mesurada y está libre de patetismo o de lamentaciones. La narradora no busca ser querida ni encontrar perdón; cuenta historias porque entiende que narrar implica cargar con la experiencia sin rendirse ante la desesperanza. En

la figura de Isak Dinesen, la tarea de relatar no implica declarar una verdad incuestionable, sino permitir que los sucesos se manifiesten de manera autónoma, desvelando su significado sin la necesidad de una interpretación obligada o moralizadora. "Es cierto que el hecho de relatar una historia revela significado sin cometer el error de definirlo, que crea consentimiento y reconciliación con las cosas tal como son realmente, y que incluso podemos confiar en que contiene la última palabra que esperamos del 'día del juicio'" (Arendt, 2008, p. 113). Esta afirmación de Arendt es esclarecedora de su perspectiva heterodoxa de la narración: el narrador no comunica un mensaje íntimo ni instruye al lector, sino que crea un espacio de entendimiento mutuo, en el que lo relatado conserva su ambigüedad, su profundidad y su potencial de interpelación.

Narrar como acto ético y político

Según Arendt, la narración es una acción política en su sentido más amplio, pues supone entrar en el mundo humano como un ser verbal, o sea, como alguien que relata lo que ha experimentado y lo hace entendible para los demás. La narración sirve como un contrapunto a la ausencia de humanidad, ya que en una época donde la falsedad, la agresión o la irracionalidad son comunes, relatar una historia auténtica —aunque no sea exacta— se convierte en una expresión de la condición humana.

Isak Dinesen refleja esta postura: luego de experimentar fracasos en su vida personal, enfermedades y desilusiones, convirtió sus adversidades en narraciones que no persiguen consuelo ni redención, sino más bien belleza, distanciamiento y estructura. Arendt considera esto como un acto de claridad: contar como si se estuviera dando testimonio de una realidad, sin someterla, pero sin dejar de intentar comprenderla.

Esta idea del narrador contrasta con el escritor de ficción centrado en sí mismo y con el cronista que simplemente recopila eventos. Para Arendt, el narrador genuino moldea el significado sin encerrarlo, permitiendo al lector o al oyente espacio para el criterio, la interpretación y la memoria.

La memoria, el tiempo y la continuidad

La conexión del narrador arendtiano con la memoria y el tiempo es otro aspecto esencial que se destaca. Frente a la aceleración y el olvido sistemático que definen a la modernidad —características igualmente denunciadas por Benjamin—, Arendt subraya que la narración favorece la preservación del tiempo vivido en un formato comunicable, en el que el pasado no se extingue sino que se recupera como un componente del presente humano.

Según Arendt, Dinesen consigue crear un universo narrativo en el que el tiempo no se limita a ser una sucesión de eventos, sino que se convierte en un entramado en el que las acciones, los movimientos y las elecciones cobran profundidad. En este contexto, el narrador también actúa como un custodio de la memoria colectiva, que no establece un sentido único, pero sí sugiere un modo de habitar el mundo después de la devastación.

Contra el olvido: la narración como resistencia

Arendt relaciona la figura del narrador con un tipo de resistencia silenciosa pero contundente ante los métodos contemporáneos de supresión de la experiencia. En épocas de regímenes totalitarios, excesiva burocracia y banalidad del mal, contar historias se convierte en una forma de preservar la esencia humana sin sucumbir a la añoranza ni a una redención ficticia.

Isak Dinesen, al igual que otros personajes que Arendt analiza en *Hombres en tiempos de oscuridad*, no se rebela en un sentido revolucionario, sino que mantiene una lealtad a la forma, al relato, al lenguaje, que garantiza que lo humano no se extinga completamente. Este tipo de narrador no ejerce su influencia desde el poder ni desde la autoridad moral, sino desde la perseverancia de aquel que continúa refiriendo relatos porque reconoce que en ellos reside una verdad que no puede ser impuesta, pero sí compartida.

En resumen, en Arendt, la figura del narrador representa un tipo de reflexión ética y política que transforma la narración en un medio para recuperar la continuidad, la memoria y la dignidad humana. Si Benjamin considera que la pérdida del narrador es un indicativo de la crisis moderna, Arendt sostiene que la existencia de figuras como Dinesen evidencia que todavía es posible narrar sin falsear, entender sin criticar y mantenerse humanos sin negar la sombría época en la que residimos.

Encuentros y divergencias: el narrador como figura crítica

El estudio de los ensayos "El narrador" de Walter Benjamin e "Isak Dinesen" de Hannah Arendt facilita un intercambio fructífero entre dos visiones del narrador que, a pesar de estar vinculadas a contextos e inquietudes diferentes, comparten una intuición esencial: la narración es un acto humano que resiste la degradación del significado en la época moderna. Los dos escritores consideran que el narrador no solo crea historias, sino que también se percibe como un observador crítico y un intermediario entre experiencias, recuerdos y circunstancias compartidas. En lo sucesivo, se analizan los puntos de convergencia, las principales divergencias y las posibilidades de complementariedad entre ambos enfoques.

Coincidencias: narrar como forma de resistencia

Benjamin y Arendt coinciden en que la llegada de la modernidad ha generado una profunda crisis en la transmisión de vivencias. Según Benjamin, el rol del narrador tradicional se ve disminuido conforme la tecnología, los enfrentamientos armados, los medios de comunicación y el modo de estructurar la novela actual convierten la experiencia superior (*Erfahrung*) en vivencias repetitivas, automatizadas y atomizadas (*Erlebnis*). Desde otro punto de vista, Arendt interpreta la era moderna como un periodo de sombras, donde las pautas éticas y políticas se han desintegrado, y donde es necesario narrar la acción humana para evitar que se pierda en la falta de sentido.

En esta situación, los dos comprenden la narrativa como una manera de resistir: Benjamin defiende que la narración resiste a la fragmentación de la memoria común y a la atomización del sujeto contemporáneo; mientras que Arendt sostiene que ésta se opone a la banalidad del mal, al olvido y al silencio impuesto por los regímenes totalitarios. En ambos casos, el narrador se muestra como un intermediario que otorga sentido, logrando capturar la experiencia e incorporarla en el seno de una comunidad, ya sea existente o imaginaria.

Contrastes: tradición oral frente a la forma literaria contemporánea

Benjamin tiene una visión idealizada del narrador clásico, vinculado a la tradición oral, al conocimiento antiguo y a la comunicación en comunidad. La representación, ilustrada en el caso de Leskov, se basa en una época anterior a la modernidad, en la cual se podía recopilar y compartir experiencias a través de narraciones que abordaban temas como la vida, la muerte, los consejos y la comunidad. Su tono es taciturno: el narrador está desapareciendo, y junto a él, un tipo de vivencia profundamente humana.

Por otro lado, Arendt se basa en la convicción de que no se puede volver a ese tipo de narración. Su mirada se enfoca en una narradora contemporánea, tal como Isak Dinesen, que consigue enfrentar el sinsentido no desde la tradición oral, sino desde el formato escrito y literario, manteniendo a la vez la profundidad moral de su relato. La narradora danesa no recrea el mundo perdido, sino que hace viable el presente mediante la narración, incluso cuando esta conlleva una mirada severa acerca de la pérdida y la adversidad.

Igualmente, Benjamin aprecia la narración como una práctica comunitaria basada en la sabiduría práctica y el consejo; en tanto que Arendt resalta la narración como un acto de comprensión, más que de instrucción: narrar no para impartir conocimiento, sino para moldear el mundo, sin imponer una verdad limitada. Arendt destaca que al narrar en esta circunstancia, no implica establecer una interpretación definitiva o moralizante, sino permitir que los hechos hablen por sí mismos, posibilitando que la historia se desarrolle con transparencia, equilibrio y amplitud.

Complemento: ética, recuerdo y espacio compartido

Aunque existan ciertas discrepancias entre Arendt y Benjamin, se puede interpretar que la representación del narrador creada por ambos escritores se complementa. Benjamin destaca la pérdida de la experiencia como uno de los principales problemas de la era actual; Arendt argumenta que incluso en esa sociedad fragmentada se puede relatar sin sucumbir a la añoranza o al engaño. El narrador en la obra de Benjamin simboliza el deseo de una comunidad fundamentada en experiencias compartidas, mientras que el de Arendt representa la opción de dar significado mediante una palabra que no redime, pero que sí comprende.

Ambos están de acuerdo en resaltar la conexión entre el acto de contar historias, la memoria y la muerte: según Benjamin, la auténtica narración se alimenta de la conciencia de la finitud y el verdadero narrador es aquel que comprende la muerte; para Arendt, narrar implica rescatar del olvido las acciones humanas, mostrándolas de manera comprensible y visible a lo largo del tiempo. Tanto en una situación como en la otra, la narración preserva el mundo, lo convierte en un lugar acogedor y lo guarda, aunque sea en parte, de ser olvidado y de carecer de sentido.

En Benjamin y Arendt, el narrador se destaca como una figura crítica no debido a su autoridad o conocimiento, sino por su habilidad para brindar cohesión ante la disrupción, comprensión ante lo absurdo y lenguaje ante el vacío. Su voz no se alza ni domina, pero perdura: cuenta por qué mantiene la fe en la viabilidad del mundo.

Conclusiones

En este capítulo se ha analizado el papel del narrador en Walter Benjamin y Hannah Arendt como una reacción ante la crisis de sentido en la era moderna. Desde diferentes enfoques —la visión estética e histórico-filosófica de Benjamin; la perspectiva ético-política y existencial de Arendt—, estos dos pensadores coinciden en entender la narrativa como una actividad esencial, arraigada en lo humano, que se opone a la pérdida de conexiones, al olvido de la memoria colectiva y a la fragmentación del individuo en la sociedad actual.

Benjamin, en "El narrador", expone de manera clara y triste la gradual desaparición del narrador convencional, quien por siglos simbolizó la capacidad de compartir vivencias de una época a otra. El pensador judeoalemán muestra en su trabajo cómo la modernidad técnica y social ha debilitado la posibilidad de

narrar experiencias significativas, al contrastar *Erfahrung* (experiencia acumulada y compartida) con *Erlebnis* (vivencia individual y pasajera). El narrador, tal como lo personifica Nikolái Leskov, es una persona que ha asimilado su finitud y, justamente por ello, tiene la capacidad de comunicar una forma de sabiduría que se cimenta en la persistencia de la vida, la comunidad y la conciencia de sus límites. La falta de ella no solo se refleja en la forma de escribir, sino que también indica una ausencia más significativa: la ruptura de la comunidad de experiencias que solía unir al mundo humano como un lugar compartido.

Por otro lado, Arendt se basa en la imposibilidad de restaurar aquel tipo de narración tradicional. En el caso del ensayo "Isak Dinesen", en lugar de exaltar épocas pasadas o aferrarse a patrones ya desaparecidos, se plantea una visión del narrador basada en la comprensión y el compromiso. Isak Dinesen, en su papel de escritora contemporánea, no se dedica a reconstruir el mundo en ruinas ni a embellecerlo, sino que logra hacerlo habitable mediante su narración. La forma en que escribe es directa y equilibrada, sin dramatismos ni lamentos; su objetivo al narrar es comprender, no buscar redención. Dentro de su obra, Arendt reconoce un personaje ético que convierte vivencias, incluso las más difíciles, en relatos que pueden ser compartidos sin necesidad de buscar compasión o clemencia. De esta manera, el narrador no establece una verdad, sino que permite que los hechos se expresen, creando así un ambiente propicio para la reflexión, el juicio y la memoria. En épocas sombrías, cuando la actividad humana corre el peligro de desvanecerse en la insignificancia, la narración se transforma en un tipo de resistencia sutil pero potente, en una forma de preservar el mundo por medio del lenguaje.

Pese a las leves discordancias entre ambas perspectivas —Benjamin se enfoca en la oralidad y la tradición, Arendt en la forma escritural y la comprensión moderna—, se puede sostener que las dos se alinean en una hipótesis conjunta: el narrador

es una figura clave ante la crisis de significado que caracteriza a la modernidad. En el caso de Benjamin, la crítica se enfoca en la pérdida de la experiencia compartida y en el empobrecimiento del lenguaje; mientras que en Arendt, se aborda la banalidad del mal y el riesgo de que las acciones humanas desaparezcan sin dejar rastro. Ambos pensadores comprenden que la narración no se limita a contar historias, sino a proporcionar una estructura de significado en un mundo cada vez más controlado por la inmediatez, la fragmentación y el olvido.

Desde este punto de vista, se puede interpretar al narrador como un intermediario entre el individuo y la comunidad, entre el pasado y el presente, y entre la vivencia personal y la memoria colectiva. A pesar de que Benjamin destaca la importancia de la comunidad y el enfoque artesanal del narrador clásico, Arendt argumenta que incluso en la soledad de la escritura contemporánea se puede mantener una ética narrativa que restituya la continuidad temporal y cree oportunidades para la comprensión en épocas desafiantes. Tanto en uno como en otro caso, el narrador se presenta como un guardián del mundo, una figura que no requiere tener la última opinión, pero que asegura que nada se pierda sin haber sido mencionado.

Los dos filósofos admiten que el sentido no se impone, sino que se edifica a través de la narración. Al expresar que la muerte es el árbitro de toda narración, Benjamin destaca la importancia de entender la existencia desde su fin para poder contarla de manera significativa. Esta afirmación se refuerza con la idea de que un narrador genuino ha interiorizado la noción de finitud y ha logrado reconciliarse con ella. Según Benjamin, el vínculo con la muerte otorga poder narrativo, ya que la verdadera narración se forma en el límite entre la existencia presente y la pasada, y solo desde ese punto es posible transmitir una sabiduría que se comparte.

Esta perspectiva reverbera en Arendt, quien igualmente relaciona la narración con la muerte al sostener que una vida

solo se transforma en una historia completa cuando ha concluido, o sea, cuando su personaje principal ha fallecido. Por esta razón, argumenta que nadie puede relatar de manera perfecta su propia vida, dado que ésta solo alcanza su forma definitiva desde un punto de vista externo, después de su término. Desde este punto de vista, el narrador ideal para Arendt es aquel que actúa como testigo: una persona que presencia los hechos desde una posición externa, lo que le permite relatar, evaluar y analizar la totalidad de una existencia. Tanto Benjamin como Arendt conciben la muerte no solo como un límite en la vida de una persona, sino como un elemento estructural fundamental en cualquier relato con sentido.

En el mundo actual, marcado por la abundancia de información, el discurso público efímero y la crisis de referentes sólidos, la reflexión de Benjamin y Arendt sobre el narrador cobra una relevancia renovada. La capacidad de relatar con profundidad, con conciencia, con empatía y con sentido del tiempo surge como un elemento esencial de resistencia ante el ruido, la dispersión y la desmemoria que prevalecen en nuestros días. En estas circunstancias, reconsiderar la figura del narrador es una acción política y ética: una manera de cuestionarnos nuestro propio deseo de recordar, entender y habitar en el mundo que compartimos.

Finalmente, la figura del narrador en Benjamin y Arendt no se asemeja a la de un artista sobresaliente ni a la de un escritor de oficio, sino a la de un testigo lúcido, responsable y profundamente humano, que transforma la experiencia en una narración a fin de que no se desvanezca, para que perdure en el recuerdo de los demás. Y tal vez en esa persistencia —precaria, humilde, pero tenaz— se encuentra una de las manifestaciones más perdurables de la esperanza.

Obras citadas

Arendt, Hannah (2008). "Isak Dinesen". En *Hombres en tiempos* de oscuridad [Traducido por Claudia Ferrari y Agustín Serrano]. Gedisa.

Arendt, Hannah (2016a). *Entre el pasado y el futuro. Ocho ejercicios de reflexión política* [Traducido por Ana Poljak]. Península.

Arendt, Hannah (2016b). *La condición humana* [Traducido por Ramón Gil Novales]. Paidós.

Benjamin, Walter (1973). "Experiencia y pobreza". En *Discursos interrumpidos I* (pp. 167-173), Taurus.

Benjamin, Walter (2008). *El narrador: consideraciones sobre la obra de Nikolái Leskov* [Traducido por Pablo Oyarzun]. Metales pesados.

El indecidible narrar: reflexiones sobre literatura y filosofía en el pensamiento de Jacques Derrida

Felipe Adrián Ríos Baeza
Universidad Anáhuac Querétaro, México

> El lenguaje no puede ser considerado como un simple instrumento, utilitario o decorativo, del pensamiento. El hombre no preexiste al lenguaje, ni filogenéticamente ni ontogenéticamente. Nunca topamos con ese estado en que el hombre estaría separado del lenguaje, y elaboraría este último para "expresar" lo que pasa en su interior: es el lenguaje el que enseña cómo definir al hombre, y no al contrario.
>
> Roland Barthes, "Escribir, ¿un verbo intransitivo?"

> —Cuando yo uso una palabra —insistió Humpty Dumpty con un tono de voz más bien desdeñoso— quiere decir lo que yo quiero que diga..., ni más ni menos.
> —La cuestión —insistió Alicia— es si se puede hacer que las palabras signifiquen tantas cosas diferentes.
> —La cuestión —zanjó Humpty Dumpty— es saber quién es el que manda...
>
> Lewis Carroll, *Alicia a través del espejo.*

En el pensamiento contemporáneo, el intento de poner en diálogo, otra vez, al discurso literario con el discurso filosófico ha suscitado intereses de primer orden. Desde los propios textos de Nietzsche y Freud, que luego engendrarán los trabajos de Martin Heidegger, Georges Bataille, Maurice Blanchot, Michel Foucault, Jacques Lacan, Roland Barthes y, por supuesto, Jacques Derrida, se evidencia una preocupación no solo por retornar a una matriz común (presocrática, se diría) desde la cual emanan ambos campos de saber, sino por problematizar, a través de las reflexiones sobre las categorías del lenguaje, qué hace *un* discurso *con* el otro; cómo uno obliga al otro a replantearse, incluso, sus propios basamentos.

En su ensayo "Derrida y la literatura", Joseph Hillis Miller afirma algo que conviene tener en cuenta para lo que en este trabajo se propone: "Creo que debemos tomar a [Jacques] Derrida al pie de la letra cuando dice que la Literatura ha sido su interés más constante, y creerle también cuando, en otra parte, afirma que la deconstrucción es llevarse bien con la Literatura" (2005, p. 86). Quien se encuentre más familiarizado con la crítica deconstructiva tendrá, por supuesto, cierta cautela ante la invitación de Hillis Miller de "tomar al pie de la letra" y "creerle" a Derrida, en este o en cualquiera de los terrenos en los que aplicó sus particulares formas de lectura. Porque Derrida "al pie de la letra" implica algo más que un filósofo apropiándose de procedimientos literarios —dentro de ellos, y muy especialmente, la narración— para reflexionar en torno a asuntos tales como los actos de escribir y leer, describir, construir posiciones conceptuales a través de personajes o dialogar. Derrida "al pie de la letra" (lo que equivale a decir: Derrida llevándose bien con la Literatura) significa, dentro de otras acepciones, entender que su reflexión sobre el lenguaje se convertirá en condición de posibilidad tanto del discurso literario como del discurso filosófico, y que el lugar desde el cual realiza sus apreciaciones "al pie" y de "la letra" le proporciona una óptica privilegiada. Porque ya en una sola letra hay un decir; un decir, como se verá, intrínsecamente "literario" ,"derridiano", en suma.

A lo largo de los siglos, el *filosofema* (es decir, el razonamiento demostrativo del que habla Aristóteles en los *Tópicos*, y que luego Derrida recupera para construir la noción de *logocentrismo*) tiene presunción de haberse apropiado de los estatutos de sentido, comprensión, verdad; en tanto, la Literatura ha resultado una actividad aparentemente al margen, que solo ilustra, presenta o recrea. De esta manera, las narraciones solo parecen haber asistido a los razonamientos filosóficos para, acaso, hacerlos didácticos y accesibles. "La razón es que, según creo, en la historia del Occidente la Filosofía no es, evidentemente, un

campo entre otros: es el ámbito donde se ha reunido la mayor pretensión de hegemonía del discurso, del sentido, la mayor concentración de sentido" (2010, p. 51), explica Derrida en una entrevista luego recogida en *No escribo sin luz artificial*. "El discurso filosófico es, en fin, el discurso dominante en el interior de la cultura occidental. Y así, una estrategia que haga referirse la deconstrucción de entrada, por privilegio, al discurso filosófico, es una estrategia que apunta a lo que es potencialmente más decisivo" (2006, p. 51).

Sin embargo, surge una pregunta obligada: ¿qué garantiza que exista una reflexión estrictamente literaria y otra estrictamente filosófica? Cuando pensadores como Nietzsche, Husserl, Heidegger o Wittgenstein se cuestionan en torno a cuál puede ser la enunciación más confiable y oportuna para sus saberes, ¿no se está retrocediendo un paso previo a toda conceptualización, que es la elección (ilusoriamente, como se verá) de un código comunicativo, y no se está ya efectuando con ello un procedimiento literario? Pensar en algún sistema de signos que pueda ser vehículo idóneo de ideas, de emociones, del mundo interior de un sujeto que ha ocupado páginas de cierta densidad en la obra de los autores mencionados, e incluso de otros que los preceden: Platón, Descartes, Condillac, Rousseau... Pero del otro lado, del lado literario, esas conjeturas en torno a la toma de decisiones enunciativas resulta la tesitura habitual, el pan del día, en realidad (piénsese en algunas páginas de *Contra Sainte-Beuve* o de la misma *Recherche* de Proust; en el Joyce de ciertos capítulos del *Ulises* y prácticamente de todo el *Finnegans Wake*; en el Borges de "Tlön Uqbar, Orbis Tertius"; o en ese Paul Auster, lector de Maurice Blanchot, construyendo un sistema de pensamiento esencialmente inestable, debido a la reflexión sobre el lenguaje en libros como *La invención de la soledad*).

Se retorna, entonces, a la pregunta inicial: ¿en qué sentido el *decir* filosófico implicaría una mayor garantía de sentido y verdad que el *decir* literario? ¿Qué tiene el *narrar* literario que

al *narrar* filosófico se le dificulta vislumbrar? Ya en obras como *La voz y el fenómeno* y *La escritura y la diferencia*, Derrida marcaba que las características propias del acontecer literario (entre ellas, el "narrar") permiten situarse, antes que en cualquier otra zona, en la enunciación filosófica y, desde ahí, recategorizar o desedimentar sus fundamentos. Por tanto —y aquí el *quid* de este ensayo— la noción de *narrar*, regularmente asociada al quehacer literario, es la condición de posibilidad de todo lenguaje, independiente del campo de saber en el que se esté situado. Como señalará Derrida, el lenguaje está lejos de ser un vehículo que transporte de forma transparente algún tipo de "metafísica", sino la manifestación de una materialidad que va más allá de cualquier emisor, que pretenda articularlo comunicativamente, y de cualquier un receptor, que asuma que puede decodificarlo.

Otro modo de verlo: si la Filosofía ha narrado, y narrado mucho, para provocar la consabida *alètheia* (pensemos en los diálogos mismos de Platón y en las historietas ejemplificadoras que cuenta Kant en sus *Críticas*), la deconstrucción descubrirá, a través de la Literatura, que mientras más se fuerza ese des-ocultamiento, más se vislumbran núcleos indecibles que quedan en "secretismo". Esto representará uno de los argumentos a demostrar, más adelante: a sabiendas que las aproximaciones metafísicas a la verdad han sido rebasadas por las reflexiones contemporáneas sobre el lenguaje (reflexiones que, incluso, van más allá de la ontología, la hermenéutica, la fenomenología o el psicoanálisis), el trabajo que la deconstrucción hace con la literatura mantiene, en el pensamiento contemporáneo, cierta garantía de seguir pensando, con el fin de, posteriormente, seguir narrando.

En el mismo texto antes mencionado, Joseph Hillis Miller reconoce que en ciertos escritos: "El cartero de la verdad", "Ulises gramófono", "Prejuicios. Una lectura de Kafka y *Ante la ley*", Derrida actúa como un crítico a usanza: existe un texto primero,

como si se tratara de un objeto de estudio, y su abordaje es el del comentario, la comprensión, la propuesta, la comparación; en suma, la aproximación, por azoro, que todo especialista en letras lleva a cabo. Pero en otros, la Literatura no es un objeto de estudio que se pormenorice a través de ciertas metodologías, sino un dispositivo de enunciación que identificará algo problemático, tanto en un campo de saber (el científico-filosófico) como en el otro (el estético). El *decir literario* —la forma narrativa, en suma— le permitirá hacer notar asuntos de primer orden en torno a cómo están construidos desde el punto de vista lingüístico y enunciativo los sistemas filosóficos que han dominado, de una forma demasiado naturalizada, el pensamiento occidental.

Este punto es importante. Como se determina en varios lugares de su producción derridiana ("Firma, acontecimiento, contexto", "Lingüística y gramatología", "La *différance*", solo por nombrar los más conocidos), no hay lenguaje que, por su misma materialidad garantice una comunicación infalible y que, por tanto, no sea propenso a ser deconstruido. Como todo discurso está sujeto a las particularidades del signo lingüístico, no hay un registro (científico, filosófico, literario) que sujete de mejor modo (o de algún modo, sin más) el sentido. En "Firma, acontecimiento, contexto", puede leerse:

> La comunicación desde este momento sirve de vehículo a una representación como contenido ideal (lo que se llamará el sentido); y la escritura es una especie de esta comunicación general. Una especie: una comunicación que comporta una especialidad relativa en el interior de un género. Si ahora nos preguntamos cuál es, en este análisis, el predicado esencial de esta diferencia específica, volveremos a encontrar a la ausencia [...]. Si por casualidad el predicado así admitido para caracterizar la ausencia propia a la escritura conviniese a todas las especies de signo y de comunicación, se seguiría un desplazamiento general: la escritura ya no sería una especie

> de comunicación y todos los conceptos a cuya generalidad se subordinaba la escritura (el concepto mismo como sentido, idea o incautación del sentido y de la idea, el concepto de comunicación, de signo, etc.) aparecerían como no críticos, mal formados o destinados más bien a asegurar la autoridad y la fuerza de un cierto discurso histórico (2010, pp. 354-355).

Es decir, recurrir al lenguaje como forma de expresión equivale a someterse a una materialidad que tiene unos procedimientos, una historia sincrónica y diacrónica, y una excedencia que va más allá de la voluntad de control del sujeto enunciador.

> Un signo escrito, en el sentido corriente de esta palabra, es así, una marca que permanece, que no se agota en el presente de su inscripción y que puede dar lugar a una repetición en la ausencia y más allá de la presencia del sujeto empíricamente determinado que en un contexto dado la ha emitido o producido (Derrida, 2010, p. 358).

Continúa en el mencionado ensayo. "Al mismo tiempo, un signo escrito comporta una fuerza de ruptura con su contexto, es decir, el conjunto de las presencias que organizan el momento desde su inscripción. Esta fuerza de ruptura no es un predicado accidental, sino la estructura misma de lo escrito" (Derrida, 2010, p. 358). Con esto, lo que se está explicitando es eso que en la teoría narrativa posmoderna se ha dado a llamar "alusividad anacrónica", intrínseco de la retórica del lenguaje literario e independiente del procedimiento voluntario de un autor para ejecutarlo en su proceso de comunicación (véase Paul Watzlawick, 1988; Lauro Zavala, 2007). Es decir, simultáneamente, y en un mismo enunciado, puede darse la presencia de diversos contextos. En el momento mismo de la elaboración de un mensaje, y luego en su envío, se evidencia que en el acto de la comunicación hay, de menos, una operación paradójica, independiente del sujeto, y

aunque se estén empleando signos establecidos en un contexto particular, esos mismos signos, al estar siendo usados y reutilizados, aluden a otros contextos, potencializando así sus posibilidades de significación.

Una de las escenas más conocidas de *Alicia a través del espejo* de Lewis Carroll, puede encuadrar mejor este fenómeno. La protagonista se enfrasca en una discusión con Humpy Dumpy, el huevo (ese ser que, por un lado, puede representar un nonato, pero por otro, al hablar y pensar, tiene caracteres antropomórficos especiales) en torno a los usos del lenguaje. Dicha discusión implica, palpablemente, el choque entre la hermenéutica y la deconstrucción. Ya se sabe: los significantes de todo lenguaje pueden tomar diversos significados, independiente de la voluntad del hablante. De este modo, para que la hermenéutica funcione, requiere de un "principio de detención" (el "muro" de Humpy Dumpy), donde entran a participar asuntos de contextualización epistemológica. ¿Qué quiere decir "existencia" en la obra de Sartre, por ejemplo?; y ese significante, ¿tiene la misma acepción en *El ser y la nada* que en *La náusea* o *A puerta cerrada*? La hermenéutica fija su atención en la petición de contexto (solo así puede asociar a los significantes un sentido y provocar interpretación). En cambio, la deconstrucción no se concentra en el muro, sino en cómo las interrogantes lo traspasan o saltan. La deconstrucción en sí sería la advertencia del inestable balanceo de Humpy Dumpy y cómo dicho hablante puede en cualquier momento estrellarse contra el suelo.

"Narrar", por tanto, no equivale aquí a un procedimiento intrínseco de la Literatura y que la Filosofía ocupa solo como medio didáctico; "narrar" es lo que, fundamentalmente, descontrola el sentido y permite hacer notar, con cierta objetividad, que no hay un *decir puro*, desde el lado filosófico, y un *decir espurio,* digámoslo así, desde el lado literario. En "La fábula (literatura y filosofía)", Phillipe Lacoue-Labarthe desarrolla este

señalamiento, insoslayable, luego, tanto para la crítica literaria como para los sistemas filosóficos finiseculares:

> Querríamos, pues, preguntarnos si el sueño, el deseo mantenido desde su "comienzo" por la filosofía de un decir puro (de una palabra, de un discurso puramente transparentes en los que se evidenciarían inmediatamente la verdad, el ser, el absoluto, etc.,) no han estado siempre comprometidos por la necesidad de pasar por un texto, un trabajo de escritura y si, por esta razón, la filosofía no ha estado siempre obligada a utilizar modos de exposición que no le pertenecían propiamente (el diálogo, por ejemplo, o el relato) y que era muy a menudo incapaz de dominar o incluso de reflexionar sobre ellos (1990, p. 135).

Estos asuntos singularizan aún más el debate aquí planteado. La oposición entre el uso de un lenguaje para la escritura filosófica y otro distinto para la escritura literaria (lenguaje *literal* y lenguaje *figurado*, lo que traería aparejadas otras oposiciones, como *verdad* y *apariencia, autenticidad* y *copia*, *pureza* y *espureidad,* etc.,) fue un asunto de intensa preocupación y demarcación metafísica desde los inicios de la Filosofía en Occidente (cfr. *Fedro*, Platón; *Peri hermeneias*, Aristóteles; y, más adelante, *Meditaciones*, de Descartes, y *El origen de la geometría*, de Husserl). El lenguaje, pues, era asumido como un medio de expresión en el que se vehiculizaban las ideas con la menor posibilidad de desvíos, para que fueran las que, con transparencia, con sentido, estuviesen en primer plano. Sin embargo, avanzado el siglo XX, se hizo hincapié en que la conducta objetiva de las mismas estructuras del lenguaje hacía imposible dicha distinción. Siguiendo con Lacoue-Labarthe:

> Volver contra la metafísica (en metafísica), bajo el nombre de literatura, eso contra lo que ella misma se ha vuelto, eso

> a partir de lo que ella ha querido constituirse, no sería en absoluto algo violento [...]. Intentar forzar sus límites, es decir, desplazar la barra que separa simbólicamente literatura y filosofía (literatura/filosofía) de tal manera que de una y otra parte literatura y filosofía estén las dos barradas y se anulen comunicándose (1990, p. 149).

De esta manera, y trascendiendo a la vieja lección narratológica, insistimos en que *narrar* es un término que va más allá de las tipologías sustanciales de las antiguas teorías literarias o, más simple, de una estructuración causal de eventos. Narrar es *pensar el lenguaje*; narrar es identificar que no solo hay saber en lo que se manifiesta, sino también en lo que se omite (lo que Derrida llamará "secretismo"). Más aún (como concluirá él mismo en *Passions*): dicha noción es constitutiva de un discurso y del otro, asunto al que llamará *tracement performatif* (1993, p. 56), "trazado performativo".

"Es ese el marco textual general en el que hay que pensar el secreto", dice Francisco M. Sánchez en su ensayo:

> Que exista un secreto como contenido entre personajes, como circulación intersubjetiva de un conocimiento velado para una verdad establecida dentro del drama narrado, es secundario respecto de la instancia misma en la que el narrador no revela sino que dice —escribiendo— el secreto de que narrar es una clase especial de pensamiento, de subjetividad única, cuyo decir (y entonces, ni enunciación ni argumentación), vuelve inseparable el contenido de su "experiencia performativa", de su "trazado performativo" (2022, p. 12).

Por ende, y esto es importante, desde la deconstrucción *narrar* se entiende, también, como hacer *circular un secreto*; esto es, trabajar con un procedimiento enunciativo de ocultamiento-desocultamiento de contenidos, donde la Literatura parece haber tenido mayor

permisividad (piénsese, por ejemplo, "La carta robada", de Edgar Allan Poe), cuando la Filosofía se ha visto forzada a recurrir a la constricción comunicativa del lenguaje, provocando, paradójicamente, una situación de mayor escurrimiento de aquello que quiere comunicarse.

Esta cuestión ya está contenida en la "Introducción" a *El origen de la geometría*, cuando Derrida le cuestiona a Husserl el hallazgo de un lenguaje que haga expresable, sin falibilidad, el conocimiento científico y filosófico; un decir objetivo. "Se trata, como observamos, de una objetividad 'ideal'", dice Derrida:

> [Porque] la literatura, en su concepto más amplio, abarca todas estas formaciones, es decir que pertenece al ser objetivo de éstas el ser expresado y el ser siempre nuevamente expresable en un lenguaje —más precisamente, cuando se los considera solamente en tanto que significación, en tanto sentido de un discurso—, el tener la objetividad, el ser-ahí-para-todo-el-mundo (2000, pp. 168-169).

Esta es, justamente, la interrogante que Derrida coloca sobre el planteamiento de Husserl (y, en encadenamiento retrospectivo, sobre todos los filósofos que han tenido esta preocupación): perseguir una expresión depurada, lo que equivale a decir controlar la dimensión figurada del lenguaje, es solo un ideal. Tras el entendimiento de esta problemática, se descubre que la afectación no solo tiene consecuencias en las formas de expresión, sino también en las formas de organización del pensamiento.

Por eso mismo, lo que *narra* y expone Derrida en sus textos es el natural curso de las cadenas de sentido (equivalente a lo que Jacques Lacan descubre como el mecanismo de "metonimia" del inconsciente)[1]: la imposibilidad de garantizar un sentido

[1] En su conocido texto, "La instancia de la letra en el inconsciente o la razón desde Freud", Lacan asocia el procedimiento onírico del desplazamiento freudiano *(Verchiebung)* con los mecanismos lingüísticos de la *metonimia,* afirmando que: "Es entre las figuras de estilo o

fijo debido a la serie de etimologías, acepciones y significados que cualquier noción, palabra o concepto pueda tener. En otros términos: la escritura literaria le permite a Derrida aplicar estas consideraciones de lenguaje a la exposición del pensamiento de cada uno de los autores que revisa (desde Platón a Genet, desde Heidegger hasta Poe, desde Marx hasta Shakespeare), porque, en el fondo, es el trabajo que toda Literatura realiza (especialmente la de "vanguardia"). En el texto llamado "literario" (en sus dimensiones de narrar, de construir figuras retóricas, de espesar el sentido) se ha hallado desde siempre la potencialidad de desestabilizar sistemas y cuestionar posiciones estéticas. En el fondo, la Literatura permite evidenciar que toda enunciación lingüística es un acto *iterativo*. Hillis Miller argumenta, así, que "dado que la iterabilidad es una característica intrínseca de cualquier lenguaje o de cualquier marca tomada como signo, no puede ser excluida del análisis de ningún acto de habla o signo" (2005, p. 86).

Cuando la ciencia y la filosofía persiguen una *cláritas* a prueba de toda lectura "torcida" o "desviada", es decir, depurando la retórica peligrosa acusada en la Literatura desde la misma *República* de Platón, no hacen más que confirmar lo que, cuando se explicitan sus propios procedimientos, la Literatura evidencia: que constantemente hay riesgo de retruécano; que hay riesgo de metáfora, de requiebro e incluso de calambur. Pretender transparentar la *cosa-en-sí* equivale en realidad a exhibir cuáles son los

---

tropos, de donde nos viene el verbo *trobar,* donde se encuentra efectivamente ese nombre. Ese nombre es la *metonimia*. De la cual retendremos únicamente el ejemplo que allí se daba: treinta velas. Pues la inquietud que provocaba en nosotros por el hecho de que la palabra 'barco' que se esconde allí pareciese desdoblar su presencia por haber podido, en el resarcimiento mismo de este ejemplo, tomar su sentido figurado, velaba menos esas ilustres velas que la definición que se suponía que ilustraban. La parte tomada por el todo, nos decíamos efectivamente, si ha de tomarse en sentido real, apenas nos deja una idea de lo que hay que entender de la importancia de la flota que esas treinta velas sin embargo se supone que evalúan: que un barco sólo tenga una vela es en efecto el caso menos común. En lo cual se ve que la conexión del barco y de la vela no está en otro sitio que en el significante y que es en esa conexión *palabra* a *palabra* donde se apoya la metonimia" (2009, pp. 485-486).

recovecos retóricos, e inexorables, del lenguaje. Esta función (la del *escriptor*, según aparece en *La tarjeta postal*: ni el autor ni el narrador, sino la inscripción misma, el *grama*, que se reitera en las cadenas significativas)[2] provoca que en todo texto se asocien otros eventos, ideas, contenidos, haciendo notar que no hay forma de comunicación que no *narre*; lo que quiere decir que no hay forma de comunicación que no maneje procedimientos literarios.

Además de Lacan, aquí también puede hacerse un paralelismo con Roland Barthes que, simultáneamente a Derrida, estaba tomando conciencia de estas cuestiones a finales de los años 60. Si se analiza con cuidado, se reparará en que el paso del estructuralismo al posestructuralismo en la obra de Barthes se produce gracias a que hace entrar, en el *narrar* mismo, como verbo y como gesto, dicha problemática. En otras palabras, Barthes emplea la deconstrucción para pensar mejor su aporte, pero, luego, su aporte le hace pensar mejor a Derrida el potencial de la deconstrucción, sobre todo cuando plantea que hay una lógica en toda enunciación que trasciende al narrar literario (pensado de forma demasiado estrecha como el cabalgamiento de una trama) y también al narrar filosófico (pensado de forma demasiado

[2] En su reconocido comentario a "La carta robada", de Edgar Allan Poe, y en estrecho diálogo o polémica con el Seminario de Jacques Lacan dedicada al cuento, Derrida distingue, en *La tarjeta postal. De Sócrates a Freud y más allá,* entre autor-escriptor-narrador: "El narrador (desdoblado a su vez en narrador narrante y narrador narrado, no contentándose con referir los dos diálogos) no es evidentemente ni el autor mismo (llamemos a eso Poe), ni, lo cual es menos evidente, el escriptor de un texto que nos cuenta o más bien hace hablar a un narrador que a su vez, en toda clase de sentidos, hace hablar a mucha gente" (2001, p. 171). Dicha noción indecidible de *escriptor* haría posible, por un lado, la existencia de un narrador que canaliza una narración pero también la circulación de un autor; es decir, se encumbra por encima de ambos conceptos y los indefine: "El *escriptor* y la *escripción* son funciones originales que no se confunden ni con el autor y sus acciones, ni con el narrador y su narración, todavía menos con ese objeto particular, ese contenido narrado, el llamado 'drama real' que el psicoanalista se apresura a reconocer como el 'mensaje de Poe descifrada'. Que la *escripción* en su conjunto —la ficción nombrada *La carta robada*— esté cubierta, en toda su superficie, por una narración cuyo narrador dice 'yo', es cosa que no permite confundir la ficción con una narración. Todavía menos, claro, con tal o cual trozo narrado, por muy largo y aparente que fuese. Hay aquí un problema de encuadre, de borde y de delimitación cuyo análisis debe ser muy minucioso si quiere reconocer los efectos de ficción" (2001, p. 171).

estrecha como la ilustración retórica de un concepto). Esa lógica es la de la *digresión*.

En el ensayo "Escribir la lectura", Barthes comenta que si "la composición canaliza; por el contrario, la lectura (ese texto que escribimos en nuestro propio interior cuando leemos), dispersa, disemina" (1987, p. 37). Esto sucede por las razones ya comentadas de iterabilidad, pero bien vale examinarlo desde la óptica barthesiana: en todo acto de lectura, el sujeto "rasga el texto" para dejar entrar una lógica más asociativa que secuencial. No pasa únicamente por la combinación, consciente o inconsciente, de escrituras anteriores, sino porque toda lectura se hace posible al apoyarse, durante el acto, en referentes de carácter disciplinar o lingüístico. Visto así, más que un asunto de metodología intertextual, lo que Barthes está proponiendo es que en todo trabajo de emisión y recepción de lenguaje —cualquiera, no solo el literario— deben advertirse las operaciones digresivas, iterativas, presentes en cada gesto de composición o narración. "La composición canaliza" (1987, p. 37), dirá en un primer momento. Pero luego, con la lección deconstructiva ya aprendida, advertirá que la canalización, sobre todo cuando avanza como progresión narrativa, deja de ser un instrumento de comunicación que se legitima en algún sentido último. En el más conocido de sus ensayos "La muerte del autor", argumenta:

> La escritura ha de recorrerse, no puede atravesarse; la escritura instaura sentido sin cesar, pero siempre acaba por evaporarlo: precede a una exención sistemática del sentido. Por eso mismo, la literatura (sería mejor decir la escritura, de ahora en adelante), al rehusar la asignación al texto (y al mundo como texto) de un "secreto", es decir, un sentido último, se entrega a una actividad que se podría llamar contrateológica, revolucionaria en sentido propio, pues rehusar la detención del sentido, es, en definitiva, rechazar a Dios y a sus hipóstasis, la razón, la ciencia, la ley (Barthes, 1987, p. 70).

Hay una *escritura* que no está constreñida al sentido, es decir, a *develar* un secreto último (provocar la *alètheia*, descubrir el ser, resolver la intriga argumental), sino que avanza dando cuenta del poder digresivo de su propia potencia. Escribir es una forma de representar el *narrar*; y en ese narrar se van injertando más evidencias de la iteración del signo. A esos injertos narrativos Barthes le llama, en "El susurro de la lengua": "farfullar":

> La palabra es irreversible [...]. Lo que ya se ha dicho no puede recogerse, salvo para aumentarlo: corregir, en este caso, quiere decir, cosa rara, añadir. Cuando hablo, no puedo nunca pasar la goma, borrar, anular; lo más que puedo hacer es decir "anulo, borro, rectifico", o sea, hablar más. Yo la llamaría "farfullar" a esta singularísima anulación por adición (1987, p. 99).

Finalmente, ese *farfullar*, en tanto "ruido de lenguaje", porque "por una parte [...] se entiende mal, pero por otra, aunque con esfuerzo, se sigue comprendiendo" (1987, p. 99) es lo que luego, en los años setenta, Derrida bautizará como *diseminación*, tal vez el grado máximo de entendimiento de las operaciones del *narrar*, así como lo hemos dado a explicar aquí.

Recordando: por un lado, se ha afirmado que las operaciones sintagmáticas y paradigmáticas del lenguaje, independiente del sujeto que las emplee, ponen en evidencia que no hay contexto o marco posible para estabilizar la iterabilidad del signo (y, por ende, su garantía de comprensión e incluso de identidad discursiva: que se desee articular un lenguaje *solo* de la ciencia, *solo* de la Literatura o *solo* de la Filosofía resulta, pues, una entelequia). Por otro lado, lo que Derrida explicita de la Literatura, enseñándole a Barthes y aprendiendo luego de él, es la propiedad que tiene todo lenguaje por el hecho mismo de serlo: marcar las posibles acepciones, las combinaciones y deslizamientos que cualquier significante posee; potenciar, en suma, la capacidad de

trasgredir las semánticas y pragmáticas habituales[3]. Por último, la Literatura constata la circulación de un secreto, "el secreto de que narrar es una clase especial de pensamiento, de subjetividad única" (Sánchez, 2022, p. 12); subjetividad que, luego, se vuelve intersubjetividad, debido a que la escritura no se entendería ya solo como enunciación, trascendiendo así a los circuitos habituales de la comunicación donde el sentido está garantizado o es fin último[4].

Esta conclusión guarda cercanía con "Leer la filosofía como si se tratara de un discurso literario supone deconstruir la imposición jerárquica de la escritura sobre la lectura. El discurso filosófico injerta en la especificidad de las cuestiones el proyecto de eclipsarse a sí mismo frente al concepto que presenta, limitando toda lectura que se aparte de esa restricción" (Ferro, 2008, p. 78). Si en este *narrar* se pone el acento, también, en la materialidad del lenguaje por el que aparece ese concepto que pretendía "eclipsar", entonces no solo hay, como dice Ferro, un "corrimiento" de los modos de leer que dejaría en suspenso la posibilidad de volver a jerarquizar la Filosofía encima de la Literatura, sino la posibilidad de que la filosofía siga narrando, con el propósito de seguir pensando. En el fondo, que la filosofía siga *dando a leer:* "Los textos de Derrida dan a leer, exhiben en su escritura los

[3] Roberto Ferro lo explica: "El texto literario no imprime junto a la letra la amenaza del filo de las tijeras del botánico, lo que no significa no reconocer los múltiples intentos de sofocación [...] de discursos que solidarizan con la metafísica, sometiendo la escritura literaria al rigor de un sentido previo, de un querer decir que instalan en diferentes regiones del saber logocéntrico la voluntad de control. Afirmamos que la marginalidad del discurso literario reside en esa gestualidad de su escritura, que da a leer la inestabilidad y la diseminación sin control de sentido" (2008, p. 82).

[4] Este conocido párrafo de "La diseminación" encuadra bien esta particularidad: "Así se escribe la cosa. Escribir quiere decir injertar. Es la misma palabra. El decir de la cosa es devuelto a su ser-injertado. El injerto no sobreviene a lo propio de la cosa [...]. Violencia apoyada y discreta de una incisión inaparente en el espesor del texto, inseminación calculada de lo alógeno en proliferación mediante la cual los dos textos se transforman, se deforman uno a otro, se contaminan en su contenido, tienden a veces a rechazarse, pasan elípticamente uno a otro y se regeneran allí en la repetición, en el hilado de un sobrehilado. Cada texto injertado continúa irradiando hacia el lugar de su toma, lo transforma así al afectar al nuevo terreno. Es definido (pensado) por la operación y a la vez define (es pensante) para la regla y el efecto de la operación" (2007, pp. 533-534).

juegos de inserción de múltiples discursos que se imbrican en la textualidad que se lee/escribe/escribe/lee y/o se escribe/lee/lee/escribe, en cadenas de proliferación sin clausura y que se abren a puntos de fuga indecidibles" (Ferro, 2008, p. 82).

Si de una forma histórica y algo ansiosa se ha considerado a la Filosofía como la condición de posibilidad de toda disciplina, entonces la condición de posibilidad de toda Filosofía serían los pormenores de enunciación (literaria). Habrá que, como bien dice Derrida en "Qual. Cual", "estudiar el texto filosófico en su estructura formal, en su organización retórica, en la especificidad y la diversidad de sus tipos textuales, en sus modelos de exposición y de producción [...]. En breve, considerar también la Filosofía como 'un género literario particular', que bebe de la reserva de una lengua, que dispone, fuerza o aparta un conjunto de recursos trópicos, más viejos que la filosofía" (2010, pp. 333-334).

En suma, las posibilidades de enunciación de todo trabajo filosófico y también de todo trabajo literario están reunidas en la noción de *narrar* propuesta aquí. Si la práctica de la escritura implica un injerto, un farfullar, una diseminación de la palabra que se ha escrito inmediatamente antes, hacia vertientes que exceden la voluntad del remitente, del emisor o del autor, entonces la interpretación y propuesta de cada campo se liberan de tener que llegar a una conclusión metafísica o una resolución dialéctica (en suma, se liberan del "filosofema"). En buena medida, la Literatura y la Filosofía contemporáneas han trascendido cualquier aleccionamiento, derivando su propósito a un exhibir que permite seguir pensando, seguir narrando.

Obras citadas

Barthes, Roland (1987). *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura.* Paidós.

Derrida, Jacques (1993). *Passions.* Galilée.

Derrida, Jacques (2000). *Introducción a "El origen de la geometría", de Husserl*. Manantial.

Derrida, Jacques (2001). *La tarjeta postal. De Sócrates a Freud y más allá.* Siglo XXI.

Derrida, Jacques (2006). *No escribo sin luz artificial* (2.ª ed.). Cuatro ediciones.

Derrida, Jacques (2007). *La diseminación* (3.ª ed.). Fundamentos.

Derrida, Jacques (2010). *Márgenes de la filosofía* (7.ª ed.). Cátedra.

Ferro, Roberto (2008). "Lectura y escritura como metáforas indecidibles de la ley del género". En Mónica B. Cargnolini (comp.). *Por amor a Derrida*. La Cebra.

Hillis Miller, Joseph (2005). "Derrida y la literatura". En Tom Cohen (ed.). *Jacques Derrida y las humanidades* (pp. 85-114). Siglo XXI.

Lacan, Jacques (2009). *Escritos 1* (3.ª ed.). Siglo XXI.

Lacoue-Labarthe, Phillipe (1990). "La fábula (literatura y filosofía)". En Manuel Asensi (comp.). *Teoría literaria y deconstrucción* (pp. 135-154). Arco Libros.

Sánchez, Francisco M. (2022). "Hay un secreto: subjetividad narrativa y sujeto político en Jacques Derrida". En *Memorias XI Jornadas de Jóvenes Investigadores* (pp. 1-20). Instituto de Investigaciones Gino Germani.

Watzlawick, Paul (1988). *La realidad inventada. ¿Cómo sabemos lo que creemos saber?* Gedisa.

Zavala, Lauro (2007). *La ficción posmoderna como espacio fronterizo Teoría y análisis de la narrativa en literatura y en cine hispanoamericanos* [Tesis de Doctorado en Literatura Hispánica]. Colegio de México.

¿Narrar o no narrar? La crítica deleuziana a la lógica de la representación

María Luisa Bacarlett Pérez
Universidad Autónoma del Estado de México, México

> La conciencia establece entre el yo y la representación una relación mucho más profunda que lo que aparece en la expresión: "tengo una representación": relaciona la representación con el Yo como si fuera una facultad libre que no se deja confinar dentro de ninguno de sus productos.
>
> Gilles Deleuze, *Diferencia y repetición.*

Introducción

Desde la aparición de *El narrador* de Walter Benjamin, en 1936, hasta la más reciente obra de Byung-Chul Han, *La crisis de la narración,* en 2023, la problematización del acto de narrar como gesto propiamente humano, lo que al parecer expresa su modo más auténtico de habitar el mundo, no ha abandonado la reflexión de un buen número de filósofos y teóricos literarios a lo largo del siglo XX y hasta el presente. En su famoso ensayo, Benjamin ya nos adelantaba el carácter casi artesanal de la narración, en ella no se busca informar, sino comunicar experiencias irrepetibles. "El relato, como ocurre en el círculo de la artesanía —lo rural, lo marítimo y luego lo urbano— prospera durante mucho tiempo, es en sí mismo una forma de comunicación casi artesanal. Ella no pretende transmitir el puro 'en sí' de la cosa, como una información o un informe" (Benjamin, 2007, p. 111). La información exponencialmente reproducida en los medios masivos no ha hecho sino menguar la presencia del relato reproducido de boca en boca, introduciendo al habitante de las sociedades modernas en una crisis donde le es imposible reconocerse en las notas informativas, a la vez que se enfrenta al empobrecimiento de su propia experiencia. Han retoma el tema

aduciendo que información y narración son fuerzas contrarias, pues "La información carece de *firmeza ontológica.* [...] *Ser e información* se excluyen. A la sociedad de la información es inherente una *carencia de ser*, un *olvido del ser*" (2023, p. 15. Las cursivas son del original). Lo que salta a la vista es que el alemán y el coreano, cuyas obras están separadas por 87 años, encuentran que narrar tiene un carácter originario y correlativo a lo propiamente humano; a diferencia de la naturaleza artificial y reproducible de la información, la narración conserva un aspecto artesanal, está más cercana a la experiencia humana, a lo cotidiano, nos habla del *ser* y de la forma más propia de la existencia humana.

La perspectiva de Han muestra una clara influencia heideggeriana, en cuya obra están también las trazas que seguirá Paul Ricœur para establecer una relación profunda, cabe decir, ontológica, entre narración y existencia. En el presente trabajo seguiremos la propuesta ricœuriana sobre este tema, la finalidad de ello es mostrar una obra paradigmática en esta importante tradición que ha hecho de la narración un *existenciario*, es decir, un modo en el que la existencia se da como tal. Exponer las ideas de Ricœur al respecto nos permitirá enfrentarlas a uno de los más mordaces críticos de tal perspectiva, nos referimos a Gilles Deleuze. Efectivamente, Deleuze pondrá en juicio lo que parece la conformación de un círculo perfecto entre existencia y narración, pero su reflexión se enmarca en un trabajo más amplio, uno que se expresa en buena parte de su obra: la crítica a la representación. En los apartados siguientes se abordarán tales argumentos, los de Ricœur, en donde se ligan intrínsecamente existencia y narración, y los de Deleuze, que ponen en duda la continuidad y mutua implicación de ambos elementos; para ello también se expondrá con más detalle qué se entiende por lógica de la representación y cómo es que la narración forma parte de ella. Finalmente, en la Coda, se mostrarán algunos de los límites de la crítica deleuziana a la representación y, por ende, a la narración.

Ricœur: existencia y narración

La tradición hermenéutica del siglo XX encontró en la obra de Paul Ricœur uno de los principales espacios para reflexionar sobre el estatus de la narración como un elemento inseparable de la temporalidad, la historia y la existencia humanas. Para Ricœur, *la vida tiene algo que ver con el narrar*, por ejemplo, siempre que queremos dar cuenta de nuestra historia de vida no tenemos otra vía que conformar una narración sobre ese intervalo del tiempo. Narrar es algo intrínseco a la manera humana de habitar el mundo y a la temporalidad implicada en ella. Ricœur reconoce que en el ámbito contemporáneo se debe a los formalistas rusos y checos el haber reflexionado sobre dicho concepto y sus usos de manera rigurosa, sin embargo, el filósofo francés prefiere ir hacia atrás y comenzar con Aristóteles. Es cierto que el estagirita sólo reconoció tres géneros literarios: la épica, la tragedia y la comedia, pero en cada uno es posible encontrar la construcción de un *entramado* para dar cuenta de una historia. Este entramado, que en el griego de la época responde al término *muthos*, tiene dos acepciones: como " fábula (en el sentido de una historia imaginaria) y trama (en el sentido de una historia bien construida)" (Ricœur, 1991a, p. 21). Una historia bien contada revela elementos comunes a todos los seres humanos y muestra también el talante temporal de los mismos. En este sentido, la trama de un poema o de una fábula es más pertinente para trasmitir lecciones éticas y políticas que un silogismo o un teorema lógico. "Si explicar mediante los invariantes es lo contrario de narrar, se debe, sin duda, a que los acontecimientos han sido destemporalizados hasta el punto de no ser ni próximos ni lejanos" (Ricœur, 1996, p. 850). Tal parece que, desde el mismo Aristóteles, construir una trama está más cerca del alma humana que una demostración lógica, y lo que lo acerca más es, desde la perspectiva ricœuriana, el carácter temporal de la existencia. La narración aparece entonces, como un asunto particularmente humano. Los animales

no cuentan historias, pero en los seres humanos encontramos que sus acciones tienen un sentido y no pueden agotarse como la manifestación de meros movimientos físicos. Las acciones humanas responden a un proyecto, a un *para qué*, contemplan circunstancias y posibilidades, se proyectan en el tiempo, tanto hacia atrás como hacia adelante.

> Todas estas acciones tomadas en conjunto constituyen una red que podemos llamar *semántica de la acción*. [...] En este sentido, nuestra familiaridad con la red conceptual de la actuación humana es del mismo orden que la familiaridad que tenemos con las tramas de las historias que conocemos; es la misma comprensión fonética que preside la comprensión de la acción (y de la pasión) y la de la narrativa (Ricœur, 1991a, p. 28).

Ricœur enfatizará, en distintas partes de su obra, la relación intrínseca entre vivir y narrar, una relación propiamente humana. Existe una especie de isomorfismo entre la existencia y la narración, ambas están atravesadas por el fluir del tiempo, por ocurrir en un medio de sucesos, por lo que ha pasado: es la narración lo que da espesor temporal a la vida, lo que le da sentido y estructura. Esto es precisamente lo que sucede con el psicoanálisis, a través de la narración, el paciente estructura, da sentido y vuelve inteligibles una serie de fragmentos de su vida que de otra manera resultarían inconexos e incomprensibles, es por tal carácter discreto que pueden parecer amenazantes y caóticos, pero una vez narrados es posible la emergencia de un sentido, quizá más claro y manejable para el paciente. También puede ocurrir que a través de la narración emerja un sujeto distinto; de hecho, se encuentra a sí mismo narrando: "La principal consecuencia de este análisis existencial del hombre, como alguien entretejido en historias, es que narrar es un proceso secundario injertado en nuestro «estar entretejidos en historias»" (Ricœur, 1991a, p. 30). Es aquí donde puede hablarse precisamente de isomorfismo: la

existencia humana es algo que ocurre en medio de historias, así que narrar se concibe como algo intrínseco a existir. Pues vivir, para el ser humano, no es nunca la sucesión mecánica de instantes discretos, sino es la trama que se dibuja entre el presente como instante, el futuro como expectación y la memoria que desde el presente nos acerca al pasado. Aquí Ricœur se apoya en San Agustín para reflexionar sobre la temporalidad humana; ésta no se reduce al instante del ahora, sino que dibuja un entramado, es flujo, sucesión.

Ahora bien, este flujo es ya parte de la existencia, de hecho, tiene un talante precomprensivo y, por ende, prenarrativo. Existir implica ya una cierta precomprensión del modo en que se habita el mundo, pero es la narración lo que termina expresando los diferentes sentidos, ritmos y sucesiones que puede tomar dicho habitar. Así, existir es inseparable de la temporalidad, de proyectarse al futuro y de la memoria que permite tener un pasado. Esto es lo que significa que la existencia tenga un talante prenarrativo, es decir, sucede en medio de historias, en el flujo temporal. De esta manera, narrar no es sólo contar historias, sino refiere a la forma como el ser humano experimenta el tiempo y habita el mundo, es una especie de existenciario. Esta idea, en gran medida, Ricœur la retoma de la obra de Heidegger, pero el francés le imprime su propio sello, uno que transita precisamente por la convergencia entre narración y existencia. Recordemos que en Heidegger, la existencia es precomprensiva, el *Dasein* no es una consciencia ya dada que sabe de antemano quién es y cómo ha de moverse en el mundo, sino es *proyecto*, *ser ahí* que se va comprendiendo en la medida en que comprende su situación y contempla sus posibilidades.

Por lo anterior, el *Dasein* es siempre más que sí mismo, siempre está descentrado de sí, es proyecto, arrojado a la posibilidad, a las posibilidades por venir: es primordialmente *futural*. Decir que la condición precomprensiva del *Dasein* es de carácter temporal, significa que éste se comprende en tanto proyecto,

proyectado hacia el futuro como el lugar donde sus posibilidades pueden realizarse. "El *Dasein* en cuanto comprender proyecta su ser hacia posibilidades. Este comprensor *estar vuelto hacia posibilidades*, por la repercusión que tienen sobre el Dasein esas mismas posibilidades en tanto que abiertas, es también un poder-ser. El proyectarse del comprender tiene su propia posibilidad de desarrollo. A este desarrollo del comprender lo llamamos *interpretación"* (Heidegger, 2003, §32).

La temporalidad es intrínseca a la existencia, la estructura más fundamental de la existencia está ligada al tiempo. Ricœur, sin embargo, da un paso más allá de Heidegger y se pregunta por los modos en que esta existencia intrínsecamente temporal, *futural*, se expresa en las manifestaciones humanas, sobre todo en aquella que es propia del ser humano: el lenguaje. En otras palabras, la temporalidad de la existencia humana no es una estructura fundamental a la que pueda llegarse de manera directa, antes bien, está *semánticamente mediada*, conformada por un camino de signos, símbolos, textos y narrativas. "la teoría narrativa de Ricœur está en continuidad con Heidegger, proyecto inacabado de entender la existencia humana como esencialmente temporal. En la obra de Ricœur, contar mediatiza el ser y el tiempo" (Vanhoozer, 1991, p. 43). Así, mientras el proyecto heideggeriano se expresa como una ontología fundamental que va directamente a explorar al *Dasein* en sus modos más originarios de habitar el mundo, Ricœur toma un rodeo y se pregunta por las expresiones concretas en las cuales se manifiesta el carácter temporal de dicho habitar, es decir: textos, historias, relatos.

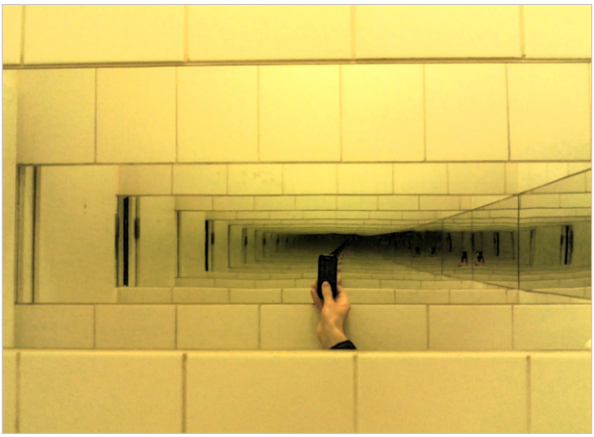
Al igual que Heidegger, para Ricœur el sujeto no es un dato predado, algo que existe de suyo, antes bien, su existencia se constituye entretejida en el tiempo, entre historias, pero también en las narraciones que dan cuenta de tal existencia, de este vivir entre historias. De ahí que Ricœur hable de *identidad narrativa*, es decir, intentar esclarecer *quiénes somos*, *quién soy*,

implica narrar lo que nos ha pasado, lo que vislumbramos en el futuro también. Podemos decir "yo" a lo largo de toda una vida, porque partimos de una narrativa que encadena todos los eventos vividos, identificándonos como protagonistas de tal trama. Pero este personaje no permanece el mismo en toda la historia, al contrario, cambia, se rehace continuamente al elaborar nuevas narraciones: "constituimos nuestra identidad en las narrativas del yo" (Pereira, 2003, p. 136). Ricœur lo dice de esta manera:

> ¿Qué justifica que se tenga al sujeto de la acción, así designado por su nombre, como el mismo a lo largo de una vida que se extiende desde el nacimiento hasta la muerte? La respuesta sólo puede ser narrativa. Responde a la pregunta "¿quién?", como lo había dicho con toda energía Hannah Arendt, es contar la historia de una vida. La historia narrada dice el quién de la acción. Por lo tanto, la propia identidad del quién no es más que una identidad narrativa (Ricœur, 1996, p. 997).

Vida y narración comparten algo, en las dos existe un isomorfismo de la temporalidad, o como lo dice el propio Ricœur: *entre ambas hay una referencia cruzada*. En las dos se hace patente un flujo, un entretejido de situaciones, un dinámico transcurrir de los sucesos: la vida se refleja en la narración y ésta en la vida, como dos superficies que se espejean frontalmente (imagen 1). Sin embargo, el reflejo al infinito que producen no multiplica la misma imagen una y otra vez, al contrario, a cada paso la imagen se curva, se distorsiona, tal y como la vida se rehace cada vez que se tamiza con una nueva narración.

Imagen 1
Infinity Mirror Effect



Fuente: Elsamuko (2010).

Es precisamente este *espejeo* lo que marca el recurso deleuziano contra a la narración: aunque la imagen se deforme en cada nuevo plano proyectado es, en el fondo, *la misma imagen*. Para Deleuze, la narración es una de las formas que toma la lógica de la representación, lógica fundada en una especie de tautología, isomorfismo entre la existencia y la narración, entre la consciencia y el mundo, entre lo trascendental y lo empírico. Es como si la existencia encontrara garantizado el principio de su desciframiento declarando una complicidad natural con el mundo: ambos comparten la forma narrativa. Pero suponer tal hermandad, tal isomorfismo, ¿no nos lleva acaso a una petición de principio?, ¿no estaríamos ante una especie de círculo en el cual la consciencia encuentra lo que la descifra en aquello que ella misma produce?, ¿no estaríamos en un esquema en el cual lo trascendental se calca en lo empírico? Estas cuestiones son, en el fondo, lo que está detrás de la crítica deleuziana a la narración y a la lógica de la representación.

La lógica de la representación

En autores como Ricœur, como hemos visto, la forma que toma el lenguaje humano para dar cuenta de su intrínseca experiencia del tiempo es narrativa: a través de un tejido sucesivo de eventos es que damos sentido al pasado y a lo que nos ocurre, así como a nuestra identidad. Sin embargo, frente a estas posturas que dan un lugar central y casi insoslayable a la narración como fuente de sentido, nos encontramos en el siglo XX con otras perspectivas, ligadas frecuentemente a la postura postestructuralista, que han expuesto argumentos tanto críticos como escépticos. Aquí se encuentra la obra de Gilles Deleuze. Su postura crítica frente a la narración se deriva de un rechazo flagrante a la *lógica de la representación*. Efectivamente, narrar es una forma de representar y esta última ha sido, para Deleuze, una de los principales taras de la Filosofía occidental, a saber, aquella que propició el florecimiento de una *imagen dogmática del pensamiento* que ha evitado pensar la diferencia por-sí misma: en casi toda su historia, la Filosofía en Occidente sólo ha podido pensar *lo mismo* bajo diferentes ropajes: analogía, semejanza, identidad, continuidad, circularidad, etc.

¿Qué significa que la Filosofía occidental no ha podido pensar la diferencia? Para intentar responder a tal cuestión es necesario ir a uno de los principales agentes de esta imagen: Platón. Cuando Deleuze habla de *invertir el platonismo* está identificando a uno de los mayores enemigos conceptuales de su obra, a la vez que al principal autor de una lógica que ha dominado la historia de la Filosofía, la lógica de la representación. En su sentido más elemental, tal lógica responde al esquema platónico que contrapone el mundo de las Ideas —real, verdadero, auténtico— a este mundo terrenal, donde el cambio y la muerte dan cuenta de su imperfección. El carácter deficitario de este mundo viene de su estatus de copia, copia de ese otro, ideal y perfecto. Duplicado, sombra, proyección: en esta realidad

terrenal todo está destinado no sólo a cambiar y a morir, sino a tener siempre, mientras exista, un carácter secundario, ontológicamente derivado. El mundo de las Ideas es el original, el mundo terrenal es la copia, por ello, siempre ontológicamente devaluado. Así, todo lo que hay en este mundo es imperfecto, no verdadero, calca de una realidad más auténtica. Pero aún dentro de este mundo material, donde todo es copia, hay algunas mejores que otras. De hecho, el desprecio platónico por los artistas en *La República* es la muestra de que, si bien el filósofo jamás alcanzará con sus conceptos la dignidad del mundo de las Ideas, aun así, sus copias tienen más dignidad que las que fabrica el poeta o el pintor. La Filosofía está ligada dialécticamente al pensamiento correcto y al discurso racional, mismos que se apuntalan en los principios de la lógica: identidad, no contradicción y tercero excluso. Es en el libro X de *La República* que se exponen las principales razones por las cuales los poetas deben de ser expulsados de tal proyecto político: ellos sólo pueden introducir el desorden en la *polis,* pues suelen inflamar las partes más débiles del alma, en tanto confunden lo más grande con lo más pequeño e incluso pueden predicar de una misma cosa que es grande y pequeña a la vez, es decir, propagan la forma más perversa de alejamiento de la verdad: la contradicción.

> De la misma manera, diremos que el poeta imitador instaura en el alma individual una mala constitución política: inflama la parte del alma que está privada de reflexión, esa que no sabe distinguir entre lo más grande y lo más pequeño y que juzga que las mismas cosas son tanto grandes como pequeñas, él fabrica artificialmente simulacros y se encuentra infinitamente separado de la verdad (Platón X, 605b).

Todo lo que ocurre en este mundo terrenal tiene la marca de la copia, pero aquellas que elaboran los filósofos, a través de la dialéctica y en acuerdo con los principios de la lógica, son

superiores a aquellas elaboradas por el poeta, pues el filósofo busca la verdad *per se,* mientras que el poeta —así como el sofista— está dominado por el afán de adorno y elocuencia, lo cual le lleva a introducir, en el seno de la ciudad, la confusión y el desorden. En el fondo, el gran problema del poeta, y de los artistas en general, es que han perdido el ancla, es decir, ese lazo que los ata a un fundamento seguro e inamovible, el que se encuentra en el mundo de las Ideas. Es ahí donde está el origen y la garantía de que la verdad es una, pues no está sujeta a los caprichos y a los deseos particulares. Fuera de ese mundo prístino todo es copia, todo está condenado a representar un original. En el *corpus* platónico, el arte, como toda creación humana, se mide por su capacidad de dar cuenta de algo que lo trasciende, así pues, tiene un carácter imitativo. Este rasgo será subrayado posteriormente por Aristóteles, pues, de hecho, el ser humano es por naturaleza un ser que imita, es de ahí de donde vienen sus primeros conocimientos. "Parecen haber dado origen a la poética fundamentalmente dos causas y ambas naturales. El imitar, en efecto, es connatural al hombre desde la niñez, y se diferencia de los demás animales en que es muy inclinado a la imitación y por la imitación adquiere sus primeros conocimientos, y también el que todos disfruten con las obras de imitación" (Aristóteles, 2014, p. 5).

La poesía continúa esta habilidad natural, aunque habrá mejores dotados para tal actividad, aquellos que también tengan buenas aptitudes para la armonía y el ritmo: "Siéndonos, pues, natural el imitar, así como la armonía y el ritmo (pues es evidente que los metros son parte de los ritmos), desde el principio los mejor dotados para estas cosas, avanzando poco a poco, engendraron la poesía partiendo de las improvisaciones" (Aristóteles, 2014, p. 20). Aunque en el estagirita ya no existe un mundo de las Ideas que se enarbole como modelo original, sin embargo, el arte en general imita a la naturaleza, una naturaleza que, además, responde a Formas que contienen la *ousia* de cada cosa, es decir, un patrón

no sujeto al cambio ni al devenir. Sigue habiendo al menos dos elementos que estabilizan las representaciones humanas, que actúan como referente para que éstas sean válidas: la naturaleza y las Formas. En gran medida, el canon imitación-mimesis marcó buena parte de los acercamientos al arte desde la Filosofía en Occidente. En esta tradición, las creaciones humanas son copias de un original que las trasciende y que se encuentra en el mundo de las Ideas y más adelante en la naturaleza, en la mente del artista o en la mente divina. En la Edad Media, efectivamente, este elemento trascendental se ubicó en Dios, el cual se estableció como garante de las pretensiones humanas para acceder a conocimientos verdaderos.

Sin embargo, con la llegada de la modernidad —con el Renacimiento y especialmente con Descartes—, este garante deja de ubicarse más allá de este mundo y se torna inmanente: es en la propia razón, en el propio entendimiento —*lo mejor repartido* entre los seres humanos— en donde se ubicará la condición de posibilidad del conocimiento. Esa garantía ya no es trascendente, sino se encuentra en cada uno de nosotros. "En efecto, con el Renacimiento, el hombre occidental comienza a interiorizar el modelo divino, a identificarse con él: en un movimiento paradójico, vuelve inmanente lo trascendente" (Schaeffer, 2007, p. 45). Con este movimiento de *inmanentización de lo trascendente,* el ser humano se convierte en origen y fundamento de su conocimiento, es decir, abre toda una nueva *episteme* basada en la autofundamentación y, con ello, abre la puerta a un caudal de paradojas que son propias de la circularidad. A esto se refiere Foucault cuando apunta que el hombre moderno y las ciencias del hombre inauguran una concepción del ser humano como *doble empírico trascendental,* es decir, *un ser tal que se conoce a partir de aquello que hace posible todo conocimiento* (Foucault). La circularidad salta a la vista, pues las ciencias del hombre modernas —para Foucault estas ciencias comprenden a la medicina, la historia, la economía, la biología, la sociología, la antropología, etc.— están

basadas en un esquema en el que aquello que se conoce es, al mismo tiempo, condición de posibilidad de dicho conocimiento. Una imagen simplificada, pero eficaz, para entender tal circularidad estaría en la neurobiología, en esta ciencia, finalmente, estamos ante un cerebro que intenta conocerse a sí mismo, es decir, que contiene en sí mismo el fundamento para su conocimiento. Este esquema circular también nos introduce en otro problema no menos acuciante: tal parece que con estas ciencias quedamos atrapados en el conocimiento de *lo mismo.* Sin embargo, estos elementos no sólo se encuentran en las ciencias, sino también se plasman en la propia Filosofía, sobre todo en aquellas corrientes herederas del cartesianismo. Como lo expone Jean-Marie Schaeffer, estos círculos y paradojas "son consecuencias directas del postulado, según el cual, el fundamento epistémico de todo conocimiento reside en el autoesclarecimiento de la conciencia por ella misma" (Schaeffer, 2007, p. 58).

Circularidad, autofundamentación y emergencia de paradojas son algunas de las consecuencias de este movimiento de *inmanentización de lo trascendente.* Para Foucault, esto se refleja en la aparición de un *doble empírico trascendental* que se enarbola a la vez como objeto de conocimiento y como condición de posibilidad del mismo. Para Gilles Deleuze, esta circularidad se traduce en *el primado de la identidad*, que es precisamente lo que define *el mundo de la representación*. Sin embargo, "el pensamiento moderno nace de la falla de la representación, como de la pérdida de las identidades, y del descubrimiento de todas las fuerzas que actúan bajo la representación de lo idéntico" (Deleuze, 1968, p. 1).

Ya en Platón, el pensamiento sólo puede encontrar su garantía de verdad en algo que lo trasciende: el mundo de las Ideas. En este sentido, la representación sigue una lógica unidireccional en la que, si nuestras creaciones aspiran a acercarse a la verdad, éstas tendrán que ser el reflejo más fiel de las Ideas. Pero con la llegada de la modernidad, este reflejo se duplica en

un gesto de *ida* y *vuelta:* así como las creaciones y la consciencia humanas captan algo fuera de ellas —en este caso, ya no se trata del mundo de las Ideas, sino la naturaleza, lo empírico, el mundo, etc.—, también ellas, es decir, lo trascendental, se proyecta en el mundo, en lo empírico, encontrando en esta exterioridad su imagen más propia. Este segundo giro tiene claramente una impronta kantiana. Efectivamente, cuando las condiciones de posibilidad del conocimiento se vuelven inmanentes, la demanda de identidad se desdobla en una trayectoria que va y viene, con ello, la representación también se dobla: ahora las obras humanas —y en particular el arte— no sólo se justifican como representaciones de algo más fuera de ellas —la naturaleza, una idea, una historia, etc.—, sino el propio sujeto, su conciencia o razón, se explican a partir de las representaciones que produce. Esto es lo que Deleuze define como *la calca de lo trascendental en lo empírico.* Y es precisamente ahí donde el pensamiento moderno falla, pues termina dando lugar a una idea de *cogito,* de sujeto o de conciencia, cuya forma se deduce de aquello que produce; así, lo empírico y lo trascendental se reflejan mutuamente.

Esta crítica expresa una evidente impronta humeana en el pensamiento de Deleuze, pero a la vez éste lleva más allá las ideas del filósofo inglés, ya que si el sujeto encuentra en la naturaleza lo que él mismo le otorga —regularidad, orden, sucesión—, luego, es posible asumir que eso que se encuentra afuera —en lo empírico— puede dar cuenta de la estructura más profunda de aquello que permite conocerlo, es decir, del entendimiento o de la conciencia. De esta manera, el círculo de la representación cierra perfectamente: nuestra mente puede reflejar el mundo, representarlo, pero a la vez, el mundo refleja la estructura más esencial de la consciencia. Este isomorfismo da cuenta en realidad de una lógica circular: podemos dar cuenta de lo empírico porque en él se refleja la estructura más profunda de la consciencia, que es su condición de conocimiento. Y como sabemos,

los argumentos circulares han sido un rico caldo de cultivo para las paradojas. Fueron principalmente las filosofías centradas en *el cogito* y la conciencia las que más las cultivaron. El posestructuralismo surgió en gran medida como una reflexión crítica frente a tales círculos. Autores como Deleuze intentarán mostrar las paradojas de tal circularidad y, con un gesto muy nietzscheano, tratará de exponer las fuerzas que actúan por debajo de esta imagen, en apariencia perfecta, ligada a la representación. Por debajo de la representación, por debajo del juego de identidades que hacen coincidir al sujeto y al mundo, hay un torrente de fuerzas, de diferencias indomesticables que chocan con el sujeto, sin suponer un principio ordenador ni un origen de sentido. Esto es lo que en Deleuze se conoce como empirismo trascendental, en el cual, sin dar por sentado un original u origen, lo único que hay es una inagotable repetición de diferencias que no dejan de diferenciarse: "el empirismo trascendental es [...] el único medio para no calcar lo trascendental en las figuras de lo empírico" (Deleuze, 2007, p. 187).

¿En dónde entra la narración en esta crítica a la representación? Para Deleuze, la narración es una forma de representación, en los dos sentidos que implica tal lógica: narrar sería dar cuenta del carácter temporal y sucesivo de los acontecimientos mundanos, históricos, humanos en general —lo empírico—; a la vez que hablaría de la estructura más íntima de la experiencia, del lenguaje y la consciencia humana —lo trascendental—. De esta manera, el círculo de la representación cierra perfectamente: lo trascendental refleja lo empírico-mundano, y a su vez, lo trascendental se calca en aquello que produce, lo empírico. Como hemos apuntado, estamos ante un juego de espejos que se reflejan entre sí, entablando una correspondencia perfecta entre la consciencia y el mundo. Sin embargo, es en este punto donde Deleuze muestra sus principales reparos: ¿por qué tendríamos que suponer tal concordancia entre el sujeto y el mundo?, ¿y si

no existe tal coincidencia?, ¿qué tal si al percibir, el sujeto sólo percibiera en forma de alucinación?

> la percepción no tiene objeto, la percepción consciente es siempre una alucinación que se refiere siempre a relaciones diferenciales establecidas entre percepciones diminutas, y todas estas percepciones expresan sólo las afecciones de nuestros cuerpos materiales por otras cosas materiales, nunca en forma de objetos completos, sino en forma de "movimientos moleculares" (Hughes, 2008, p. 65).

La percepción nunca alcanza a objetos claros y discretos que se conocen completamente, antes bien, percibir supone el encuentro entre dos cuerpos materiales que se agencian parcialmente, entrando en contacto con superficies diminutas, inestables y fragmentarias. Así, entre el sujeto y el mundo no se dibuja un círculo que cierra perfectamente, sino un vaivén de agenciamientos en el que saltan paradojas e *incompletudes.* Pero en Deleuze, tales contrasentidos no marcarían el fin o el fracaso de toda tentativa de conocimiento, al contrario, es desde ahí que se puede comenzar a pensar. No se trata de rechazar las paradojas, sino de pensar a partir de ellas, pensar otras formas de emergencia de sentido: comenzar a pensar sin dar por supuesto que existe una identidad entre lo empírico y lo trascendental, y que, paradójicamente, el sentido puede venir del sinsentido, de las sensaciones, del cuerpo, de la renuncia a un origen y una unidad previa que explique toda diferencia. Es quizá por esta búsqueda de sentido que no presuponga uno ya dado —se encuentre en el mundo o en el sujeto—, que reconozca las fuerzas que actúan por debajo de la representación, por lo que Deleuze recurre frecuentemente a la pintura para intentar vislumbrar una forma de emergencia de sentido no representativa, es decir, que emerja de las fuerzas que cruzan al sujeto y al mundo, previo a la construcción de una narración,

de una historia, en tanto suponen una concordancia previa y natural entre el sujeto y el mundo.

Deleuze: diagramas, representación y pintura

Hemos visto que en la *episteme* moderna la representación sufre un desdoblamiento: (a) la consciencia refleja el mundo, es decir, lo trascendental puede dar cuenta de lo empírico, (b) pero, a su vez, lo trascendental encuentra la clave de su estructura más esencial en aquello que produce, en aquello de lo cual es condición de conocimiento, lo empírico —así, lo trascendental se calca en lo empírico—. Estamos, como ya lo habíamos apuntado, ante un juego de espejos que se reflejan mutuamente, con lo cual no hay lugar para la verdadera diferencia.

> Las narraciones son artefactos comunicativos intencionales; dispositivos de representación creados intencionalmente que funcionan manifestando las intenciones comunicativas de sus creadores. El contenido representativo de una narración es la historia que tiene que contar, y podemos ofrecer una noción de contenido representativo que se ajuste tanto a las narraciones ficticias como a las no ficticias (Currie, 2010, p 1).

Narrar presupone entonces la intención representativa de un agente que se dispone a comunicar un evento o una secuencia de hechos que sirven de referente. Sin embargo, en tal esquema, la narración está supeditada tanto a aquello que refiere —sea real o ficticio—, como a una intención comunicativa que debe cumplir con exigencias de sentido común y buen juicio. Como lo expone Ridvan Askin, narrar se concibe entonces como una labor específicamente humana, como una actividad cognitiva en la cual se trata de *trasmitir* una experiencia, un evento pasado, una cierta situación que sirve como *referente,* pero ello se hace de tal manera que lo comunicado resulte *inteligible,* comprensi-

ble para los demás. Desde esta perspectiva, narrar es plenamente representar: implica dar cuenta de algo fuera de ella —una experiencia, un suceso, una historia—, lo cual conlleva una intención consciente para comunicar de manera inteligible el evento, tal inteligibilidad supone que sujeto y mundo comparten ciertas estructuras comunes —por ejemplo, la estructura narrativa—. Desde esta perspectiva, pareciera que toda obra artística caería sin más en la lógica de la representación, pero ¿es necesariamente así? El propio Deleuze dio variados ejemplos para mostrar que no. En la Literatura estarían autores como Proust, Woolf, Masoch, Kafka, etcétera.

En este trabajo recurriremos a Borges, autor magistral cuando se trata de llevar la narración a sus límites. En *El Aleph*, Borges intenta narrar su experiencia al observar un punto donde puede verse el universo en su totalidad, desde todas las perspectivas posibles, de manera simultánea. Así, puede observar el universo, la galaxia, el sistema solar, la tierra, el continente americano, Argentina, Buenos Aires, la calle Garay, el sótano de esta casa de la calle Garay, el peldaño de la escalera de ese sótano, pero todo de manera simultánea. Sin embargo, él mismo nos dice: "En ese instante gigantesco, he visto millones de actos deleitables o atroces; ninguno me asombró como el hecho de que todos ocuparan el mismo punto, sin superposición y sin transparencia. Lo que vieron mis ojos fue simultáneo: lo que transcribiré, sucesivo, porque el lenguaje lo es. Algo, sin embargo, recogeré" (Borges, 1974, p. 625). El lenguaje es sucesivo, la narración es muestra de ello, el mundo mismo parece dar cuenta de tal naturaleza no simultánea: ¿cómo podrían el universo, la galaxia, el sistema solar, la tierra, el continente americano, Argentina, Buenos Aires y este escalón en un sótano de una casa de la calle Garay ocupar exactamente el mismo lugar en el espacio? No estaríamos violando el *espacio lógico* al que apela Wittgenstein en el *Tractatus logico-philosophicus*: "La figura representa el estado de cosas en el espacio lógico, el darse y no darse efectivos de

estados de cosas" (Wittgenstein, 1960, p. §2.11). Sólo una figura que tenga sentido puede representar un estado de cosas, verificarse, es decir, tiene cabida en el espacio lógico y, por tanto, en el lenguaje.

Pero, lo que Borges experimenta trasgrede los límites del espacio lógico y del lenguaje. Así pues, al narrar no puede escapar de la lógica de la representación, pero al mismo tiempo muestra sus límites, él mismo nos pone al tanto de que esa no fue su experiencia, al contrario, ésta es incomunicable y sólo puede dar cuenta de ella a través de lo que la falsea, de la narración. El cuento de Borges algo nos relata, pero eso que cuenta no alcanza a dar cuenta de lo que vivió. La narración es la muestra de su impotencia, sólo puede dar cuenta de la experiencia al falsearla. Finalmente, en ese fracaso nos queda la sensación de que no hay nada que representar, pues es imposible hacerlo. La maestría del cuento de Borges es que usa la narración para mostrarnos en dónde fracasa y, con ella, también la representación. Estamos ante un ejercicio literario que, sin renunciar a narrar, se niega a que su obra se agote en la representación.

Algo semejante encuentra Deleuze en las pinturas de Bacon. En ellas, la narración y la representación fracasan al unísono; en ellas, algo se percibe sin tener que dar cuenta de algo más allá de ellas —un suceso, una historia—, al tiempo que muestran que tampoco es necesario plasmar una sucesión de eventos, ni un sentido predado o anterior a la pintura para que de ésta emerja algún sentido.

Así, Deleuze intenta "mostrar que el arte de Bacon, en particular, y la pintura, en general, sólo puede ser apropiadamente entendida si nos alejamos de la narración, la representación y la figuración, siempre y cuando entendamos por estos términos: significación identificable de algo fuera de la pintura" (Lotz, 2009, p. 61). Cuando la pintura cae bajo la lógica de la representación y de la narración, debemos suponer que hay algo externo a la misma que justifica lo que ahí se plasma. En esta lógica, la pintura

renuncia a la creación y se conforma con reconocer, reconocerse en algo fuera de ella, algo que además justifica su existencia. Al reconocimiento se opone la sensación, es decir, la violencia que puede ejercer una obra sobre nuestros sentidos y nuestro sistema nervioso, justo antes de sacar conclusiones cognitivas, morales o estéticas. "Deleuze opone a la sensación el reconocimiento, estableciendo el 'encuentro fundamental' [...] antes de cualquier uso cognitivo —encontramos cosas antes de comenzar a procesarlas cognitivamente" (Askin, 2016, p. 7).

Este es, sin duda, el tema más polémico de la propuesta deleuziana, pues es difícil imaginar una experiencia estética en la cual nos quedemos con la sola sensación, como afección nerviosa, sin pasar a un mínimo de reflexión, pero este arduo problema lo abordaremos, aunque muy brevemente, al final de este capítulo. De inicio, podríamos decir que el rechazo deleuziano a la representación implica renunciar a buscar el sentido de la imagen fuera de la imagen, es decir, renunciar a buscar más allá de la pintura lo que la justifica y la hace inteligible. De ahí también el rechazo al cliché, pues en él ya están los temas y formas que se esperan de una obra: "la lucha contra el cliché es la lucha contra toda referencia narrativa y figurativa. Un cuadro no tiene nada que figurar y nada que contar" (Deleuze, 2002, p. 65). Por tal razón, Deleuze, junto con Bacon, no se muestran muy entusiastas con las pinturas de Balthasar Kłossowski, "Balthus", pues en ellas hay ya siempre una historia previa que se cuenta y un tema que se repite una y otra vez: las lolitas perversas o abusadas que dibujan una escena altamente erótica. De hecho, como sucede en *Lección de Guitarra* (1934), no se sabe si estamos ante una relación consensuada entre maestra y alumna o ante un flagrante abuso. Sin embargo, la imagen está ahí como motivo de algo más, estamos ya en medio de un drama, en medio de la representación de algo más allá del cuadro. "Lo que me molesta abominablemente en un pintor actual no obstante muy bueno, como Balthus, es que tenemos constantemente la impresión de que la imagen es

Imagen 2
Thérèse Dreaming



Fuente: Balthus (1938).

Imagen 3
Thérèrse en un banco



Fuente: Balthus (1939).

tomada, extraída de algo que pasa. Seguro que hay una historia ahí dentro" (Deleuze, 2002, p. 66) (imágenes 2 y 3).

Thérèrese, de apellido, Blanchard, era la vecina de 11 años de Balthus, a quien dedicó varias pinturas en las que destaca el mismo tema: la conjunción, para muchos inapropiada, entre erotismo e infancia. Sea con Thérèrese o sin ella, los cuadros de Balthus repiten frecuentemente el mismo tema: lolitas, inocencia y erotismo. Eso es lo que termina arrojando a la pintura al terreno de la representación y de la narración, son pinturas que nos hacen reconocer una historia previamente dada y nos escamotean la posibilidad de ser violentados por sensaciones no esperadas, de no reconocernos en lo que vemos. Por el contrario, eso es lo que Bacon evita en sus pinturas. En ellas no hay una historia que justifique la imagen, tampoco es una invitación a reconocer algo ya dado, un sentido, un tema; antes bien, sus pinturas muestran cosas que de otra manera serían inobservables; por ejemplo, las fuerzas que atraviesan los cuerpos: el horror, el dolor, la frustración, el aislamiento o el placer. No se pinta una historia, se pintan sensaciones. Y las sensaciones están en el cuadro, en su materialidad, sin apelar a nada fuera de él, son el *shock* del sistema nervioso. El choque o violencia ejercida

contra nuestros sentidos es el acontecimiento que pretende romper con el círculo perfecto de la representación, aquel que permite la correspondencia perfecta entre lo empírico y lo trascendental. En suma, la apuesta deleuziana nos anima a preguntar: ¿qué percibo cuando no supongo una historia, un sentido o un mensaje detrás o previo a la imagen?, ¿qué encuentro en mi percepción en tanto sensación?, ¿a qué experiencia accedo cuando la pintura no empata mis expectativas, por ejemplo, cuando no encuentro en ella una historia a contarse? Bacon fue un pintor magistral en este sentido, fue capaz de crear pinturas en las que trataba de evitar el cliché, contar una historia o representar algo más allá del cuadro.

Aquello que, según Bacon, le permite huir de la representación es el *diagrama*, la operación a través de la cual se supera la figuración, deformando, rayando o barriendo una *figura*. En suma, el diagrama se deshace de la forma que figura algo y, al hacerlo, da lugar a una *Figura*[1]*,* es decir, una forma no esperada, un accidente, una serie de trazos al borde del caos. "En suma, la ley del diagrama según Bacon es esta: se parte de una figura figurativa, un diagrama interviene para enturbiarla, y de ahí debe salir una forma de otra naturaleza, llamada *Figura*" (Deleuze, 2002, p. 146). La operación diagramática más importante en el trabajo de Bacon es el barrido, si bien puede comenzar con una figura que representa algo, ésta es sometida a un proceso de barrido y deformación, de lo cual surge una *Figura* inesperada, atravesada por el azar y el caos. Así, cuando el diagrama se cruza en medio de una pintura, ésta se desliga de la necesidad de narrar, de representar algo; antes bien, lo que queda es *materia de sensación,* materia que hace visibles fuerzas que de otra manera

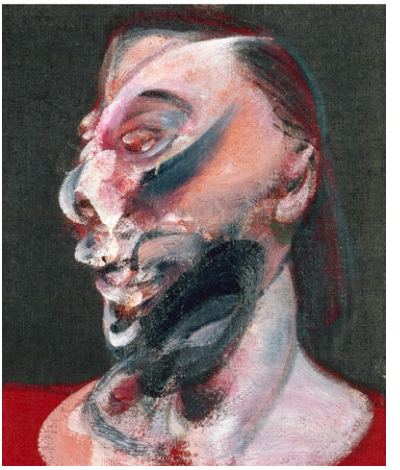
[1] Deleuze distingue entre *figura* y *Figura.* La primera es producto de buscar intencionalmente representar algo, un rostro, una historia, un personaje. La segunda se logra sin buscar representar cosa alguna, al contrario, surge involuntariamente después de haber limpiado el lienzo de clichés. Incluso, se puede tener una figura y luego arrancarla de las garras del cliché y de la narración; aquello que permite que el azar y lo involuntario entren en escena es el *diagrama.*

no podrían observarse. Por tal razón, el diagrama también se introduce como parásito en la intención del artista, ahí donde éste busca una *figura* clara y distinta, el diagrama introduce ruido y azar, una *tirada de dados* que deshace el afán de querer contar una historia. Al mismo tiempo, la deformación de la *Figura* resultante no es la representación de un objeto, sino la visibilización de las fuerzas que lo atraviesan, esas fuerzas se impactan en nosotros a manera de sensaciones (imagen 4). La *Figura* "no designa nada distinto de sí. [...] es una figura que ha internalizado su propia tensión. La tensión es el movimiento que la describe" (Deleuze, 2002, p. 116).

Para Deleuze, el antídoto contra la representación, y por ende, contra la narración, es el diagrama, la introducción de un elemento no buscado, no intencional, que evade representar algo fuera del cuadro o contar una historia, más bien hace visibles cosas que de otra manera no podrían verse. En el caso de Bacon, eso que cobra visibilidad son las fuerzas que atraviesan

Imagen 4

Tercer panel del tríptico *Tres estudios de Muriel Belcher*



Fuente: Bacon (1966).

el cuerpo, pero éstas no son algo a representar, porque en sí mismas no existen fuera del cuadro, antes bien, son producto del mismo y sólo en él podemos sentirlas y experimentarlas. Al rechazar la narración y hacer énfasis en la sensación, Deleuze también intenta romper el círculo perfecto de la representación, pues es en la sensación que cabe la posibilidad de violentar la concordancia armoniosa entre el sujeto y el mundo, entre lo trascendental y lo empírico, tal violencia puede lograr que el sujeto no se reconozca en lo empírico, al contrario, puede descubrir en el mundo signos anómalos en los que no puede calcarse, y es precisamente en esta no identificación que puede pensarse la diferencia y, así, intentar escapar de la *lógica de lo mismo*. Superar tal lógica implica que ya no hay un isomorfismo seguro entre lo empírico y lo trascendental, entre el mundo y el sujeto, entre la existencia y la narración, es decir, el sujeto ya no encontraría lo más propio de sí en aquello que conoce, antes bien, en cada experiencia encontraría un mundo que se niega a ser su reflejo, sería incapaz de encontrarse en aquello que conoce.

Coda

Aquello que fascina a Deleuze de las pinturas de Bacon es que en ellas encuentra una experiencia estética que se pretende no representativa, una que impacta al sistema nervioso, previa a toda tentación narrativa. Evitar la narración es una manera de evadir la lógica de la representación y, para ello, Deleuze intenta dar con una experiencia depurada de todo sentido predado, entendiendo por éste todo un caudal de clichés, narraciones, historias y presupuestos que, de hecho, habitan el lienzo antes de cualquier trazo. Se trataría de reducir la experiencia estética a la pura sensación, antes de contar una historia o preguntar cuál fue la intención del autor. Es en este punto donde la propuesta deleuziana resulta polémica, pues es difícil pensar que

una obra de arte pueda prescindir totalmente del elemento representacional.

Aun en las pinturas de Bacon, el choque al sistema nervioso no evitará preguntarse qué intentó plasmar el pintor y a qué refiere la imagen. La idea de quedarnos con la sola sensación implica, en Deleuze, quedarnos con el impacto a los sentidos que produce la materialidad de la obra —el color, el material y su manipulación—, pero si nos quedamos sólo en este nivel, no habría diferencia entre una pintura de Bacon y un papel tapiz. Al menos esta es la crítica que Christian Lotz realiza hacia la teoría pictórica de Deleuze: "No sólo la pintura, sino también un papel tapiz, de acuerdo a las consideraciones de Deleuze sobre la sensación y sobre cómo funciona en general la experiencia, deben tener algún efecto directo en nuestro sistema nervioso" (Lotz, 2009, p. 63). Pero hay una diferencia importante entre el papel tapiz y las pinturas de Bacon, sobre todo porque en estas últimas no podemos prescindir de un mínimo de intención, es decir, algo quiso plasmar el pintor en el lienzo, y aun cuando el diagrama sirve para deshacer tal intención o destruir el cliché, ya el acto de barrer o deformar la figura —la tirada de dados, el azar— implica cierta voluntad por parte del artista.

De igual forma, del lado del espectador, éste no puede detenerse en la pura materialidad, antes bien, en la sensación ya hay un mínimo guiño que lleva a entablar diferencias, a establecer una mínima cualificación sobre la materia. Por otra parte, tanto el artista como el espectador no pueden hacer un corte total con el mundo, aunque la obra no represente un objeto concreto y distinto del exterior, ella expresa una *actitud frente al mundo*; de hecho, la materialidad de la obra es inseparable de tal actitud. Las obras de Pollock, el goteo, los colores, expresan una actitud frente al mundo distinta a las de Bacon, donde las plastas de óleo barrido muestran otra cosa.

Para Lotz, es cierto que en la pintura no todo se resuelve con la representación, pero tampoco puede reducirse todo a

la sensación; antes bien, contemplar un cuadro significa entrar en un juego de ida y vuelta entre representación y materialidad, entre *ver algo* (una figura) y *sentir esto* (materia). Sin embargo, a pesar de que la propuesta deleuziana tiene sus límites, sin duda uno de sus grandes aciertos es recordarnos que la experiencia estética no se agota en la perfecta concordancia entre lo empírico y lo trascendental, entre existencia y narración, antes bien, la violencia de algunas sensaciones puede ayudarnos a salir de la cómoda situación en la que lo trascendental se calca en lo empírico y, con ello, salir de la *lógica de lo mismo*, es decir, experimentar la diferencia por sí-misma.

Obras citadas

Aristóteles (1994). *Metafísica.* Gredos.

Aristóteles (2014). *Física / Acerca del Alma / Poética*. Gredos.

Askin, Ridvan (2016). *Narrative and Becoming.* Edinburgh University Press.

Benjamin, Walter (2007). "Der Erzähler". En *Erzählen. Schriften zur Theorie der Narration und zur literarischen Prosa.* Suhrkamp.

Borges, Jorge Luis (1974). *Obras completas, 1923-1972*. Emecé.

Currie, Gregory (2010). *Narratives and Narrators. A Philosophy of Stories*. Oxford University Press.

Deleuze, Gilles (1968). *Différence et répétition.* Puf.

Deleuze, Gilles (2002). *Francis Bacon. Logique de la sensation.* Seuil.

Deleuze, Gilles (2007). *Pintura. El concepto de diagrama.* Cactus.

Han, Byung-Chul (2023). *La crisis de la narración.* Herder.

Foucault, Michel (1996). *Les mots et les choses*. Gallimard.

Heidegger, Martin (2003). *Ser y tiempo*. Trotta.

Hughes, Joe (2008). *Deleuze and the Genesis of Representation.* Continuum.

Lotz, Christian (2009). "Representation or Sensation? A Critique of Deleuze's Philosophy of Painting". Symposium: Canadian Journal of Continental Philosophy, 60, 59-72. Philosophy Documentation Center. Web. 23/07/2024. https://www.pdcnet.org/symposium/content/symposium_2009_0013_0001_0059_0072

Pereira Rodrigues, Inés (2023). "Who do you say that I am? Truth in Narrative Identity". *Études Ricœuriennes, 14*(1), 132-150. Web. 15/08/2024. https://ricoeur.pitt.edu/ojs/ricoeur/article/view/605

Platón (2008). "République". En *Oeuvres complètes* (pp. 1481-1792). Flammarion.

Ricœur, Paul (1991a). "Life in Quest of Narrativity". En David Wood (ed.). *On Paul Ricœur. Narrative and Interpretation* (pp. 20-33). Routledge.

Ricœur, Paul (1991b). "Narrative Identity". En David Wood (ed.). *On Paul Ricœur. Narrative and Interpretation* (pp. 188-199). Routledge.

Ricœur, Paul (1996). *Tiempo y narración III*. *El tiempo narrado*. Siglo XXI.

Schaeffer, Jean-Marie (2007). *La fin de l'exception humaine.* Gallimard.

Vanhoozer, Kevin J. (1991). "Philosophical antecedents to Ricœur's time and narrative". En David Wood (ed.). *On Paul Ricœur. Narrative and Interpretation* (pp. 33-34). Routledge.

Wittgenstein, Ludwig (1960). *Tractatus Logico-Philosophicus.* Routledge.

Fuentes de imágenes

Bacon, Francis (1966). Tercer panel del tríptico. *Tres estudios de Muriel Belcher.* https://en.wikipedia.org/wiki/Three_Studies_for_a_Portrait_of_Muriel_Belcher

Balthus (Balthasar Kłossowski) (1938). *Thérèse Dreaming*. Arthur Community. https://arthur.io/art/balthus-balthasar-klossowski-de-rola/therese-dreaming

Balthus (Balthasar Kłossowski) (1939). *Thérèse on a Bench Seat.* Arthur Community. https://arthur.io/art/balthus-balthasar-klossowski-de-rola/therese-on-a-bench-seat

Elsamuko (2010). *Infinity Mirror Effect.* Wikimedia Commons. https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Infinity_Mirror_Effect.jpg

SEGUNDA PARTE

Voces desde los márgenes: narrar identidades y experiencias

Clarice Lispector: la gran narradora moderna que sabía filosofar en portugués brasileño

Ellen Spielmann
Universidad Técnica de Dresde, Alemania

Del mismo modo que muchos aficionados de Clarice Lispector, llevo décadas leyendo a una escritora que es ya un clásico moderno. Al principio quise titular el ensayo "Clarice Lispector sin fin" en alusión al clasicismo alemán. Pero luego me quedó claro que las lecturas actuales de sus textos abren nuevas perspectivas y posibilitan así un nuevo comienzo dentro de la investigación.

Tras el reciente descubrimiento en 2019 de un texto "olvidado", *Cartas a Hermengardo*, la búsqueda en los archivos de nuevos hallazgos suyos debería haber terminado. En 2020 salió por fin en Brasil la edición completa de sus cuentos, que no había estado disponible hasta la iniciativa norteamericana de publicar sus obras completas en 2015.

Las primeras ediciones de novelas y cuentos, los fragmentos de textos de la escritora modernista más importante de Brasil sólo fueron desenterrados tras la muerte de Lispector, en 1977. El trato institucional, el descuido y la ignorancia de Brasil hacia su ícono no tenía nada que envidiar al de Colombia en el caso de Gabriel García Márquez y al de Argentina en lo que respecta a Jorge Luis Borges.

Pero a mediados de los noventa, Clarice Lispector se convirtió en un ícono comparable a figuras de culto como la

pintora mexicana Frida Kahlo, su rostro adorna sellos y sus cuentos se venden en máquinas expendedoras de las estaciones de metro.

Su biografía *Clarice: uma vida que se conta* de Nádia Batella Gotlib, publicada en 1995, se convirtió en un éxito de ventas instantáneo. Clarice Lispector no sólo ocupa una posición avanzada en la topografía literaria e intelectual de Brasil y América Latina, sino que también desempeña un papel destacado en la Literatura mundial, y sus textos han contribuido a la formación de un nuevo canon. Hoy en día Clarice Lispector es considerada, junto con Virginia Woolf, la escritora más importante del modernismo en cuanto a la renovación de la prosa narrativa y la exploración de la escritura femenina. Sin embargo, la diferencia es que la práctica literaria de Virginia Woolf fue adoptada y pasó a ser de dominio público en el discurso literario. A principios de la década de los 2000, la situación de la investigación comenzó por mejorar cada vez más con la publicación de importantes materiales, como una serie de cartas de Clarice Lispector, *Correspondências,* editadas por Teresa Montero en 2002, y la nueva biografía. *Why this World* de Benjamin Moser (2009).

Como todos los verdaderos grandes escritores, narradores de historias, Lispector poseía el don de ficcionalizar. Como Joseph Brodzky, Arundhati Roy, Toni Morrison o García Márquez, Lispector tenía la capacidad lingüística y poética de ficcionalizar no sólo en novelas y cuentos, sino también en ensayos, crónicas periodísticas e incluso en notas de cartas, es decir, de dar vida a objetos, hechos, circunstancias y constelaciones a través de la narración, de añadir el mundo al acto de contar como medio de sentido.

Lo que sigue es un intento de situar a Clarice Lispector en el mapa literario-intelectual de la modernidad en una nueva ronda de lecturas concretas. Es una escritora, una narradora, que vive en los predios filosóficos de la tradición occidental de

un Espinoza, Schlegel o Husserl, pero probablemente más fuerte de lo que se pensaba en el judeo-sefardí de un Abraham ben Samuel Abulafia, fundador de la Cábala profética[1]. El impacto de los filósofos modernos de su época, como Jean Paul Sartre y Simone de Beauvoir, es decir, en el momento decisivo en que la Literatura pretendía cada vez más ocupar el lugar de la Filosofía, está a debate. El 5 de febrero de 1949, Lispector escribe desde Berna al poeta brasileño João Cabral do Melo Neto: "Estou com grande vontade achar 'uma verdade filosofica' [...] Qual é o caminho? Acho que é o de pensar" (Lispector, 2019, p. 409). Mis análisis previos de textos literarios, que en su propia escritura dilucidan acerca de la narración y el sentido, se basaban en dos premisas cruciales: la reflexión a nivel filosófico combinada con los casos de lectura en la reflexión sobre la constitución del sujeto femenino. Se trataba de lecturas de *A hora da estrela* de 1979, la última novela de Lispector, y de *Uma aprendzagem ou o livro dos prazeres* de1969 (Spielmann, 1994a y 1994b). Me gustaría analizar ahora la cuarta novela de Lispector, *A maçã no escuro*, terminada en 1956 y que fue y es considerada "ilegible". Hasta ahora han faltado lecturas concluyentes. Tras su publicación en 1961, fue leída como existencialista por falta de otras claves. Sería de gran interés analizar la reflexión filosófica de Lispector sobre la nueva capital de Brasil, inaugurada en 1960, en el género de la crónica en el que Lispector destacó. Bajo el título "Visão do esplendor — Impressões leves, Brasília" en 1975, Lispector esboza la "filosofía de una ciudad", piensa, reflexiona y escribe sobre la ciudad desde la retorta, haciendo resaltar el presente y la contemporaneidad de Brasil en un momento de sobresalto histórico. Pero eso iría más allá del alcance de este libro.

[1] En 2021, este hecho se tomó en consideración en el Coloquio internacional "Clarice Lispector: Filosofia e Literatura" en Porto, Portugal, aunque no se incluyó la novela *A maçã no escuro* (Nátario *et al.,* 2021).

A maça no escuro de Clarice Lispector: "Existencialista" o "Suprarrealista"?

Como las anteriores novelas *O lustre* y *A cidade sitiada*, *A maçã no escuro* fue rechazada tanto por los editores como por la crítica, a diferencia del exitoso debut *Perto da coração selvagem*, de la autora, que entonces tenía 17 años. Los críticos de la primera hora —eran muy pocos— no disponían de herramientas para captar la novedad, la poesía vanguardista y la potencia lingüística, las reflexiones filosóficas del texto[2], se han ayudado etiquetando a Lispector como adepta del filósofo y escritor francés Jean Paul Sartre, sin aportar, sin embargo, pruebas a través de la lectura comparada. El crítico portugués João Gaspar Simões rindió un gran homenaje a Lispector como escritora brasileña que había salido del provincianismo y se había introducido en la Literatura mundial a través de una renovación de la escritura, como decía su reseña periodística publicada el 1 de octubre de 1950.

"Clarice Lispector 'Existencialista' ou 'Supra-realista'" (Simões, 1950); "Conciência conceptual do mundo" (Simões, 1964, p. 314); "Conceituação para-filosófica do ser e da vida" (Brasil, 1969); "jargão existencialista" (Costa, 1970, p. 464), y "mundo subjetivo" (Brasil, 1960), sirven de categorías para describir y analizar la novela.

Benedito Nunes tiene el mérito de haber situado el discurso filosófico en el centro de su lectura (Nunes, 1966)[3]. Fijándose en los filósofos del modernismo occidental —el drama existencial, la búsqueda de la identidad, la mascarada, la transformación del sujeto—, ve las novelas y relatos de Lispector como manifestaciones de estas cuestiones y problemas, y construye su interpretación de los textos en consecuencia (Spielmann, 1994b, p. 23).

[2] "Haja quem lhe encontre a chave", João Gaspar Simoes comentó en 1964 sobre las novelas de los años 40 (*apud* Pontieri 1999, p. 46).

[3] Nadia Battella Gotlib (2021) subraya sus méritos en su contribución "Perto de Clarice Lispector: o leitor Benedito Nunes".

El desinterés de Lispector por el existencialismo

A diferencia de algunos latinoamericanos que se vieron absorbidos por la onda del existencialismo[4] y produjeron textos como Octavio Paz "escrito con todos los tics de vocabulario existencialismo" (Rincón, 2015, p. 405), o se liberaron de la distancia geográfica de Bogotá, Ciudad de México o Buenos Aires tras estancias en París y a través de sus propios proyectos, Lispector no tuvo ninguna proximidad con Sartre y con el existencialismo[5], aunque conocía sus textos desde Berna, que apenas la habían interesado tangencialmente. Leídos tal vez la trilogía *Les chemins de la Liberté*, *Baudelaires* y "Situación del escritor en 1947", el ajuste de cuentas de Sartre con los surrealistas, y su intento de construir la figura del "escritor comprometido", su apelación a la "responsabilidad del escritor". Debido a la falta de precisión de la figura y de su tarea, es probable que esta última no fuera especialmente convincente, sobre todo porque los puntos de contacto en los procesos de las literaturas latinoamericanas brasileña e hispanohablantes con la historia literaria francesa del siglo XIX reconstruida por Sartre, que desarrolló en *Qu'est-ce que la littérature?* en 1948, eran escasos y poco frecuentes.

La intervención de Sartre sobre un doble eje, profeta del compromiso y maestro de una nueva moral (heroica y dépravée) inspirada en la vida nocturna parisina de Saint Germain-de-Près, criminalidad y suicidio «existencialistamente» determinados, como Anna Boschetti resume acertadamente el caso especial en su investigación *Sartre et les Temps modernes* (1985, p. 21), llamó mucho la atención, y la superación propagada y sentida de la separación entre Literatura y Filosofía (la nueva función de la Literatura en sustitución de la Filosofía) fue sin duda un tema en

[4] En su reciente libro *At the Existentialist Cafe: Freedom, Being, and Apricot Cocktail,* la filósofa inglesa Sarah Bakewell arroja luz sobre los temas centrales del grupo y su estilo de vida.

[5] A la pregunta de su amigo escritor Fernando Sabino sobre si había visto a Sartre o a los existencialistas durante su visita a París, respondió secamente desde Berna, el 27 de julio de 1946: "Não vi Jean-Paul Sartre nem niguêm do gênero" (Lispector, 2019, p. 258).

los círculos en los que se movía Lispector. Clarice estaba mucho más interesada en Simone de Beauvoir que en Sartre; en 1946 ya había leído su ensayo *Pyrrhus et Cinéas* y su primera novela *L'Invitée*[6]. Deben de haberle interesado los conceptos básicos de "libertad y trascendencia" de la ética existencialista de Beauvoir en *Le deuxième sexe* y la categoría de "L'autre". Lo mismo ocurre con *L'existencialisme et la sagesse des nations* en el que Beauvoir resume las tesis sobre la moral y la existencia como anteriores a la esencia y pone así en pie el proyecto de Sartre en *L'Etre et le néant*. Más tarde, Beauvoir formula con gran precisión *L'Etre et le néant* como *une ontologie de la conscience-dans-le monde, et sa première esquisse consiste en un traité systhématique de psychologie phénoménologique* (Beauvoir, 1960, p. 366)[7]. Beauvoir deletrea el existencialismo de la siguiente manera: "Associer Stendhal à Spinoza", se rechaza la visión *l'art pour l'art* y cualquier estética formal: *l'art à la verité "*exprimer les idées dans un forme belle" (de Beauvoir 487). Lispector comparte esta preocupación; también hay una coincidencia con respecto a la poética, el concepto literario vanguardista de crear un lenguaje afectivo y metafórico, es decir, explotar los recursos y enigmas de la metáfora, de los símbolos, y trabajar sobre ellos. Escribir prosa en pro de la expresión poética para captar la esencia poética, renovar la lengua luso-brasileña a partir de la idea del lenguaje poético como desviación de la lengua normal. La creación de palabras y la ruptura con las normas gramaticales son el programa.

En agosto de 1963, Clarice Lispector dictó una conferencia en San Antonio, Texas, titulada "Literatura de vanguardia no Brasil". Ella articuló su concepto de vanguardia de la siguiente manera:

> Para mim vanguarda seria, pois, um novo ponto de vista [...] O novo modo de ver leva fatalmente a uma mudança formal.

[6] Cfr. Carta a Fernando Sabino, Berna, 14.8.1946 (Lispector, 2019, p. 264).
[7] Pierre Bourdieu considera que *L'Etre et le néant* es más una reescritura de *Sein und Zeit* de Martin Heidegger que "une esquisse de la moral implicite" (cfr. Bourdieu, 1975).

> E agora estou, para melhor clarificação, usando a dicotomia de fundo e forma. E ainda utilizando essa divisão: se a vanguarda de forma modifica o conceito das coisas, há o outro modo de vanguarda e que é uma maneira de ver que vai lentamente e necessariamente transformando a forma. Por exemplo, muitos jovens escritores nossos estão preocupados com a politização. Mas a politização para nos tem um sentido diferente talvez da politização em varios outros países. Para nós, politização, é principalmente uma das ramificações da urgência de entendermos as nossas coisas, no que elas têm de peculiar ao Brasil, e no que representam necessidades profundas nossas, inclusive mesmo as estéticas [...] Estou chamando o nosso progressivo auto-conhecimento de vanguarda. Estou chamando de vanguarda pensarmos a nossa língua. Nossa língua ainda não foi profundamente trabalhada pelo pensamento. Pensar a língua brasileira significa pensar sociologicamente, psicologicamente, filosoficamente, lingüisticamente sobre nos mesmos. Os resultados são e serão o que se chama de língua literária, isto é, língua que reflete e diz, com palavras que instantâneamente aludem a coisas que vivemos [...] É maravilhosamente difícil escrever em língua que ainda borbulha, que precisa mais do presente do que mesmo de uma tradição. Em língua que para ser trabalhada, exige que o escritor se trabalhe a si próprio como pessoa (Lispector, 1965, pp. 112-113).

El concepto articulado aquí es, en primer lugar, trabajar la lengua «pensarmos a nossa língua» desde las distintas disciplinas; en segundo lugar, la profesionalización de los escritores “em língua que para ser trabalhada, exige que o escritor se trabalhe a si próprio como pessoa”, en tercer lugar, poner menos énfasis en la tradición y más en el presente y la contemporaneidad de Brasil: “língua [...], que precisa mais do presente do que mesmo de uma tradição” no coincide con el concepto de

Sartre de "literatura comprometida" y polarización materialismo-idealismo. Su concepción de la Literatura, la estética, el arte, es problemática en su imprecisión porque la definición de la libertad que es en última instancia (ultimativo) estética y el objetivo, que es claramente político, lleva a la escritora comprometida a tornarse contra sí misma. Cuanto más comprometida se volvía la Literatura, menos literaria, poética y estética era.

Las piezas literarias de Sartre, como *Sait Genet, comédien et martyr*, pueden haber atraído la atención de Lispector en el mejor de los escenarios como un estudio de caso ejemplar, un ejercicio sobre la "aventura humana". Probablemente, Lispector se desvió por completo de Sartre y del existencialismo cuando el tema del potencial anticipatorio del concepto filosófico de libertad y la invención de una moral se disolvió con el giro hacia el marxismo, porque Lispector guardaba un gran resentimiento contra la ideología marxista debido a su historia familiar judía, víctima de los pogromos bolcheviques y de la expulsión.

Metacomentario y lectura sintomática de la novela

En *A Maçã no escuro*, el lector acompaña el viaje, la trayectoria psicológica del protagonista Martim en el interior de Brasil. Él cree haber cometido un crimen en la ciudad y haber matado a su mujer. El viaje interior de Martim, narrado episódica e irónicamente como una búsqueda de liberación y realización, se desarrolla metafóricamente a través de encuentros y confrontaciones con las cosas. Bajo el sintomático título «Como se faz um homem», en la primera parte de la novela, Martim, *homem comun*, nada heroico se mueve física y psicológicamente en una esfera formada por rocas, piedras, suelo y tierra. La disposición escénica-cronológica del viaje y de los encuentros se basa en la cadena biológica-evolutiva jerárquicamente determinada de la existencia y del universo. Los primeros seres

vivos que encuentra son alimañas, luego pájaros, después animales más grandes y, finalmente, cuando llega a una fazenda, entra en el reino de los humanos.

"Nascimento de um herói", la segunda parte de la novela, no es menos sintomática del patético nacimiento de un héroe cuyo delito, el triunfo de la acción sobre el pensamiento, lo catapulta fuera de su estado pasivo y lo hace humano. En esta segunda parte, con la llegada de Martim a la fazenda, cuando las personas entran en su vida, las cuestiones sobre lo que significa ser humano ganan en densidad, complejidad y contorno. En la fazenda viven dos mujeres, existencias fracasadas, un peón, una empleada-mulata y su hijo. En la tercera y cuarta partes de la novela, que llevan el metafórico título de "A maçã no escuro", Martim se encuentra en el umbral de una nueva vida, pero no se convierte en un hombre libre; su fracaso, al ser arrojado de nuevo a su antigua vida, conforma el horizonte de su experiencia. Lispector opta por un final abierto para la novela.

Porqué *Amaçã no escuro* no es una novela existencialista

Los críticos han argumentado reiteradamente que Lispector contradijo con vehemencia la lectura existencialista de su novela en una entrevista, comparándola con *La nausée* de Sartre (Fitz, 1985, p. 134), argumento que sólo tiene un peso limitado; al fin y al cabo, lo que cuenta es la coherencia de una lectura. Pero trazar un paralelismo a través de los protagonistas Antoine Roquentin y Martim como existencias brutas, que reflexionan sobre su existencia (Nunes, 1976, p. 98), no va lo bastante lejos[8]. La novela de

[8] Earl E. Fitz ve en el encuentro de Martim con las vacas una reminiscencia de la escena del encuentro de Roquentin con el castaño. La siguiente cita de la novela de Lispector sirve de prueba: "Seu contato com as vacas foi um esfôrço penoso [...] E numa inteligência forçada pela propria inferioridade de sua situação deixou-se ficar submisso e atento. Depois por um altruísmo de identificação, foir que êle quase tomou a forma de um dos bichos [...] Ele proprio não sabia [...] ele enfim ganhara uma dimensão que uma planta não tem [...] Em

Lispector tampoco tiene nada de relato cartesiano contado en primera persona, cuya iluminación intelectual y el descubrimiento de la contingencia están ausentes, ni es una historia que se presente como una novela de suspense. En *A maçã no escuro*, Lispector presenta más bien un contramodelo a la concepción reduccionista de la "náusea" de Sartre. En su primer borrador, *La nausée* era *La légende de la vérité*, una mediación detallada y abstracta sobre la contingencia, explica Simone de Beauvoir y subraya que fue necesario un gran trabajo sobre la forma para dar el paso del «factum» (verdad) a *La nausée* (Beauvoir, 1960, p. 123). Como es bien sabido, Sartre se aparta del mandato de la época de transmitir mensajes metafísicos y morales a la Literatura; por el contrario, innovaciones como la experiencia de la vida interior y los fenómenos de la conciencia (fait des conscience) son ahora el programa. *Monsieur Teste* de Valéry y *Les cahier de Malte Laurids Brigge* de Rainer Marie Rilke sirven de modelo (Boschetti, 1985, p. 47). Lo nuevo del relato de Sartre era que, a diferencia del siglo XVIII, se utilizaba un yo ficticio, se cuestionaba al narrador omnipresente y se disolvía el orden causal jerárquico por la distancia entre autor y narrador. Simone de Beauvoir dio a Sarte la pista para cargar de sentido la meditación en un proceso hermenéutico (Beauvoir, 1960, p. 123), es decir, para crear un enigma progresivo. Sartre lo transpone en el personaje de Roquetin, que renuncia cada vez más a las ilusiones de la existencia: el amor, la aventura, el conocimiento. El proceso de reducción progresiva del sujeto empírico, por expresarlo en términos psicológicos, deja al final de la novela un "Je" con una "conscience anonyme" (Sartre, 1970, p. 200). En *A maçã no escuro* no se encuentra ningún enigma progresivo, ni puede identificarse un procedimiento hermenéutico en el sentido de un código hermenéutico (Barthes, 1970, p. 17). Tampoco hay en la obra de Lispector ningún rastro de suspense, como en las novelas policiacas que Sartre necesitaba para los

júbilio trêmulo, o homem sentiu que alguma coisa enfim acontecerá" (Lispector, 1970, pp. 73-75).

descubrimientos de su personaje y de la dimensión novelística. La situación sin salida en la que se encuentra el narrador de *La nausée*, Antoine Roquentin, se resuelve por su lucidez, que en el paso siguiente significa acción. No ocurre lo mismo con el personaje de Martim. Tomemos un camino diferente.

Presencia del discurso filosófico judío: "Haciendo al cielo hablar"

Del mismo modo que los relatos de Jorge Luis Borges sobre Oriente se las arreglan sin mencionar una pirámide o un camello, Oriente está presente ante los ojos del lector a través de omisiones y lagunas; así la historia y la cultura judías constituyen el trasfondo y el eje de *A maçã no escuro* sin que las palabras judío, judía, pogromo, gueto, Cábala o Gólem se mencionen ni una sola vez.

Es un gran mérito de Benjamin Moser que su trabajo de archivo en el marco de su trabajo sobre la biografía de Lispector excavara hallazgos sobre su historia familiar[9] y de su emigración a América siendo judíos. Él recorre la biografía como si fuese un hilo conductor, incluyendo momentos íntimos y tabú como el choque traumático causado por la violencia y la violación que sufrió la madre de Lispector y que le provocó un grave sufrimiento y la parálisis. Este enfoque faltaba hasta ahora en las biografías brasileñas[10]. Otra novedad en Moser son los panoramas que diseña "referentes a momentos históricos do Brasil com o sentido de elucidar quem teriam sido algumas das personalidades históricas brasileira" (Junior, 2010, p. 287)[11]. Sin embargo, Moser cae en

[9] La edición incluye una ilustración de un árbol genealógico de las familias Lispector, Krimgold y Rabin y un mapa de Ucrania que incluye las ciudades por las que pasó la familia Lispector.

[10] Además de la citada biografía de Nadia Gotlib, está la minuciosa investigación de Teresa Cristina Montero Ferreira, una obra estrictamente estructurada cronológicamente: *Eu sou uma pergunta. Uma biografia de Clarice Lispector* (1998).

[11] Como editor de la nueva traducción y la nueva edición al inglés de Lispector y también como editor de la edición brasileña completa de los cuentos, Moser llena lagunas en la práctica editorial.

las trampas del género biográfico no porque construya e idealice la figura de Lispector —algo inevitable ya que es imposible encontrar la verdad sobre ella—, sino porque practica una lectura biográfica forzada. Explica estrechamente los textos literarios de Lispector a través de lo biográfico, y a veces a la inversa: lo biográfico a través de su escritura, crea cortocircuitos y conduce a una lectura reduccionista. Pero leer la ficción de Lispector a través de un filtro judío[12] es la clave que la crítica buscó y no encontró para resolver el enigma que representaba *A maçã no escuro*.

De la guerra "a situação da guerra"

Cuando releí la novela con una mirada fresca, me acordé del escenario, el ambiente y la atmósfera de las novelas y películas sobre la vida de los grandes nazis Josef Mengele y Adolf Eichmann tras su huida de Alemania en Brasil, Argentina y Uruguay, como la novela de Olivier Guez, *La Disparition de Josef Mengele*. Tanto Mengele como Eichmann huyeron de las grandes ciudades y se escondieron en haciendas del interior a lo largo de los años. Sin embargo, ni el tema, ni la trama, ni los protagonistas de la novela histórica de Guez, ni el género, ni el discurso literario, ni la narración tienen nada en común con *A maçã no escuro* de Lispector. Pero el contexto histórico se manifiesta en el subtexto de la novela[13], el final de la guerra que vive en Europa junto a su marido el diplomático brasileño Maury Gurgel Valente, la inmediata posguerra, la época de la Guerra Fría, los Juicios de Núremberg, la presencia del antisemitismo. Lispector escribió *A maçã*

[12] En el curso de la biografía de Moser, Naomi Lindstrom publicó el artículo "Judaic Traces in the Narratives of Clarice Lispector: Identity Politics and Evidence", que, como sugiere el título, es también biográfico.

[13] La biógrafa Teresa Montero ha señalado que Lispector fue testigo en el juicio de Olga Benario Prestes y Harry Berger, ambos judíos y miembros del Partido Comunista Brasileño. Fueron deportados a Alemania bajo la dictadura de Getúlio Vargas y murieron en campos de concentración (Montero, 1990, pp. 88-90).

no escuro en el ambiente de la Guerra Fría de los años 50 después de los Juicios de Núremberg y antes del Juicio de Eichmann, en Washington, DC, luego de haber vivido durante años en Europa, primero en Italia, en Nápoles (septiembre de 1944-abril de 1946) y después en Berna (abril de 1946-mayo de 1949). En Italia vivió el final de la guerra, visitó a los soldados brasileños heridos en el hospital militar de Nápoles, el cementerio militar con 465 soldados caídos del cuerpo expedicionario brasileño, Força Expedicionária Brasileira (FEB), en Pistoia, cerca de Florencia, y vio de lejos el importante campo de batalla de Monte Castello en noviembre de 1944[14], en el valle de Reno, cerca de Bolonia, entre la Wehrmacht y los Aliados, atacado por la unidad de combate brasileña de la Task Force 45 el 24 de noviembre de 1944[15] y finalmente conquistada el 21 de febrero de 1945. Ciertamente, Lispector hablaba de la guerra a diario, compartiendo pensamientos y sentimientos con sus hermanas, afectadas por "la situación de la guerra", de la gente y las tragedias humanas, dice ella en una carta:

> O que tem me perturbado intimamente é que as coisas do mundo chegaram para mim a um certo ponto em que eu tenho que saber encará-las, quero dizer, a situação da guerra, a situação, das pessoas, essas tragédias. Sempre encarei com revolta. Mas ao mesmo tempo sinto necessidade de fazer alguma coisa, sinto que não tenho meios. Você diria que eu tenho através do meu trabalho. Eu tenho pensado muito nisso e não vejo caminho, quer dizer um caminho verdadeiro (Lispector, 2019, pp. 20-21).

En *A maçã no escuro* busca un camino, se plantea las grandes cuestiones éticas, morales, religiosas, filosóficas, sobre el ser

[14] Cfr. Carta de Clarice Lispector a sus hermanas, Florença, 26 novembro 1945 (2019, p. 189).
[15] En el primer ataque, que duró tres días, murieron 34 soldados brasileños y 154 resultaron heridos. Cfr. Robert L. Scheina: *Latin America's wars: Volume 2, The age of the professional soldier, 1900-2001.* Dulles, VA: Brassey's, 2003, p. 168.

humano, el crimen, la culpa, la traición, la expiación. Y busca un perfeccionismo formal, como analiza Vilma Arêas en *Clarice Lispector. Com a ponta dos dedos*, cuando destaca la voluntad de Lispector de asumir riesgos como escritora: "arriscando-se em vários momentos à transgressão verbal como maneira de forçar a língua e radicalizar a expressão, submetendo-a a um curto circuito provocando principalmente um choque radical entre os níveis de estilo, o sublime e o humilde questão auerbachiana sempre tematizada" (2005, p. 24).

En Berna, sus íntimos amigos judíos Bluma y Wainer fueron sus interlocutores. Bluma Chafir Wainer era fotógrafa y periodista; acompañó a su marido, un joven y ambicioso periodista, al Tribunal de Núremberg en octubre de 1946[16]. Samuel Wainer fue el único corresponsal brasileño que cubrió el Tribunal de Núremberg[17] y entrevistó a Karl Dönitz, sucesor de Hitler en Núremberg. Lispector recibió información de primera mano de sus amigos judíos sobre todo lo que salió a la luz en el tribunal: sobre las deportaciones en masa de los judíos a los guetos y campos de exterminio en los países del Este de Europa ocupados por los nazis durante la guerra, sobre las actuaciones escénicas de las celebridades nazis, los discursos de los procuradores y de los abogados, los aliados, los interrogatorios. En las cartas de Bluma Wainer a Lispector —se conservan 18 cartas escritas entre el 22 de julio y mayo de 1947—, el antisemitismo, los campos de concentración y la resistencia democrática y antifascista son temas recurrentes (Lispector, 2002).

En *A maçã no escuro* Lispector debate cuestiones virulentas —la huida, el miedo, la esperanza, el crimen, la culpa-crimen, la víctima-agresor, la condena, el castigo, la expiación— de forma reflexiva, sin comentarios, sin juicios, sin moralizar, sin odios;

[16] Joëlle Rouchon declara en una entrevista que Wainer "era um judeu assistindo a essa condenação dos carrascos" (cfr. 2004, § 6).

[17] Primero, el 20 de noviembre de 1945, contra 21 destacados representantes del régimen nacionalsocialista y siete organizaciones criminales, que tuvieron que asumir la responsabilidad de sus crímenes contra la paz y la humanidad ante un jurado internacional. Después, entre 1946 y 1949, hubo otros 12 juicios ante jurados militares estadounidenses.

hace vínculos con el pasado inmediato. Aunque la identidad judía no se verbaliza, aparece a través de las lagunas y los silencios, ecos y vestigios de la historia, y la cultura judías pueden encontrarse como subtexto de la novela. En lo que sigue, mostraré ejemplos de la presencia de elementos judíos, de identidad judía a partir del *topoi*, motivos judaicos, que se manifiestan en el plano del texto y del discurso.

Topografía metafórica de la trayectoria del protagonista, un Ford, el "alemán", la huida

La oscuridad rodea al protagonista Martim al principio de la novela, la primera parte: "Como se faz um homem", designando un instante cósmico preciso, un espacio fuera del de la luz nocturna, la luz de la luna desvela el paisaje urbano. El cosmos, el mundo, el cielo y la tierra, los elementos de luz y de oscuridad dan expresión al personaje, determinan su condición, su estado de ánimo. Con esta estrategia narrativa descronologizar y espacializar el tiempo, como se ha señalado a menudo[18] en este sentido Lispector crea un espacio narrativo de lo simultáneo como vemos en el siguiente fragmento:

> Esta história começa numa noite de março tão escura quanto é a noite enquanto sedorme. O modo como, tranquilo, o tempo decorria era a lua altíssima passando pelo céu. Até que mais profundamente tarde também a lua desapareceu. Nada agora diferenciava o sono de Martim do lento jardim sem lua: quando um homem dormia tão no fundo passava a não ser mais do que aquela árvore de pé ou opulo do sapo no escuro (Lispector, 1970, p. 9)[19].

[18] Por ejemplo, en *Clarice Lispector: Uma poética do olhar* (Pontieri, 1999, p. 127).
[19] En las siguientes citas de A maçã no escuro, los números de página figuran entre paréntesis.

Un Ford está aparcado en este paisaje urbano iluminado por la luna, donde Martim vive en un hotel abandonado: "Numa das alamedas o Ford estava parado há tanto tempo que já fazia parte do grande jardim entrelaçado e de seu silêncio" (9).

El propietario del coche y del hotel es alemán. Cuando el coche desaparece, Martim sospecha que ha sido delatado y detenido y huye en pánico esa misma noche. La marca Ford representa a Henry Ford, empresario automovilístico estadounidense y antisemita, que publicó una columna contra los judíos en la campaña "The International Jew" (El judío internacional). Entre 1920 y 1922 se escribieron 91 textos antisemitas que se distribuyeron ampliamente en Brasil. En 1922, un retrato de Henry Ford colgaba en el escritorio de Hitler en la oficina del NSDAP en Munich. "El alemán", único personaje de la novela caracterizado por su nacionalidad[20] no es, por supuesto, un término neutro, sino cargado semánticamente; representa la guerra, la persecución de los judíos, las atrocidades, la deportación, la perpetración en el Holocausto, etc. El vínculo entre Ford (y su propietario, el alemán) es una amenaza para Martim. A la luz del día, la amenaza permanece bajo control en su percepción, pero por la noche se convierte en un monstruo que desencadena pesadillas: "A única vantagem do dia é que na extrema luz o carro se tornava um pequeno besouro que facilmente alcançaria a estrada. Mas enquanto o homem dormia o carro se tornava enorme como é gigantesca uma máquina parada" (10). Por la noche, Martim oye el sonido de un motor, medio en sueños, oye su nombre, es la voz del "alemán". La presencia del "alemán" recorre como un eco la novela, "el alemán" representa la persecución, el desastre, desencadena el miedo, el pánico, vuelve loco a Martim, que alucina. El "alemán" es una amenaza existencial permanente, que finalmente conduce a la detención, interrogatorio y condena de Martim. El tema de la huida y la persecución atraviesa la novela y está presente en cada una de las tres partes.

[20] Moser se refiere a ello en el prólogo de la nueva traducción de la novela al inglés (2009, p. VIII).

Está ligado a la historia del pueblo judío desde los inicios de los registros. Lispector acompañó a su padre a la sinagoga hasta los 20 años, participó en rezos y rituales, conoció los credos y la historia judía desde sus inicios hasta nuestros días.

La expulsión de Jerusalén por orden del rey babilonio Nabucodonosor en 585 a. C. y su exilio en Mesopotamia y en Alejandría, en Egipto, hasta que pudieron regresar a Palestina en 539 a. C. gracias al rey persa Cirol, tolerante en materia religiosa. Los judíos de Palestina se rebelaron contra el dominio romano a mediados del siglo I a. C. En el año 70 a. C., el ejército romano destruyó el templo de Jerusalén, lo que provocó el restablecimiento y la revitalización del judaísmo como religión. Pogromos, expulsión, persecución, huida de la población judía en Oriente Medio, Egipto, Mesopotamia en la región mediterránea en la Península Ibérica y en Europa Central desde la Edad Media, a principios de la época moderna también en Europa del Este, los llamados pogromos cosacos en Ucrania, entonces el Reino de Polonia-Lituania, de los que 18.000 a 20.000 judíos, la mitad de la población judía, fueron víctimas en el siglo XIX, son una experiencia histórica constante de la población judía, que alcanzó su triste clímax en el siglo XX en el Holocausto y el exterminio de 6 millones de judíos.

¿Qué correspondencias y analogías encuentra Lispector en su pretensión de narrar la huida y la expulsión sin recurrir al esquema víctima-perpetrador a nivel novelesco? La huida de una persona a pie del hotel por la noche es similar a la de un esclavo fugitivo que corre hasta quedar completamente exhausto. Es un eco de la leyenda del éxodo de Egipto, el mito del Éxodo (el rescate de los israelitas de la esclavitud del faraón de Egipto):

> Aquele homem andou léguas deixando o casarão cada vez mais para trás. Procurou andar em linha reta e às vezes se imobilizava um segundo agarrando com cautela o ar. Como andava nas trevas não poderia sequer adivinhar em que direção

> deixara o hotel. O que o guiava no escuro era apenas a própria intenção de andar em linha reta. O homem bem poderia ser um negro, tão pouco lhe servia a claridade da própria pele, e ele só sabia quem era pela sensação em si próprio dos movimentos que ele próprio fazia. Com a mansidão de um escravo, ele fugia. Certa doçura o tomara, só que ele vigiava a própria submissão e de algum modo a dirigia. Nenhum pensamento perturbava sua marcha constante e já insensível, senão de vez em quando a ideia mal aclarada de que talvez estivesse andando em círculos, com a desconcertante possibilidade de se achar de novo diante das paredes do hotel. Sempre, além do chão que os passos alcançavam, era a escuridão (15).

Tras su huida, el hombre despierta en un desierto remoto (¿leyenda del Éxodo?), un lugar sin nombre, en el vacío, sin nada que oler, saborear, ver u oír. Con el despertar, se produce una especie de renacimiento, en un cosmos que sólo consta de cielo y tierra. El ser humano pasa de la esfera de la oscuridad (noche) a la luminosidad (día), del silencio a la palabra.

El topos de la huida: "Martim às vezes tentava planejar uma fuga. Mas o zumbido das abelhas parecia mais real que o futuro" (235) es seguido por el topos del gran incendio. Lispector relata el gran incendio en forma de episodio[21]. En el plano del subtexto, la huida en pánico que experimenta Martím en la tercera parte de la novela en forma de pesadilla, narrada con detalle en una secuencia, se combina con la del gran incendio que huele a carne quemada. El fuego se enciende por orden de Victoria: "Francisco reuniu galhos e folhas no fundo do quintal, junto da cerca. É preciso queimar. Era a primeira ordem" (236). La fuerza, el calor, el dinamismo, la propagación, lo imparable, la amenaza y el alcance devastador, la destrucción causada por las

[21] Se recurre al topos de la Antigüedad que vincula el fuego y el amor. Pero el uso de este registro es secundario.

llamas abrasadoras, el humo peligroso, el veneno de las llamas, todo ello se evoca y evoca una atmósfera de horror y muerte:

> A força do fogo espalharia logo os gravetos [...] A princípio subiu um fio de fumaça amarela e suja, sem sinal visível de flama. Mas em breve mínimas labaredas, mais rápidas que a visão, escapavam dos interstícios dos ramos, e ressurgiram em olho instantâneo entre folhas. E logo depois o fogo finalmente ateava, os galhos atacados de surpresa recuavam, as folhas esquentadas engelharam-se rapidamente nos bordos – e tudo de repente começou a crepitar como se ao mesmo tempo galhos e folhas tivessem sido atingidos. E em breve o ar do quintal estava irrespirável, com fumaças sufocantes e folhas carbonizadas dançando no ar – o homem agia seguro e preciso com um tridente cada vez mais hábil que empurrava para o fogo, no instante exato, o que tentasse se esquivar ao calor, afastando as cascas que não se queimavam (237).

El olor a carne quemada recuerda a los incendios devastadores, especialmente a los pogromos, la práctica de provocar incendios que destruían casas, barrios, sinagogas y guetos de la población judía y provocaban la muerte de personas entre las llamas. La familia de Lispector se vio directamente afectada por los pogromos realizados por bolcheviques contra los judíos en Ucrania, que provocaron el éxodo de la población judía y la huida de la familia.

Los efectos del incendio se describen con detalle en la novela:

> O cheiro era o de especiarias fumigadas, e as narinas sentiam canela e pimenta, e ao mesmo tempo havia um cheiro íntimo de algo animal que se queimava, alguma coisa como o cheiro de penas de ave embaixo das asas, mas o mais distinto era uma funda fragrância de duras cascas em brasa. A fumaça, de tão compacta, adquirira a grossa forma de um rolo–embora dois metros acima do fogo o rolo se espalhasse desorientado,

> hesitando apressado de um lado para outro ao vento, este também desorientado pelo impulso da fumaça. A tarde estava clara e sem sol. Mas junto da fogueira era como se a noite se fizesse, escura e avermelhada (137).

Al topos del gran incendio le siguen el topos de la traición (vinculado a la presencia del "alemán"), el interrogatorio, el juicio y la detención de Martim. Sospecha que Vitória le delatará algún día: "Por um instante uma suspeita o atravessou: estivera ele imaginando durante todo o tempo um perigo no encontro de Vitória com o alemão e tinha ele inventado aquele vazio da fazenda [...] Ela o denunciara, e o homem certamente terminaria sendo preso" (164-190).

En la novela hay numerosas referencias y alusiones al Tribunal de Núremberg[22]: por ejemplo, los actores, las cuatro potencias aliadas, interrogatorios interminables, protocolos de interrogatorio, un jurado inclinado sobre mapas y negociando columnas de cifras, detención preventiva por riesgo de fuga, se habla de fusilamientos, negación del crimen (negación del Holocausto), banalización del crimen. Una escena que comienza con el comentario del narrador es paradigmática de la informalidad y la banalización del crimen: "Ele tinha voltado de um jogo de pôquer e fez a besteira" (14). A continuación, Martim se

[22] El gobierno estadounidense, en la persona del Presidente Truman, eligió al juez del Tribunal Supremo Robert H. Jackson para esta importante tarea, con el fin de mostrar al mundo su alto nivel de civilización y democracia. En lugar de la ejecución sumaria de los dirigentes nazis, exigida por soviéticos y británicos, optaron por un proceso internacional y por la creación del Tribunal Militar Internacional. El estatuto del Tribunal, marcado por la Carta de Londres, produjo un compromiso negociado entre las tradiciones jurídicas anglosajona y continental. La Carta de Londres del Tribunal Militar Internacional tiene una característica saludable: evitó utilizar palabras como "ley" o "código" en un esfuerzo por tratar una cuestión tan delicada como un juicio que debía celebrarse a posteriori. La Carta de Londres establecía las normas de procedimiento de los juicios y definía los delitos que debían juzgarse. Fue necesario experimentar e introducir nuevas categorías en el derecho internacional. Se trataba de los crímenes contra la paz y la humanidad, los complots criminales y los crímenes de guerra. Estas nuevas categorías han pasado a la historia como los "Principios de Núremberg".

interroga a sí mismo ante un tribunal de cuatro hombres sobre su crimen, que no recuerda, desmienta, niega:

> Qual foi mesmo o meu crime?", perguntou-se, continuando teimoso a não olhá-los, "qual foi o meu crime? substituí o ato verdadeiro, desconhecido e impossível – pelo grito de negação." Esse talvez tivesse sido o sentido de seu crime. "Mas de negação?" Como compreender o significado desta palavra, se a negação –sua greve – subitamente lhe parecia agora o mais obstinado tremor da esperança, e a mão mais estendida para os quatro homens. "Fora seu crime um grito de negação – ou de apelo? (245).

A propósito de la negación, la creación de leyendas...

Como un acontecimiento mediático, el gran momento de innovación en el juicio internacional de 1945-1946, a nivel técnico, fue la producción de imágenes, fotografías y películas, perfiló el proceso de creación de leyendas de los autores como en el caso de Albert Speer (1905-1981). Arquitecto consagrado del Tercer Reich, al ser llamado por Hitler para construir la capital alemana y se ganó la imagen del "nazi bueno". Fue Ministro de Armamento y Municiones de la Alemania nazi desde 1942 hasta el final de la guerra en 1945 y, por tanto, responsable de la contratación de 12 millones de trabajadores forzados. Bien asesorado por sus abogados, Speer asumió en el juicio de Núremberg toda la responsabilidad por los actos que presuntamente cometió durante el régimen nazi. Fue autorizado por los dirigentes aliados y obtuvo una orden especial para sus escritos. En 1954, Speer ya tenía listo el borrador de *Dentro del Tercer Reich*, que se convirtió en un *bestseller*. El delincuente y acusado de la novela de Lispector se pregunta cómo puede sacar provecho de su delito, qué estrategias puede seguir mejor: "Estava na hora de ser preso e deixar que os outros o julgassem, pois ele —ele já fizera uma lenda de si próprio" (197). "Mas com a imaginação ele escreveria

na prisão a história muito torta de um homem que teve... Teve o quê? Digamos: pena e espanto? 'Sobretudo', pensou ele, 'juro que no meu livro terei a coragem de deixar inexplicado o que é inexplicável'" (259). "Um grosso livro, pois. Ele o dedicaria assim: 'Em homenagem aos nossos crimes'. Ou, quem sabe, tal vez: 'Aos nossos crimes inexplicáveis'" (259).

Con los *performances* de grandes nazis como el generalísimo Hermann Göring ante el Tribunal de Núremberg, el acusado más importante, una aparición impresionante también por su voz, segura y controlada y retóricamente brillante, el juicio de los cuatro Aliados (americanos, rusos, franceses e ingleses) corría el riesgo de convertirse en una farsa. Lispector recoge este momento cuando describe el juicio como una "charada humana" en el comentario del narrador. En el interrogatorio entre el acusador y el acusado en la novela, el acusador dice: "Es una charada humana — 'como por humorismo inglês costumo como eu ia dizendo'" (174).

El topos del mal, que estaba en el centro del discurso oficial del tribunal, tiene analogías en el núcleo de los mensajes: el hombre y no el ser abstracto, cometió el delito y es responsable del mal. Esta fue la respuesta en el juicio de Núremberg[23]. La cuestión del mal aparece de paso en la novela. Lispector hace que su protagonista reflexione sobre la cuestión en términos que aluden al tribunal: "'Nós somos ruins?' —nunca isso lhe ocorrera senão como uma abstração. Nós somos ruins? perguntou-se, ele que não cometera um crime por maldade. Nem seu próprio crime lhe dera jamais a ideia de podridão e de ânsia e de perdão e de irreparável" (167).

El delito del que trata la novela no es un crimen de guerra; se supone que Martim asesinó a su mujer por celos, pero resulta que ella siguió viva. El asesinato, el delito, es un pretexto para reflexionar sobre las cuestiones de la culpa y la misericordia, la

[23] El juez Jackson quiso transmitir el siguiente mensaje: el hombre, los hombres, son responsables de la crueldad entre los pueblos, haciendo resaltar que la discordia entre los Estados no es causada por una violencia superior, por seres abstractos, figuras jurídicas, sino por los hombres.

redención. Para abordar la cultura, la ética y la estética judías, no se remite a las ideologías de los textos religiosos sagrados, sino a cuestiones filosóficas.

Spinoza como garante filosófico

Estoy de acuerdo con los críticos que destacan la afición de Lispector por Spinoza, el filósofo judío sefardí del siglo XVII. Su radical visión naturalista-animalista de Dios, el mundo, el hombre y el conocimiento, provocó su expulsión de la comunidad ortodoxa luso-judía de Ámsterdam. "Dios, o Naturaleza", *Deus, sive Natura*: aquel "ser eterno e infinito que llamamos Dios o Naturaleza obra en virtud de la misma necesidad por la que existe" (Spinosa, 2000b, §2). Prohibido como hereje porque cuestiona la inmortalidad del alma y rechaza el concepto del Dios trascendente providencial, afirmando que las leyes (principios legales de la Torá, proclamado por los rabinos) no son dadas a Dios y, por tanto, no son vinculantes. Contra Dios como único creador, contra el principio de la voluntad de Dios, el hecho de Dios, el Dios de Spinoza está dotado del poder infinito y de la fuerza de la naturaleza que determina todas las cosas: "Que de la suprema potencia de Dios, o sea, de su infinita naturaleza han fluido necesariamente infinitas cosas de infinitos modos, es decir, todas, o que se siguen siempre con la misma necesidad, del mismo modo que de la naturaleza del triángulo se sigue, desde la eternidad y por la eternidad, que sus tres ángulos son iguales a dos rectos" (Spinoza, 2000a, p. 54).

En *A maçã no escuro*, Lispector utiliza la metafísica de Dios de Spinoza, qué debemos entender por *Natura naturans* (Naturaleza naturante) y qué por *Natura naturata* (Naturaleza naturada) (Spinoza, 2000a, p. 61) para burlarse de los dogmas de la religión sectaria y de los apóstoles morales de las escrituras pretenciosas cuando se trata del proceso de Martim, de su delito y de su

culpabilidad. Lispector adopta la visión moral del mundo de Spinoza. Escribe: "Y, como todos los prejuicios que aquí me propongo señalar, dependen de este único, a saber, que los hombres suponen generalmente que todas las cosas naturales actúan, como ellos, por un fin; más aún, dan por seguro que el mismo Dios dirige todas las cosas a un fin, puesto que dicen que Dios las hizo todas por el hombre y al hombre para que le rindiera culto" (Spinoza, 2000a, pp. 67-68). Según Steven Nadler, para Spinoza Dios es "not some goal-oriented planner who then judges things by how well they conform to his purposes. Things happen only because of Nature and its laws" (2024, §35).

El tratamiento irónico que Lispector da a la autoridad dogmática-religiosa de la corte se manifiesta en la caricatura de los personajes. La autoridad suprema, un apóstol de la moral, es retratado como un "homem baixo e gordo" (168), que celebra con suficiencia su victoria moral. Por el contrario, la figura del acusado es grande: "Martim o único alto no meio deles, como se uma turma de anões armados o rodeasse" (247) "o senhor tem que compreender! nós temos que ser castigados, sabe por quê? senão tudo perde o sentido! dizia o professor agitadíssimo" (242). En una escena de diálogo del juicio, se burla de la moral dogmática de base religiosa, con sus estrictos criterios sobre el bien y el mal, haciendo que el representante, uno de los cuatro *homens de pé*, representando (247), pronuncie burbujas de discurso como en una tira cómica. Una de las frases vacías y repetitivas dice así:

> Temos que ser castigados! repetiu o professor lastimoso, o senhor é inteligente, tem que entender! estou apelando para um engenheiro! dirijo-me a um homem superior, o senhor tem que compreender por que fiz isso! e juro que não é por causa de mim que o senhor tem que compreender! porque eu, eu compreendo o que fiz, Deus me deu a inspiração de me compreender! é que se o senhor não compreender, está

> perdido! se o senhor não compreender, tudo o que fiz estará perdido, e o senhor não completará o que o senhor começou com o crime! O senhor tem que compreender que se não houver castigo o trabalho de milhões de pessoas se perde e fica inútil! gritou ele implorante. São as etapas da humanidade que têm que...
> —Sim, sim, disse Martim tonto, apaziguando-o.
> —O senhor é um engenheiro, um homem superior, tem que entender! ordenou o Professor (242).

Actos blasfemos: Gólem Gólem[24]

"Como se faz um homem", la primera parte de *A maçã no escuro*, trata de la creación del hombre y de la creación de Dios por el hombre, un acto blasfemo *per se*. El interés de Lispector por este acto de creación y concepción de Dios no tiene tanto una motivación intelectual aunque su lectura de textos cabalísticos fuera extensa, sino que forma parte de su cultura vivencial como escritora. La parte novelesca se nutre de diversas fuentes y materiales, llama la atención el acto blasfemo de procedencia judía: la creación del Gólem, el homúnculo tuerto hecho de barro. La leyenda del Gólem (en hebreo: materia no formada), el ser sin alma ni espíritu, surgió en Worms en el siglo XIII y encontró su lugar en el discurso de la mística judía. Lispector conoció de niña la emblemática figura del Gólem, que también aparece como un gigante de barro, durante sus visitas a la sinagoga de Recife y más tarde en Río de Janeiro con su padre. Gólem, una criatura que fue inventado e imaginado por un rabino, el popular Rabino Löw de Praga[25], representante del poder,

[24] Moser se refiere al motivo del Gólem en *A maçã no escuro.* Identifica a Martim con el Gólem (cfr. 2009, p. 229), lo que considero problemático. Mi lectura va en otra dirección.

[25] Nacido Yehuda Liwa ben Bezalel en Poznań (Polonia) en 1512, el rabino jefe de la escuela del Talmud Bethamidrash creó la milagrosa criatura el 20 de marzo de 1580, 5340 según el calendario judío. Gólem, el sirviente invisible del rabino, sembró el miedo y el terror en Praga. Pero, sobre todo, tenía la tarea práctica de servir a la comunidad controlando a los no judíos e impidiendo que entraran de noche en el gueto y abandonaran a los niños pequeños, lo que dio lugar a la calumnia de infanticidio ritual y luego a los pogromos. El milagro medial, Gólem, conocido en Praga como Josele, tuvo un efecto disuasorio y propició unas

de la institución encargada de salvar a los judíos de la violencia de la guerra antisemita (véase Kilsztajn, 2024). Lispector se basa en momentos clave de la historia del Gólem para realizar narrativamente su planteamiento: «Como se faz um homem» y cómo el hombre crea a Dios. El Gólem hecho de arcilla (adamah), como Adán. "Y el Eterno Dios formó al hombre del polvo de la tierra" (Génesis 2:7, Bible Claret, s.f.), sólo al revés, que el Gólem no está hecho por Dios sino por el hombre en un ritual cabalístico-astrológico, por lo tanto, una blasfemia del dogma cristiano-divino. El hombre surge del pecado y desde el estado de pecado crea a (su) Dios. Él está hecho de tierra. El Gólem se crea en la oscuridad de la noche conjurando los cuatro elementos básicos de tierra, fuego, agua y aire y orbitando la materia en sentido contrario a las agujas del reloj. El hombre de la novela camina en la noche más oscura, moviéndose en sentido contrario, enfrentado a los cuatro elementos. Ambos seres carecen de lenguaje. En la frente del Gólem está la palabra hebrea "Emet", que significa verdad y Dios. Bajo su lengua se encuentra el aliento de vida Shem hameforash, sin el cual la figura de arcilla se derrumba sobre sí misma.

El hombre de la novela crea a Dios: "um homem no escuro era um criador" (172), invocándolo: "Oh Deus, disse Martim então em calmo desespêro. Oh Deus, disse ele" (172). Gólem, el criado del rabino, crece después de su creación y se torna más fuerte. Lispector traslada este proceso de crecimiento y lo modifica: en la novela, los animales y las plantas del entorno de Martim en la fazenda crecen considerablemente en tamaño y alcance. Es muy probable que Lispector conociera las historias modernas del Gólem: la novela fantástica *El Gólem* de Gustav Meyrinck, se publicó en 1915 y se tradujo al francés en 1929, Franz Kafka asistió a las conferencias de Meyrinck y adaptó el motivo del Gólem, y la película clásica *El Gólem* dirigida por el expresionista alemán

relaciones pacíficas entre judíos y no judíos en Praga. En 1592, el Gólem tuvo que morir tras destruirlo todo en el gueto como una furia en Sabbath (cfr. Sorges, 1999).

Paul Wegener, se estrenó en 1920. Queda pendiente una lectura atenta y comparativa de la novela con este material.

El experimento de la manzana

Dado su título metafórico, *A maçã no escuro*, la novela de Lispector se ha leído como una alegoría de la creación. Es interesante preguntarse si la ficción de Lispector es icónica (analógica) o indicial (causal) (Pontieri, 1999, p. 76). Olga de Sá opta por lo icónico y, con relación en *A maçã no escuro*, señala la presencia del "gesto paradisíaco, adâmico, icônico" (1993, p. 72). Pronto se reconoció que la novela era diametral a las narrativas convencionales, especialmente la escena de la seducción en el paraíso. Es importante precisar que las cifras de Lispector no iluminan, sino que cifran imágenes que contribuyen significativamente a ello. No quiero volver sobre el registro bíblico, Adán y Eva, el bien y el mal, el árbol del conocimiento, etc., pero me gustaría destacar el concepto de un nuevo comienzo que toma forma en el texto con relación en el *topos* manzana (manzano). La idea de un nuevo comienzo está indisolublemente ligada al concepto de natalidad y, por tanto, a la muerte. En una escena de la tercera parte de la novela, Martim recibe la orden de cortar el viejo manzano que ya no da buenos frutos:

> Estava preocupada com outros problemas – resolvera, por exemplo, que se deveria enfim abater a velha macieira que só dava fruta raramente e mesmo assim ácida; e sobretudo ocupava tanta terra boa. Mas agora chegara o momento de decidir, uma vez que um raio ou o vento haviam-lhe quebrado alguns galhos que se penduravam como um trapo pelas juntas. Martim relutou um pouco: achava uma pena destruir a bela árvore (Lispector, 1970, p. 201).

Corta el tronco con su hacha, partiéndolo hasta dejarlo corto y pequeño. De la madera muerta, del tocón que ha quedado en pie, brotan nuevas ramas llenas de flores de manzano. Son, sin duda, una metáfora de un nuevo comienzo, de un empezar de nuevo. Con el telón de fondo de la posguerra, las cuestiones de la existencia, la esperanza, la culpa y el perdón se plantean de nuevo y los nuevos comienzos cobran relevancia. Sin referirse a filósofos como Paul Ricœur, Martin Heidegger, Hannah Arendt, para quienes la natalidad es un concepto clave, sin remitirse a textos filosóficos o religiosos concretos, Lispector formula al final de la novela preguntas que abordan el fenómeno y ofrece respuestas en direcciones diferentes, pero no aleatorias, por medio de distintas voces. La novela termina con la búsqueda de la manzana en la oscuridad sin que ésta caiga. En esta secuencia narrativa, que describe el gesto del hombre (Martim), se invoca el experimento de la manzana de Newton y el consiguiente descubrimiento de la gravedad. Se dice que el físico y astrólogo británico Isaac Newton llegó a esta conclusión en su jardín, cuando vio caer una manzana de un árbol. La teoría de Newton de que la fuerza que mantiene a la luna en su órbita alrededor de la tierra es en principio la misma fuerza que actúa sobre todos los cuerpos de la tierra, sus observaciones de los movimientos orbitales de planetas y cometas en el sistema solar, es decisiva porque veía el cosmos, el cielo y la tierra como una unidad y cuestionaba el dogma de la(s) religión(es): la separación absoluta del cielo y la tierra[26]. La alusión de Lispector a Newton, el recurso a las voces de la ciencia, no es una casualidad sino una estrategia, porque inmediatamente antes cita la frase: "Eppur, se muove" (página). Galileo Galilei habría dicho esto tras su condena por el Tribunal de la Inquisición para sostener su tesis de una tierra que se mueve alrededor del sol en la visión heliocéntrica del mundo[27]. Yo leo el final abierto de la novela de Lispector como un alegato a favor

[26] Su obra principal, *Principia,* se publicó en 1687.
[27] La importante obra de Galileo, *Dialogo sopra i due massimi sistemi,* se publicó en Florencia en 1632.

de una actitud: la historia continúa, no puede haber respuestas definitivas, hay espacio para algo nuevo, pero no en el sentido de progresión, ningún movimiento con una dirección determinada, ninguna creencia ciega en el progreso, sino un estado de limbo.

Obras citadas

Arêas, Vilma (2005). *Clarice Lispector. Com a ponta dos dedos.* Companhia das Letras.

Bakewell, Sarah (2016). *At the Existentialist Cafe: Freedom, Being, and Apricot Cocktail*. Chatto& Windus.

Batella Gotlib, Nádia (1995). *Clarice: uma vida que se conta*. Editora Àtica.

Battella Gotlib, Nádia (2021). "Perto de Clarice Lispector: o leitor Benedito Nunes". En Celeste Natário, Cícero Cunha Bezerra e Renato Epifanio (coords.). *Clarice Lispector: filosofia e literatura* (pp. 94-107), Instituto de Filosofia da Universidade do Porto. https://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/18786.pdf

Beauvoir, Simone de (1958). *Mémoires d'une jeune fille rangée.* Gallimard.

Beauvoir, Simone de (1960). *La force de l'âge.* Gallimard.

Bible Claret (s.f.). "Génesis". https://www.bibleclaret.com/espanol/

Boschetti, Anna (1985). *Sartre et «les Temps modernes» une entreprise intellectuelle.* Les Éditions de Minuit.

Bourdieu, Pierre (1975). "L'ontologie politique de Martin Heidegger". *Actes de la recherche,* 5-6, 109-156.

Brasil, Assis (1960). "O mundo subjetivo de Clarice Lispector", *Jornal do Brasil,* Rio de Janeiro, octubre 29 a 10 de diciembre.

Brasil, Assis (1969). *Clarice Lispector. Ensaio*. Organizações Simões.

Costa Lima, Luiz (1970). "Clarice Lispector". En Afrânio Coutinho (ed.). *A literatura no Brasil* (pp. 449-472). Sul Americana.

Fitz, Earl E. (1985). *Clarice Lispector.* Twayne Publishers.

Junior, Benjamin Abdala (2010). "Biografía de Clarice, por Benjamin Moser: coincidências e equívocos". *Estudos avançados, 24*(70),

286-292. https://www.scielo.br/j/ea/a/zFWQ7fXYTNNcbQSxdq-9gzgw/?lang=pt

Kilsztajn, Samuel (2024). *Gólem fabricado de barro*, 5 de septiembre. https://n-1edicoes.org/terra-arrasada/o-golem-etica-e-estetica-samuel-kilsztajn/?srsltid=AfmBOorUW21NaNulS8hpTBHiP-QfjkdiciEqGkG_K8SxjlrFgv0BPydsI

Lindstrom, Naomi (2009). "Judaic Traces in the Narratives of Clarice Lispector: Identity Politics and Evidence". En David William Foster (ed.). *Latin American Cultural Production* (pp. 83-96), Vanderbilt UP.

Lispector, Clarice (1965) "Literatura de vanguarda no Brasil". En *Movimientos literarios de vanguardia en Iberoamérica: memoria del undécimo Congreso en Austin y San Antonio, agosto de 1963* (pp. 109-116). Universidad de Texas.

Lispector, Clarice (1970). *A maçã no escuro.* Rocco.

Lispector, Clarice (2002). *Correspondências* [Teresa Montero, ed.]. Rocco.

Lispector, Clarice (2019). *Todas las cartas* [Prólogo y notas bibliográficas deTeresa Montero]. Rocco.

Montero, Teresa (1999). *Eu sou uma pergunta. Uma biografia de Clarice Lispector.* Rocco.

Moser, Benjamin (2009a). "Introduction". En Clarice Lispector, *The Apple in the Dark* (pp. V-IX). Haus Publishing.

Moser, Benjamin (2009b). *Why this World. A Biography of Clarice Lispector*. Oxford University Press.

Nadler, Steven (2024). "Baruch Spinoza". The *Stanford Encyclopedia of Philosophy Archive* [Edward N. Zalta & Uri Nodelman, eds.]. https://plato.stanford.edu/entries/spinoza/

Natário, Celeste, Cunha Bezerra, Cícero e Epifanio, Renato (coords.) (2021). *Clarice Lispector: filosofia e literatura,* Instituto de Filosofia da Universidade do Porto. https://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/18786.pdf

Nunes, Benedito (1976). "O mundo imaginário de Clarice Lispector". En *O dorso do tigre.* Perspectiva.

Pontieri, Regina (1999). *Clarice Lispector: Uma poética do olhar.* Atelié.

Rincón, Carlos (2015). *Avatares de la memoria cultural en Colombia. Formas simbólicas del Estado, museos y canon literario*. Editorial Pontificia Universidad Javeriana.

Rouchon, Joëlle (2004). *Samuel, duas vozes de Wainer.* UniverCidade. https://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/b9fadec1edd8ce-04308d3f7afbc77cc7.PDF

Sá, Olga de (1993). *Clarice Lispector: A travessia do oposto,* São Paulo: Annablume, 1993.

Sartre, Jean Paul (1970). Le nausée. Les Escrit de Sartre. Gallimard.

Simões, João Gaspar (1950). "Clarice Lispector 'Existencialista' ou 'Supra-realista'". Suplemento Letras e Artes. *A Manhã,* núm. 179, 1 de octubre.

Simões, João Gaspar (1964). "Clarice Lispector. Inovadora do romance brasileiro". En *Literatura, Literatura, Literatura... —de Sá de Miranda ao Concretismos Brasileiro* (pp. 313-317). Portugália Editora.

Sorges. Jürgen (1999). Der Gólem und der Maharal–der weise Lehrer Rabbi Löw. En *Prag, selbst entdecken* (pp. 250-254). Regenbogen Verlag.

Spielmann, Ellen (1994a). "Geschichten von der Liebe: Eine Lehre oder das Buch der Lüste". En *Brasilianische Fiktionen. Gegenwart als Pastiche* (pp. 48-67). Vervuert.

Spielmann, Ellen (1994b). "Sternstunde oder Können Subalterne sprechen?". En *Brasilianische Fiktionen. Gegenwart als Pastiche* (pp. 21-47). Vervuert.

Spinoza, Baruj de (2000a). *Ética demostrada según el orden geométrico* [edición y traducción de Atilano Domínguez]. Trotta.

Spinosa, Baruch de (2000b). Fragmentos de obras de Spinoza. Ética. Parte Cuarta: de la servidumbre humana, o de la fuerza de los afectos. Prefacio. https://www.webdianoia.com/moderna/spinoza/textos/fragmentos-de-spinoza-sobre-lo-perfecto-o-imperfecto-el-bien-y-el-mal.htm

Cartucho de Nellie Campobello: la oralidad que teje la memoria

Carmen Álvarez Lobato
Universidad Autónoma del Estado de México, México

> Nacida entonces del pueblo, / la Revolución llegó / y se metió a nuestras casas / y se abrazó a nuestros hombres. / Tenía raíz de noche, / apuntaba luces de alba. / De la sierra nos llegaron / hombres, cartuchos y flores. / Entre banderas de humo / a morir se fueron todos, / todos como un solo hombre.
>
> Nellie Campobello, "Río florido"

El volumen de *Cartucho. Relatos de la lucha en el Norte de México* (1931), de Nellie Campobello, es un necesario contrapunto de la narrativa de la Revolución mexicana escrita mayoritariamente por hombres. Este libro, financiado en su momento por el estridentista Germán List Arzubide[1], tuvo como origen la reivindicación de uno de los personajes más desacreditados por el Poder en turno: el general Francisco Villa.

Pancho Villa, figura de suma importancia para la escritora, era admirado por las clases populares pero despreciado por los líderes de la Revolución institucionalizada de la década de los años treinta. La historia oficial creada por la nueva clase política hacía uso de la bandera popular, pero incorporaba de manera contradictoria a los caudillos admirados por el pueblo, como afirma la propia Nellie:

> Mi tema era despreciado, mis héroes estaban proscritos. A Francisco Villa lo consideraban peor que al propio Atila. A todos

[1] "Cuidó la edición el maestro y poeta Germán List Arzubide, a quien siempre he agradecido la devoción y afecto que me dispensó sin merecerlo yo ni aquilatarlo. La portada la regaló Leopoldo Méndez. Es un dibujo admirable; al contemplarlo se ve exactamente la espalda de aquel joven al que le decían Cartucho. Yo vivo agradecida a Leopoldo Méndez por el generoso acto de trazar esa imagen y el de permitir que se usara en *Cartucho"* (Campobello, 2007, p. 351).

> sus hombres los clasificaban de horribles bandidos y asesinos. Yo leía esto día a día, escuchaba las odiosas calumnias y comprendía la injusticia, la barbarie de estos nuevos ricos mexicanos, hartos de dinero, del dinero que robaban a este pueblo al cual tanto defendió aquel glorioso señor general don Francisco Villa, y lo atacaban sistemáticamente con el solo propósito de desvirtuarlo y destruirle su personalidad de gran mexicano y de guerrero genial. Yo me decía dentro de mí: "¿Qué hacer? ¿Por dónde empezar?" (Campobello, 2007, p. 340)[2].

La autora decide organizar unos cuadros sobre la lucha del Norte protagonizados en su mayoría por personajes de los estratos inferiores de la lucha: a veces con nombre, otras sin él, villistas o carrancistas, reconocibles desde el cuerpo, desde la huella corporal que dejaron tanto en la tierra como en la memoria; estos protagonistas son integrados en una totalidad simbólica representada por el general Francisco Villa, quien cohesiona y da sentido no solo a los fragmentos narrativos, sino a toda la Revolución. La intención de Campobello no es hacer otra novela de la Revolución proclive a convertirse en canon, sino transgredir el canon desde la indefinición formal: sus relatos rompen con las convenciones genéricas, de ahí que se hayan considerado en diferentes momentos como cuentos, viñetas, estampas, apuntes, fragmentos de novela, retratos o corridos en prosa.

La finalidad de la obra también la aleja del canon, ya que Campobello afirma su distanciamiento de las "leyendas" revolucionarias[3], y su deseo de aproximarse a una verdad histórica:

[2] En efecto, "A una escasa docena de años del triunfo de los constitucionalistas, buen número de los miembros de la nueva clase política habían mejorado notablemente su situación económica como resultado del uso del poder político para beneficio personal, situación que no les impidió continuar empleando el discurso revolucionario y presentándose como abanderados de los intereses de los grupos populares" (Meyer, 2000, p. 830).

[3] La leyenda, para Campobello, es sinónimo de falsedad y tergiversación de los hechos: "[Los libros sobre la Revolución] eran bien pocos, y, entiendo, por lo que se contaba de boca en boca, que estaban plagados de leyendas o composiciones truculentas, representando a los

"Las narraciones de *Cartucho*, debo aclararlo de una vez para siempre, *son verdad histórica*, son hechos trágicos vistos por mis ojos de niña en una ciudad, como otros ojos pudieron ver hechos análogos en Berlín o Londres durante la Guerra Mundial; caso igual para mi pequeño corazón, que lloraba sin lágrimas" (Campobello, 2997, p. 343; mis cursivas).

Así, los relatos que presenta la autora son verdad histórica en tanto testimonio de primera mano que tienen la intención de reivindicar a su héroe Villa y se convierten en la contracara del discurso oficial. *Cartucho* da cuenta, entonces, de una triple transgresión: en la forma, relato vanguardista fragmentario, alejado del cuento o la novela; en la función, al no falsear ni hermosear la Revolución con intenciones políticas, sino en construir una verdad histórica que muestra la crudeza de la lucha, y desde el género al alejarse de la "virilización" característica de la Revolución desde la "conciliación" de la escritura femenina. Esta obra nace desde el margen para mostrar una imagen distinta a la que presentaba, para la década de los años treinta, la ya institucionalizada narrativa de la Revolución mexicana. Este canon narrativo, con unas coordenadas morales, literarias, sociales y políticas que establece con precisión Carlos Monsiváis, instaura una producción narrativa que tiende a lo nacionalista, pesimista, violento, mitificado, simbólico y, por supuesto, masculino:

> El intento de patrocinio y de orientación estatales se continúa en el intento de orientación de los críticos. Julio Jiménez Rueda en 1924 y 1925 reclama la existencia de una "literatura viril". Francisco Monterde le responde exaltando *Los de abajo*. De nuevo, la urgencia de una política de unidad. La cultura oficial puede auspiciar lo "duro y dramático" si esto contribuye a forjar la "conciencia nacional" (Monsiváis, 2000, p. 1008).

hombres de la Revolución con acentos crueles, en ángulos vulgares. Además, sin haberlos visto, los imaginaban sin Dios y sin ley" (Campobello, 2007, p. 352).

Si, en efecto, *Los de abajo* puede leerse como el texto significativo de este canon, *Cartucho* es su contrapunto. En el texto de Azuela se muestra la dupla conformada por el héroe revolucionario Demetrio Macías y por el ideólogo de la Revolución, Luis Cervantes. El primero lucha sin reflexión, el segundo reflexiona sin lucha; Demetrio avanza hacia el mito, se simboliza; Cervantes va hacia la historia, se aprovecha del conflicto. El héroe no puede existir en la historia, solo en el mito, su función integradora se concreta en el célebre final de la novela: "al pie de una resquebrajadura enorme y suntuosa como pórtico de vieja catedral, Demetrio Macías, con los ojos fijos para siempre, sigue apuntando con el cañón de su fusil" (Azuela, 1988, p. 140).

Cartucho, por su parte, con una estructura en tres partes (así como la novela de Azuela) pero lejos de una estructura tradicional (inicio, clímax y desenlace), entrega fragmentos de sus Hombres del Norte, Fusilados o En el fuego. Se trata, en todos los casos, de protagonistas enfrentados a la muerte, villistas, carrancistas o simples habitantes de Parral, que han dejado su impronta en el recuerdo de la autora. También hay una dupla, esta vez femenina, la pareja Madre/Hija, personajes inseparables que vivieron y lloraron la tragedia revolucionaria; además, al decir de la autora, su texto no intenta una simbolización que apuntale una conciencia nacional, sino que desea una reivindicación, no de un personaje ficticio como Macías, sino de un personaje histórico real que, para Campobello, representa los valores de la verdadera Revolución: Francisco Villa.

La génesis, la estrategia narrativa y la estructura de este libro han convocado a la crítica en torno a ciertos lugares comunes, como ocurre con todas las obras artísticas que se alejan del canon de la época: "La primera crítica [...] encapsuló la interpretación en núcleos como la 'visión infantil' o bien la 'postura bronca o bárbara' de la autora" (Gutiérrez de Velasco, 2002, p. 78). En efecto, la primera crítica sobre *Cartucho* subrayó la prosa "natural" y "espontánea" proveniente del habla de una niña; los

temas difíciles, la violencia descrita con crudeza, correspondían así a la visión de una inocencia salvaje propia de la infancia[4].

Debe subrayarse aquí que, aunque Campobello cuenta con el apoyo del grupo estridentista, que a su vez tuvo el respaldo del general revolucionario Heriberto Jara, escribe desde una postura desplazada: es mujer, asociada con el mundo de la danza más que con el de la literatura; es también, a los ojos del centro, una escritora primeriza aislada en un panorama esencialmente masculino que ofrece, sin embargo, una obra genial. Retomo en este punto una cita de Piglia rescatada a propósito de la escritura femenina por Betina González:

> "La obligación de ser genial es la respuesta al lugar inferior, a la posición desplazada". Esta afirmación de Piglia me parece brillante. La obra escrita en reclusión y en exclusión se rarifica, se ensimisma de un modo tal que no puede más que ser única. La respuesta del escritor excluido es la de una originalidad, una excentricidad extremas. Su obra es incomprensible para quien la mira desde el centro (2003, p. 144).

Cartucho, entonces, una rareza que dejó boquiabiertos a muchos, trataba de ser explicada desde ciertos componentes "femeninos". La voz narrativa que guía los relatos es una mujer adulta (Nellie narradora) que recuerda ciertos acontecimientos de la Revolución vividos en la infancia (Nellie personaje) y que, reflexión y tiempo mediante, acude a otras fuentes de información para idealizar o cuestionar los hechos vividos u oídos; con este material construye

[4] Una crítica que, en todo caso, dio una rápida mirada a la propuesta de la autora y que de igual manera se apresuró a clasificarla y etiquetarla, cuando no a desdeñarla: "Si el silencio crítico es sinónimo de fracaso literario, Nellie Campobello y *Cartucho* fracasaron estrepitosamente; si es sólo la manera nacional de ejercer ese gesto conocido como 'el ninguneo', Nellie Campobello y *Cartucho* fueron clamorosamente 'ninguneados'. Ni en 1931 ni en 1940, *Cartucho* y su autora merecieron un elogio o un comentario adverso sustentado en reparos literarios o políticos. Es difícil sostener una vocación no comercial y que no ofrece ingresos económicos, cuando no hay lectores, no hay respuesta, no hay interesados en lo que uno se esfuerza" (Tola de Habich, 2000, p. XXX).

una memoria específica sobre algunos episodios de la lucha armada. Los relatos están escritos casi en su totalidad en diversas conjugaciones del pretérito: "El no vino. Mamá preguntó. Entonces José Ruiz, de allá de Balleza, le dijo: // —Cartucho ya encontró lo que quería" (10)[5]. El tiempo de *Cartucho* es el del pasado, el del recuerdo, el de la nostalgia; la mirada de la narradora es hacia atrás, hacia otro tiempo y hacia otro lugar. La narración no corresponde del todo a una visión infantil, si bien la integra, sino a la de la oralidad y el recuerdo, a la de la reivindicación histórica y a la construcción de una memoria.

En los relatos, cuando se utiliza el presente es solo cuando Nellie narradora adulta desea mostrar su deixis, corregir un dato o mostrar algún cambio en su percepción: "*Ahora digo*, y lo digo con la voz del que ha podido destejer una mentira: // ¡Viva Nacha Ceniceros!" (36, mis cursivas). El futuro se reserva para juicios adultos de corte histórico o político: "La red de mentiras que contra el general Villa difundieron los simuladores [...] *irá cayendo como tendrán que caer* las estatuas de bronce que se han levantado con los dineros avanzados" (36, mis cursivas). De esta forma, los deícticos presentes en los relatos guían los desplazamientos de la voz narrativa desde el pasado/allá, tiempo del recuerdo, al presente / aquí, tiempo de la reivindicación histórica e incluso al tiempo futuro, anhelo de justicia.

La primera crítica recibe esta obra desde la sorpresa de una temática y un tratamiento "anómalos" para una escritora: la crítica histórica, la narración de la violencia, la inclusión de una perspectiva testimonial de la lucha y el uso de estilos narrativos vanguardistas (oralidad, polifonía, fluir de la conciencia, fragmentariedad); ante la anomalía, la primera recepción subraya las particularidades "femeninas" de los relatos, más fáciles de

[5] Todas las citas referentes a la obra *Cartucho* de Nellie Campobello corresponden a la edición de Factoría del 2000; por ello, a partir de ahora solamente se colocará el número de página de la cita.

etiquetar: la relación madre/hija, el mundo infantil o la "naturalidad" de la escritura[6].

Subrayar la visión de la niña como centro de los relatos otorgaba a *Cartucho* una lectura condescendiente; se leía como un texto brutal pero infantil y doméstico, inocente al fin, relativamente inocuo para el Poder, ya que los recuerdos de una niña escritos por una mujer podían permanecer dentro del campo de la corrección política. No quiso o no pudo verse en esta obra singular la fortaleza y la acción femeninas o el hecho de que una nueva escritora pudiera acometer la inaudita tarea de cuestionar o "corregir" la historia oficial desde la creación de una memoria colectiva, testimonial y transgresora. Además, no se trataba de cualquier mujer, sino de una proveniente del pueblo, afín al villismo, que había presenciado la lucha armada, que conoció a los protagonistas descritos en los relatos, y que supo de sus muertes. La existencia de una autora tan singular confirmaba, así, la existencia de los no menos singulares protagonistas de la lucha. Además, la elección del estilo oral, y su inherente performatividad, actualizaba los hechos del pasado y les daba cuerpo, voz y presencia.

La escritura de esta obra no es tan inocente ni tan espontánea, ya que la autora, entonces María Francisca Ernestina Moya Luna, guardaba los recuerdos de la lucha desde antaño, con soporte escritural, en un cuaderno verde. María Francisca, tiempo después, ya convertida en Nellie, transformaba por fin esas notas en literatura:

> Después de una tregua de muchos años de distanciamiento histórico y geográfico, las selecciona la escritora y, a partir de un trabajo estético de creación literaria, va soldando una

[6] "Así se relega habitualmente la escritura de mujeres a esferas 'particulares', negando lo que en ellas puede haber de reflexión sobre la condición humana en general (las formas de esa etiqueta varían, la segregación, no: literatura femenina, rosa, doméstica, íntima, confesional, visceral, lírica, sensible, incluso ahora: feminista" (González, 2023, p. 141).

> cadena narrativa —eje sintagmático, "cartuchera" de recuerdos— con la que salda una deuda de carácter ético personal.// Para cumplir con el compromiso hubo un trabajo propio y previo de mediación: un cuaderno verde recogió la memoria infantil y anotó la cuenta que se había de rendir desde una conciencia de justicia personal, familiar y social; quiere decir que desde antes se ha tenido la intención de contar algún día lo que contó y vivió la madre, lo que oyó y vivió la hija, ella, la narradora infantil —que ya adulta y en la ciudad de México— hizo de su cuenta cuentos, al madurar el cuaderno verde en los relatos de *Cartucho* (Poot, 1998, p. 26).

La originalidad de *Cartucho* radica en la intención política e histórica, inusitada para una mujer de la época, pero también en las técnicas vanguardistas utilizadas: una de carácter plástico, que se deposita en la importancia de la mirada, y la otra, auditiva, que subraya la preeminencia de la voz. Juntas, mirada y voz, testimonio y palabra, construyen la memoria de la lucha.

La autora explora una manera vanguardista de relatar sucesos de la lucha armada desde el fragmento, el simultaneísmo, la yuxtaposición, el apunte de la mirada rápida del pueblo, la imagen tosca del personaje que pasa por delante de la casa. Campobello propone imágenes crudas y sorpresivas producidas por la mirada atenta de los objetos/hombres, luego evocada por el recuerdo: se capta un instante, se aprehende un trazo del movimiento armado: "sus escenas, sus personajes, la prosa, la manera especial de exponer estos personajes, quitándoles adjetivos, dándoles solo el trazo histórico" (Campobello, 2007, p. 353).

El libro es una sucesión simultánea de imágenes vinculadas con las técnicas de la plástica vanguardista: el lector accede así a un enorme mural de la Revolución mexicana integrado por los protagonistas con o sin nombre y, al centro, las enormes figuras de Villa y de la Madre. Los relatos se fragmentan, las visiones se yuxtaponen. La atmósfera propuesta es móvil y cambiante;

pasan por delante del lector, como pasaron en su momento por delante de la casa de los personajes Mamá y Nellie, imágenes sucesivas de personas, de fragmentos de personas o de personas/cosas: "Y pasaba todos los días, flaco, mal vestido, era un soldado [...] En una camilla de ramas de álamo, pasó frente a mi casa, lo llevaban cuatro soldados. Me quedé sin voz, con los ojos abiertos, sufrí tanto, se lo llevaban, tenía unos balazos, vi su pantalón, hoy sí era el de un muerto" (25).

Por otra parte, la técnica de la oralidad escrita, hacer que la letra se finja voz, propia de la narrativa joyceana y de la poesía dadaísta, surrealista, creacionista o negrista, requiere de un complejo entramado de estrategias poéticas y sintácticas. Este modo de escribir, fascinante y complejo, que sería celebrado años después en México en la obra de Juan Rulfo[7], entre otros, pasó casi desapercibido en la obra de Campobello por los lectores de entonces.

Desde las primeras páginas del libro se presenta un paratexto que define la lectura, la dedicatoria: "A Mamá, que me regaló cuentos verdaderos en un país donde se fabrican leyendas y donde la gente vive adormecida de dolor oyéndolas"; el diálogo paratextual subraya la transmisión oral primigenia de los relatos, y, sobre todo, su carácter "auténtico" opuesto a la construcción "falsa" de otras versiones y el carácter colectivo de la narración: la construcción de una memoria oral verdadera, la necesidad de escribir certezas "en el mundo de mentiras en que vivía" (Campobello, 2007, p. 339).

En los relatos de *Cartucho* se percibe la atmósfera oral; la voz narrativa crea un discurso que recrea la movilidad que habita en la oralidad, que avanza, se detiene, retrocede, se fragmenta. Conforme se avanza en la lectura repunta una atmósfera sonora:

[7] Quien también, en su primera recepción, fue valorado como "voz espontánea del pueblo primario"; Ángel Rama diría después que esto no es sino un gran "mito romántico": "obviamente falso, y no hace sino detectar, en sentido exactamente contrario, el avezado artificio de la composición artística rulfiana" (Rama, 1982, p. 112).

los ruidos de la lucha, de las balas de los fusilamientos, gritos, voces, canciones, rumores, risas, llantos. La narradora recuerda su presencia infantil en la lucha desde su personaje Nellie niña, pero no es la única perspectiva que utiliza; además de la visión infantil los relatos son entretejidos con la memoria de la madre, transmitida oralmente, así como con testimonios de los vecinos, amigos, villistas, carrancistas... Cada voz, cada testimonio recogido por Nellie narradora, es un retazo de la lucha que reintegra y dinamiza, acumulativamente, al sentido colectivo de la obra. La suma de voces construye la memoria colectiva.

La narradora adulta integra otros discursos: "Dijo que él moría por una causa que no era la Revolución, que él era el amigo del obrero. Algo dijo en palabras raras que nadie recuerda", (29). Es también quien admite olvidos ("Contaban detalles que ya no recuerdo", 42), quien emite juicios de valor adultos ("Ésta fue la versión que durante mucho tiempo prevaleció en aquellas regiones del Norte. La verdad se vino a saber años después. Nacha Ceniceros vivía", 36) y quien otorga al final una visión de la lucha armada de la zona de Parral, Chihuahua.

Nellie Campobello acude a la oralidad sin caer en el lugar común del habla artificiosa entrecortada del pueblo: "Versificadores de los treintas [...] codifican el habla fracturada del indígena que apenas habla 'castilla' hasta degradarla en lo paródico y transformarlo en humor popular" (Monsiváis, 2000, p. 1014). La obra de la autora se aleja de la visión paródica, quiere, desde la crítica, apartarse de los lugares comunes que observan al revolucionario, sea indio o mestizo, como el "buen salvaje", más o menos poetizado, ignorante pero bueno, propio de la narrativa del canon revolucionario; el esbozo desde el que Nellie construye a sus personajes, apenas un apunte, no permite la dilatación moral ni política. Las narraciones de *Cartucho* recaen principalmente en el cuerpo, que no distingue lo bueno, lo malo, lo justo, lo erudito o lo ignorante. Se trata de personas en trance de morir:

> Como a las tres de la tarde, por la Calle de san Francisco, estábamos en la piedra grande [...] vimos venir unos soldados con una bandeja en alto, pasaban junto a nosotras, iban platicando y riéndose. "¿Oigan, qué es eso tan bonito que llevan?" Desde arriba del callejón podíamos ver que dentro del lavamanos había algo color de rosa bastante bonito. Ellos se sonrieron, bajaron la bandeja y nos mostraron aquello. "Son tripas" [...] al oír, son tripas, nos pusimos junto de ellos y las vimos; estaban enrolladitas como si no tuvieran punta. "¡Tripitas, qué bonitas! ¿y de quién son?", dijimos con la curiosidad en el filo de los ojos. "De mi general Sobarzo —dijo el mismo soldado—, las llevamos al camposanto" (59).

La oralidad escrita de *Cartucho* no consiste, por supuesto, en una transcripción directa del habla cotidiana, como la entiende la lingüística: "particularidades del lenguaje hablado" (Blanche-Benveniste, 1998, p. 19); no se trata tampoco de las huellas de la voz de un texto oral previo que posteriormente se fija en la escritura como lo entienden algunos estudiosos de la poesía oral: "percibimos en el texto el rumor, con claridad o confusión, de un discurso que habla de la voz misma que lo sostiene. Cada texto sigue siendo a este respecto incomparable y exige una escucha singular: lleva consigo sus propios indicios de oralidad" (Zumthor, 1989, p. 41), sino de un artificio literario, de una representación artística producto de elaboradas estrategias y recursos narrativos y poéticos que dan la impresión de oralidad, es una "utilización exhaustiva de las potencialidades de evocación fonética que pueden hallarse en la palabra escrita, la letra se pretende sonido, encarnación de una voz" (Pacheco, 1992, p. 66).

Esta oralidad se plasma en la escritura gracias a variados recursos: el uso del ritmo, fórmulas, repeticiones, enumeraciones, enunciados acumulativos, polisíndeton, redundancias, anáforas, muletillas, deícticos, onomatopeyas, jitanjáforas, discurso fragmentario, *verba dicendi y* constantes referencias a la presencia de

un grupo o individuos oyentes, además del valor testimonial del relato que involucra también a la mirada. Para recordar, además, conviene adjetivar o asociar a los personajes con acontecimientos o descripciones fácilmente recordables:

> Para resolver eficazmente el problema de retener y recobrar el pensamiento cuidadosamente articulado, el proceso habrá de seguir las pautas mnemotécnicas, formuladas por la pronta repetición oral. El pensamiento debe originarse según pautas equilibradas e intensamente rítmicas, con repeticiones o antítesis, aliteraciones o asonancias, expresiones calificativas y de tipo formulario, marcos temáticos comunes (Ong, 1997, p. 41).

Así, en *Cartucho*, se presenta a Elías: "Alto, color de canela, pelo castaño, ojos verdes, dos colmillos de oro" (11). A José Díaz, quien "usaba espada brillante, botones de 'oro y plata'" (49), y así también se presenta a buena parte de los personajes desde los títulos de los relatos: "La muleta de Pablo López", "La tristeza de El Peet", "Las tripas del general Sobarzo", "El cigarro de Samuel", etcétera.

Los personajes de *Cartucho* están construidos como voces emisoras de un discurso elaborado que procura dar al lector/oyente la impresión de escuchar un relato hablado. Los modos en que se presentan estas voces son variados: el discurso tradicional de la poesía oral, el habla festiva, modismos y regionalismos, conversaciones, chismes, canciones, cuentos, refranes. La oralidad en el texto va desde los rasgos de un habla individual, propia de la conversación, y de recursos del estilo oral: tradicional, colectivo, retenido por el oído, que se ayuda de procesos mnemotécnicos tradicionales y que incluye gestos y movimientos corporales. La escritura de *Cartucho* recrea el origen performativo de la oralidad al subrayar en la escritura el movimiento, los gestos y la interacción de un auditorio; en uno de los últimos relatos del volumen, por ejemplo, se observa a los oficiales de la Segunda

del Rayo, quienes cantan su canción "juntando sus voces y haciendo una rueda [...] En las noches su canto sigue testereando sobre las puertas" (136-137)[8].

A esta oralidad, elaboración artística compleja, "enunciación formalizada de manera específica" (Zumthor, 1991, p. 258), que recrea en la escritura su parte performativa[9] y que subraya un modo específico de comunicación que se fundamenta en la memoria, fortalece los vínculos sociales y requiere de una cercanía corporal es a la que me refiero en este capítulo. Esta reelaboración artística compleja y significativa también da cuenta del carácter polifónico de los relatos: "Son varias voces que cantan diferente un mismo tema. Es precisamente la polifonía que descubre el carácter polifacético de la vida y la complejidad de las vivencias humanas" (Bajtin, 1986, p. 68). Se trata de un discurso que se cuenta desde diferentes perspectivas que posteriormente son integradas por la narradora Nellie, quien conforma la memoria final. Así, participa la madre: "Anita le contó a Mamá" (18), "Mamá presenció todo" (40), "Mamá contó que cierta vez en Parral" (16); cuentan las voces sin nombre, el rumor, el chisme: "Un día llegó una reina a casa de Anita [...] La hermana de Bartolo de Santiago, dijeron las voces" (17-18) o "Cuentan que le llevaron prisionero" (22). También interviene la leyenda: "Hoy existe un hormiguero en donde dicen que está enterrada" (36). Se recupera asimismo el recuerdo de los vecinos: "Dicen que el güero le recordó ciertas cosas" (28) o "Pues verás, Nellie, cómo por causa del general Villa me convertí en panadero" (119).

[8] El carácter performativo que reproduce *Cartucho* ha motivado que parte de la crítica encuentre un diálogo intertextual entre la obra de Nellie y algunos corridos revolucionarios y otras tradiciones orales: "Nellie Campobello acierta a dar forma a uno de los testimonios más originales de la literatura surgida al hilo de la Revolución Mexicana, una suerte de 'corrido en prosa' capaz de recoger en un nivel distinto de significación el ánimo de los revolucionarios villistas y sus gentes" (Marco, 2013, p. 188). Efectivamente, existen en el texto algunas coincidencias temáticas y mnemotécnicas.

[9] Me refiero a *performance* en los términos en los que la define Zumthor: "la acción compleja por la que un mensaje poético es simultánemente transmitido y percibido, aquí y ahora" (1991, p. 33).

Además de las voces, la narradora retoma otros testimonios para completar su cuadro mnemotécnico: retratos, tumbas, o incluso los cuerpos como documento: "Él se sonreía. (Así aparece en los retratos)" (78), "Allí están las tumbas, una de ellas dice: // TOMÁS URBINA" (87), "Hoy eran unos cueros negros [los cadáveres] que no me podían decir nada de mis amigos" (32).

Es un inmenso coro abierto que se forma de diversos acentos y puntos de vista y que, entre todos, conforman la visión de una historia "verdadera". Es un discurso que integra, no que excluye, aunque hay voces dominantes, la madre o la niña, que filtran, autorizan o desautorizan a otras voces. La estructura de *Cartucho* tiene la intención de unir, desde la mirada, todos los fragmentos, desde la voz, todas las versiones, y darles un sentido a partir de la unidad de la memoria que aglutina Pancho Villa.

La niña recoge las voces de los desprotegidos, sean los indios, los jóvenes, los viejos o los fusilados, los discursos se "igualan" desde lo infantil, desde lo performativo: "Se hizo mi amigo porque un día nuestras sonrisas *fueron iguales"* (25, mis cursivas); "Él era mi amigo [...] Él no podía pelear —no por miedo— pero es que él ya era un hombre grande" (45); "Dos mayos amigos míos, indios de San Pablo de Balleza. No hablaban español y se hacían entender a señas" (31).

Por su parte, Mamá se vincula con los hombres y con los generales de cierto rango: "Un soldado que llegó de Jiménez buscó la casa. Traía algo que contarle a Mamá" (46), "Mamá en persona habló con el presidente municipal" (100) o "Contaron detalles que ya no recuerdo, de cómo las había recibido el general Pancho Murguía" (41-42).

Las historias, las voces, los rostros, los cuerpos se acumulan: anécdotas de fusilamientos, de accidentes, de amores, de equívocos: José Antonio quien es fusilado a los trece años porque inadvertidamente cubrió una circular con su mano; Nacha Ceniceros, a quien se le escapa un tiro mientras limpia su pistola, y asesina a su enamorado, el coronel Gallardo. Muertes

violentas que se leen como providenciales, casi desde el humor negro, como en "El milagro de Julio", un joven revolucionario que manifiesta un inocente deseo, volverse chiquito, y que es herido en una batalla; las voces, empero, perciben su muerte como producto del deseo externado a la Virgen del Rayo, casi fulminado por su propio deseo: "Cuando lo buscaron, el milagro se había hecho. Julio estaba quemado. Su cuerpo se volvió chiquito. Ahora era ya otra vez un niño. / Él se lo había pedido a la Virgen. Ella le mandó una estrella de las de su vestido. La estrella lo abrasó // Lo enterraron en una caja chiquita. Los hombres que lo llevaron al camposanto lo iban meciendo al ritmo de sus pasos" (116).

La niña se asocia con la inclusión, la curiosidad y el juego; la madre es una mujer dura y valiente capaz de enfrentar al Poder, pero amorosa y sufriente, muchas veces definida desde el llanto: "Cuando se supo la muerte de Antonio Silva, Mamá lloró por él, dijo que se había acabado un hombre" (22). Desde el llanto se da la significativa analogía Mamá/Villa, las figuras centrales de este mural revolucionario. La madre llora porque es buena, Villa también: "Pancho Villa respeta a los concheños porque son hombres y porque son labradores de la tierra [...] A Villa *se le salieron las lágrimas* y salió bajándose la forja hasta los ojos" (124, mis cursivas).

Todas las voces, los testimonios recuperados por la voz adulta, tienen la intención de resaltar esta analogía; si hay un punto de unión, una conciliación, entre lo masculino y lo femenino, la unión entre los grandes héroes y los héroes sin nombre, la guerra y la casa, es desde la humanización de Francisco Villa: "Dicen que cuando el general vio los costales, se puso contento y agarró una rayada, la olió, y riéndose se la metió en el hueco de la mitasa y que dijo: '¡Qué buenas rayadas!, síganlas haciendo así'" (120).

El horror de la lucha, la violencia constante, se justifican gracias al héroe, quien da cohesión y sentido a los fragmentos:

"Los villistas eran un solo hombre. La voz de Villa sabía unir a los pueblos" (122). La visión trágica así, revestida de una inocencia infantil o popular, adquiere un nuevo sentido. Nellie Campobello, autora, escribe desde el encono; su escritura y sus recuerdos son formas de resistencia contra las tergiversaciones del Poder. Si la inocencia es el desconocimiento del mal ésta, en los relatos, puede darse por perdida; cómo, después de haber vivido la violencia, puede existir el olvido. La inocencia se ha perdido porque se ha visto el horror: "Mamá se secaba las lágrimas, sufría mucho. (Yo tenía los ojos abiertos, mi espíritu volaba para encontrar imágenes de muertos, de fusilados; me gusta oír aquellas narraciones de tragedia, me parecía verlo y oírlo todo. Necesitaba tener en mi alma de niña aquellos cuadros llenos de terror" (67). El sufrimiento de un pueblo debe tener un sentido. La propuesta de Nellie Campobello es afín a la función redentora de la violencia que establece Lukács para la novela histórica decimonónica: "el inmenso campo de escombros de vidas destruidas, de heroicos afanes humanos aniquilados o malgastados, de formaciones sociales destrozadas [que] constituye la condición necesaria del resultado final" (Lukács, 1966, pp. 59-60).

El resultado final: las lágrimas, los muertos, no deben olvidarse, no debe excluirse, por lo tanto, al único héroe que es capaz de otorgar cohesión. Debe ser reintegrado, de manera verdadera, a la Historia, con mayúscula. El último relato de *Cartucho* resalta el triunfo del villismo, así, la fragmentación del primer relato, "Él": "Cartucho no dijo su nombre" (9), se resuelve al final en la totalidad gloriosa: "Las gentes de nuestros pueblos les habían ganado a los salvajes [...] Mamá me agarraría de la mano hasta llegar al templo, donde la Virgen la recibía" (154) con el beneplácito de lo sagrado: "Madre, hija y Virgen conforman una unidad femenina con la que concluye la novela" (Poot, 1998, p. 43).

"La verdadera Revolución" (Campobello, 2007, p. 339) integra todos los fragmentos (de cuerpos o voces) en una totalidad representada por el Héroe y la Madre, símbolos de la

unión colectiva. Duros pero justos, defensores de los débiles. La oralidad escrita, discurso descentrado, ofrece una verdad alejada de la historia oficial, sustentada por el Poder en turno, que excluye a los marginados. La oralidad que habita en la narrativa de Campobello resalta su función mnemotécnica y colectiva, función que en *Cartucho* es un llamado a la integración y a la construcción de una verdad histórica. Desde una voz fuerte y femenina, eco de la voz verdadera del pueblo, Nellie Campobello reivindica a su héroe y con él a todos los participantes de la lucha. La aparente sencillez de la escritura no es sino una consciente y deliberada construcción literaria que enarbola un sentido crítico y una intención histórica.

Obras citadas

Azuela, Mariano (1988). *Los de abajo* [Jorge Rufinelli (coord..)]. Secretaría de Educación Pública [Colección Archivos, 5].

Bajtin, Mijail (1986). *Problemas de la poética de Dostoievski.* Fondo de Cultura Económica.

Blanche-Benveniste, Claire (1998). *Estudios lingüísticos sobre la relación entre oralidad y escritura.* Gedisa.

Campobello, Nellie (2000). *Cartucho.* Factoría.

Campobello, Nellie (2007). "Prólogo a *Mis libros*". En *Obra reunida* (pp. 333-372)*,* Fondo de Cultura Económica.

González, Betina (2023). *La obligación de ser genial.* Mantis.

Gutiérrez de Velasco, Luzelena (2022). "Nellie Campobello: Revolución, alteridad y narración". En Rafael Olea Franco (ed.). *Doscientos años de narrativa mexicana, siglo XX* (pp. 75-92). El Colegio de México.

Lukács, Georg (1966). *La novela histórica.* Era.

Marco González, Ana (2013). "Presencia de pautas narrativas de la tradición oral y popular en *Cartucho* de Nellie Campobello", *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, LXVIII, 167-189.

Meyer, Lorenzo (2000). "La institucionalización del nuevo régimen". En *Historia General de México* (pp. 823-879). El Colegio de México.

Monsiváis, Carlos (2000). "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX". En *Historia General de México* (pp. 957-1076). El Colegio de México.

Ong, Walter J. (1997). *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra.* Fondo de Cultura Económica.

Pacheco, Carlos (1992). *La comarca oral. La ficcionalización de la oralidad cultural en la narrativa latinoamericana contemporánea.* La Casa de Bello.

Poot Herrera, Sara (1998). "*Cartucho* de Nellie Campobello. Deuda saldada, deuda soldada". *Tema y variaciones*, 12, 25-44.

Rama, Ángel (1982). *Transculturación narrativa en América Latina*, México, Siglo XXI.

Tola de Habich, Fernando (2000). "Prólogo". En *Cartucho* (pp. IX-XXX). Factoría.

Zumthor, Paul (1989). *La letra y la voz de la "literatura" medieval.* Cátedra.

Zumthor, Paul (1991). *Introducción a la poesía oral.* Taurus.

Niña que narra: el emerger del sentido, *En tierras bajas* de Herta Müller

Sonja Stajnfeld
Universidad Autónoma del Estado de México, México

> Los polluelos aún pían entre sus fauces. Aún se defienden en su esófago.
>
> Herta Müller, *En tierras bajas.*

Introducción: el narrar de Herta-niña

La *narración* es, según Roland Barthes, una necesidad existencial, no de orden fisiológico, pero sí social y psicológico: "el relato está presente en todos los tiempos, en todos los lugares, en todas las sociedades; el relato comienza con la historia misma de la humanidad; no hay ni ha habido jamás en parte alguna un pueblo sin relatos: todas las clases, todos los grupos humanos, tienen sus relatos" (1970, p. 9). Esta necesidad atávica y esencial de los humanos conlleva numerosas explicaciones y propuestas psicológicas de cómo nos relacionamos los unos con los otros, la importancia del otro en la configuración de la propia identidad, todo esto mediante la comunicación. El *relato* es —a través de diferentes géneros, formas, formatos y expresiones, diría Barthes— esa comunicación. La *narración* es una entre muchas formas de relato que existen:

> el relato puede ser soportado por el lenguaje articulado, oral o escrito, por la imagen, fija o móvil, por el gesto y por la combinación ordenada de todas esas sustancias; está presente en el mito, la leyenda, la fábula, el cuento, la novela, la epopeya, la historia, la tragedia, el drama, la comedia, la pantomima, el cuadro pintado [...], el vitral, el cine, las tiras cómicas, las noticias policiales, la conversación (Barthes, 1970, p. 9).

La *narración* es el tipo de *relato* presente en los textos ficcionales normalmente escritos en prosa que se conocen, genéricamente, como la *narrativa.* Dichos textos tienen un *narrador* —categoría ficticia—, quien organiza el contenido del *relato*, de la narración. Aunque las posibilidades que el relato otorga son "infinitas" (Barthes, 1970, p. 9), la *narración* de una proyección ficticia es planeada, configurada de manera deliberada, a manera de artificio, para que repercuta una intención, un énfasis, una ideología. La *narración* desde esa no-espontaneidad origina el sentido. Se realiza mediante diferentes estrategias narrativas, donde puede variar el tipo de *narrador*, su identidad, su manifestación u ocultamiento, confiabilidad o, acaso, carácter dudoso en cuanto a la información que comprarte en su *narración*, la omisión deliberada de la información, la estrategia para guiar la lectura descubriendo poco a poco o parcialmente la información acerca de la *trama*. También, desde una *focalización* múltiple y variable, el desajuste entre lo dicho y la intención de los enunciados, con la *narración* como herramienta para asir la realidad configurada, especialmente tratándose de las y los narradores niñas y niños.

Lo anterior se encuentra en *En tierras bajas* de la autora rumano-alemana Herta Müller[1], pues emplea, en los cuentos reunidos bajo el mismo título, la estrategia narrativa de la voz de una niña (Herta Müller desde la *autoficción*). En el plano temático del cuento en cuestión, encontramos a los miembros de su familia y la familia como una micro-sociedad compleja y contradictoria; el pueblo de los suabos en Rumania de la post-Segunda Guerra Mundial; la comunidad con sus valores, códigos y presiones sociales; la crueldad hacia los animales domésticos y, también, hacia otros humanos (por ejemplo, el niño con tartamudez, Wendel, sufre maltrato por parte de los niños de la escuela).

[1] Escritora galardonada con el máximo reconocimiento en el mundo de literatura: el Premio Nobel, en el 2009.

Aparte de las funciones de la narración mencionadas, estos temas se presentan empleando una variedad de estrategias: una concatenación de imágenes-estampas y la ausencia de la trama como un desarrollo de acontecimientos que crea suspenso, la tensión está concentrada en esas imágenes creando un mosaico del mundo de la niña. En algunas imágenes encontramos el encuadre conocido en la jerigonza cinematográfica como *close up* con un exceso de insistencia en los detalles corporales o escenas escatológicas, de modo amplificado y enfocado, lo cual se puede denominar como el estilo hiperrealista. El peso de la narrativa están en los personajes, su caracterización, frecuentemente desde los estereotipos y no los acontecimientos. Como veremos adelante, las imágenes-retratos, entre otros motivos y el sentido que se teje, contribuyen a la sensación claustrofóbica de la niña encerrada en las leyes rígidas de la familia, la comunidad y el país: todo su mundo exterior.

Desajuste de sentido, *narración* como arma

No es inédito que las niñas y los niños narren; sin embargo, lo llamativo en el caso de *En tierras bajas* es el cambio de discurso de la niña acorde con el personaje focalizador. En este sentido, por ejemplo, conocemos al abuelo: "El abuelo decía que la malvarrosa vuelve tonta a la gente, que no hay que comerla. Y claro está que no querrás volverte tonta" (22)[2]; también conocemos a la abuela con la misma estrategia: "cuando nos levantamos me compró un gran helado color rosa. Pero antes de que empezara a lamerlo, la abuela recalcó que no me lo merecía porque en el tren no me había quedado sentada en mi sitio como una chica buena" (103). De modo que, como se pudo observar en estos

[2] Todas las referencias a la obra *En tierras bajas* de Herta Müller provienen de la edicción de 2018, hecha por Penguin Random; por ello, a partir de este momento solo se colocará el número de página entre paréntesis.

dos fragmentos, por medio de la narradora-niña conocemos, indirectamente, a los que la niña también intenta conocer, a ellos y a las relaciones complicadas, tóxicas, entre ellos y con ella.

Seymour Chatman propone considerar el modelo de los actos de habla que son performativos: hacen cosas; la propuesta fue introducida por John Austin, como algo útil para pensar la diferencia entre los dominios del narrador y de los personajes. En este sentido, Austin diserta entre los *actos locutivos*, *ilocutivos* y *perlocutivos*. Los primeros representan lo que se dice en el sentido gramatical, los segundos se refieren a la intención de lo que se dice, mientras que la tercera instancia se centra en lo que el receptor del acto interpreta. En un enunciado pueden ser visibles dos o tres actos de habla; Chatman considera que diferentes actos demuestran lo que hace el narrador con su narrar y/o lo que hacen los personajes con su habla: "Es evidente que *tener la intención* y otros actos de habla por el estilo son secundarios al acto de habla fundamental del narrador, que es *narrar*. Por el contrario, *narrar* no puede ser nunca la función principal de un personaje sin que por ello se convierta en narrador, dejando así la historia y entrando en un discurso secundario" (1990, p. 177).

La niña de *En tierras bajas* tiene como acto principal, definitorio, el narrar; en las citas anteriores referentes al abuelo y la abuela, el primero tiene la intención de protegerla de ingerir alguna planta dañina (*ilocución*) y la niña interpreta la orden como una posibilidad de volverse tonta; la abuela, a su vez, consiente a la niña con el helado, pero, por el otro lado, le da una reprimenda por su comportamiento en el tren. De modo que la intención del habla de la abuela es manipularla —se podría pensar en una variación de querer educarla— y eso no dice nada de la narradora, pero sí de la personalidad manipuladora de la abuela. No obstante, lo que sugiere la cita de Chatman es que estos discursos secundarios, así como todos los demás en el cuento, filtrados por la narración de la niña-narradora, aportan e intensifican la condición narradora de la niña. Su función principal

es narrar: propongo que el sentido que encuentra mediante la narración se construye, principalmente, mediante los discursos secundarios. Siendo más específica: no es que las experiencias con diferentes personajes construyen lo que se puede denominar provisionalmente un sentido, sino el narrar dichas experiencias, introduciéndolas en la esfera semiótica de la significación. Otro comentario en cuanto la narración y los actos de habla trae a colación el pensamiento de Bajtín:

> Mikhail Bakhtin, en una importante obra teórica, demuestra que las citas tienen en realidad una doble función. Por una parte, como otros signos convencionales, están orientadas hacia su significación, lo mismo que si apareciesen en textos ordinarios como periódicos, libros de texto, etc. Por otra parte, son «objetivizadas», entendidas «no solo...desde el punto de vista de [su] objeto, [sino que] se convierten [ellas mismas] en objeto[s] igual de...característicos, típicos, o pintorescos», es decir, que reflejan a los personajes (Chatman, 1990, p. 179).

La narración de la niña reproduce, parafrasea, da sentido, a las palabras de los adultos, hace que se apropie de sus posturas y comportamientos; sin duda, las "objetiviza" y las usa para construir sentido(s). Puesto que, en la *narración*, la discrepancia entre la *locución* y la *ilocución* es, por lo general, grande, entra la ironía en el espacio semiótico entre una organización gramática del enunciado y la intención. La ironía que emana de la *narración* consiste en lo que Pere Ballart considera como: "el contraste esencial entre valores de signo diferente" (1994, p. 295). La discrepancia y el contraste en la disimulación (una de las condiciones que Ballart identifica para la figuración irónica) se pueden observar en la siguiente cita:

> Mamá traía cada mediodía leche caliente a la cocina, leche caliente de vaca. Un día le pregunté si ella también se pondría

> triste si alguien me alejara de su lado y me matara. Fui a dar contra la puerta del armario y acabé con un chichón azul en la frente, el labio superior hinchado y una mancha morada en el brazo. Todo producto del bofetón.
>
> Mamá me dijo ya has berreado bastante. Y tuve que dejar de llorar en el acto y ponerme a hablar amistosamente con ella. Los hijos nunca deben guardarles rencor a sus padres, pues se merecen todo lo que éstos hacen con ellos (80).

En dos ocasiones, en el párrafo anterior, "escuchamos" a la madre de la protagonista: en el llamado a que deje de llorar después del golpe: "ya has berreado bastante" y el axioma final. La primera frase es la cita de la madre; la segunda es la apropiación total de las palabras de la progenitora. Ambas frases son, aparte de la violencia física, represivas y anti-éticas. Lo que se proyecta en un contexto más allá de los límites de esta escena ingrata, es la reproducción y la perpetuación de las prácticas represivas, tanto en la micro-sociedad como la familia, y a escalas más grandes, por ejemplo, un país bajo el régimen dictatorial[3].

Otra manera en la que la narración de la niña genera sentido, aparte de la no-correspondencia entre lo dicho y la intención, es empleándola como escudo o arma frente a las sensaciones y experiencias adversas. Eso ocurre, entre otras situaciones, cuando su padre lastima la ternera para obtener permiso de sacrificarla, puesto que en las circunstancias normales era prohibido sacrificar terneras para el aprovechamiento de su carne y la piel:

[3] La referencia extratextual a Rumania de Ceaușescu es evidente, aunque en el nivel de la historia las fechas no coinciden: si asumimos que la niña es Herta Müller desde la autoficción, entonces cuando Nicolae Ceaușescu asume el poder, en 1965, ella ya tendría alrededor de 12 años, lo cual no corresponde con la (in)madurez de la niña en el cuento. Sin embargo, puesto que la instancia narrativa hace el asunto más complejo, en una parte del cuento se deja evidente el hecho que ella narra su infancia desde el tiempo de la adulta, sí es plausible pensar en la referencia a una represión del estado también. Otra pista de que el cuento es configurado antes de la era de uno de los tiranos más represivos del siglo XX es que en el noticiero de la radio los papás de la niña escuchan una noticia sobre el canciller alemán Konrad Adenauer (91), quien ocupó ese cargo entre 1949 y 1963.

> Papá le explicó al veterinario, en rumano, que a la ternera se le había enredado la pata en la cadena del pesebre y, al no poder liberarse, se había caído con todo el cuerpo sobre el travesaño, quebrándose la pata.
>
> Mientras hablaba, papá no dejó de acariciarle el lomo a la ternera. Yo lo miré a la cara. No se le notaba que estaba mintiendo. Quise sacar su mano del lomo de la ternera, quise tirar esa mano al patio y pisotearla. Quise que se le cayeran los dientes por decir esa mentira (75-76).

Nuevamente se nota la disimulación y la brecha entre la *locución* y la *ilocución*, en este caso, del padre. La niña es observadora de la escena y, nuevamente, proyecta la amenaza, la consecuencia de decir mentiras. En este caso, sugiero, la narración funciona como una especie de defensa contra la angustia causada por lastimar la ternera y luego por la hipocresía de su padre cuando le acariciaba el lomo. Algo parecido sucede en otro momento de la narración cuando el padre obliga a la niña a montar la ternera para romperle la columna vertebral y poder obtener el permiso para sacrificarla arguyendo un accidente.

Asumiendo las posibilidades cognitivas y lingüísticas de una niña, intenta narrar el mundo rodeante y de esta manera sobreponerse a los miedos que ese mismo mundo le provoca (las referencias a su propia muerte son constantes), se encuentra como mediadora en la negociación entre los discursos de los adultos y su consolidación en ella como persona; en ese proceso, la narración es su arma y su escudo, dependiendo de la situación a mediar.

Abstrayendo lo comentado hasta este punto: el sentido que se genera con la narración de la niña protagonista narradora es la no correspondencia entre las palabras y la intención; esto puede ser desde el desajuste, la oposición, el contraste. La narración ofrece a la niña la posibilidad de asir esa "realidad" que se configura por medio de la incongruencia y de escudarse con ella.

En el contenido de la narración, encontramos imágenes-retratos a modo de un encuadre *close up*, que configuran la hiperrealidad a través de lo sensorial o lo escatológico.

Imágenes hiperreales en la narración

Walter Benjamin, en su ensayo "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", sugiere tanto la fascinación por las posibilidades tecnológicas que el descubrimiento de la fotografía y el cine mantienen, como cierta nostalgia o desencanto por la aparición de esa misma tecnología y su posibilidad de la reproducción masiva, la cual supone pérdida de la experiencia inmediata con una obra de arte y el *aura* —la unicidad— del arte. La imagen fotográfica o cinematográfica, según Benjamin, responde a la

> demanda [...] apasionada de las masas contemporáneas [de apropiarse del objeto reproducido mediante el acercamiento] [...] Día tras día se hace vigente, de manera cada vez más irresistible, la necesidad de apoderarse del objeto en su más próxima cercanía, pero en imagen, y más aún en copia, en reproducción (2003, pp. 47-48).

Creo que la narración de *En tierras bajas* tiene justamente este efecto: aunque no se trata de la imagen fotográfica ni cinematográfica, se explotan las posibilidades literarias de representar una imagen como si se encontraba en otro medio y no en la escritura. La cercanía con el objeto, proveniente de esa necesidad de la apropiación aludida por Benjamin, puede darse en mayor o menor medida. Observemos algunos ejemplos del cuento:

> Y sus narices [de las mujeres del pueblo] se alargan más y más sobre las agujas de tejer y brillan pringosas como carne hervida. Las gotas quedan suspendidas un instante en ellas y brillan antes de caer en los delantales y esfumarse (45).
>
> Mientras tejen les crecen en la barbilla unos cuantos pelos lánguidos que se ponen cada vez más mortecinos y grises y a veces se extravían entre los hilos de la media.
>
> El bigote les crece con la edad, por sus fosas nasales y sus verrugas asoman los pelos. Son velludas y no tienen senos. Y cuando terminan de envejecer, parecen hombres y se deciden a morir (45-46).

Estas imágenes del encuadre cercano configuran el hiperrealismo literario; el estilo, como acentúa a detalle un rostro o un objeto, es más propio para el caso de la cinematografía o la fotografía. No obstante, empleado en la literatura, dentro de la narración de lo visto, lo que se contempla, observa la protagonista-testigo, necesita de la intensidad y la definición de la imagen para compensar el ser mediada por la escritura, no es directa como en el caso de artes visuales, supone otra película semiótica que es el lenguaje. Además, el efecto de las imágenes hiperrealistas en serie es crear un mundo ficticio abrumador por la cercanía de las imperfecciones y defectos corporales, así como las imágenes repulsivas; es estar sobrecargado por la crudeza de la realidad. Joaquín Venturini dice:

> La hiperrealidad es la extenuación intensificada de las cualidades incandescentes y explosivas de las imágenes sensoriales, fundamentalmente de las imágenes visuales, aunque también las imágenes sonoras han tenido importancia en el desarrollo del imaginario hiperreal (2012, p. 34).

Aunque Herta Müller no emplea el recurso de la *hiperrealidad* para fines de mercadotecnia, el efecto de la realidad aumentada en los medios masivos o consumo (usos que menciona Baudrillard, así como otros autores que abordan la noción), lo hace, propongo, para asentar un punto sobre una realidad hostil y los modos de (co)existir en ella, asimilarla al mismo tiempo en que se defiende y la enfrenta también; en resumen, para lidiar con la pregunta:¿cómo asir las situaciones extremas en la crueldad, la fealdad, la humillación? En cuanto a su propósito dentro de la lógica del cuento, obedece a la visión del ser quien se asombra por esos extremos, esos estímulos intensificadores de los sentidos y las sensaciones y esos rostros o partes del cuerpo amplificados; a la niña-narradora-protagonista-testigo, el contacto con estas presencias en su realidad inmediata es lo que más le provoca la consciencia de estar viva, de existir (ya aludí a sus constantes reflexiones de la propia muerte).

Relacionaré el asunto de la *hiperrealidad* con lo que Sara Mesa comenta al respecto de la escritura de Müller: "Si la literatura de Müller es difícil, no lo es por una complicación retórica del lenguaje, sino por una complicación conceptual" (2018, p. 16). En este sentido, *la complicación retórica del lenguaje* sería la *narración*, mientras que la *complicación conceptual* sería el sentido que emerge de la *narración* pero, en específico, a través de las imágenes que desde mi perspectiva amplifican, aumentan, reaniman la realidad, la vuelven extrema en tamaño, detalles, sensaciones como repulsión o el dolor físico. De la cita anterior, la parte conceptual —la cual relaciono con la *hiperrealidad*— es la "culpable" por considerar a la escritura de Müller como difícil. Puesto que la narradora es niña[4], el lenguaje no puede ser ni

[4] Sólo en una instancia se rompe la ilusión que la que narra es una niña y la narradora se convierte en una adulta perseguida —aún— por la muerte, la que también persigue estando adulta en una ciudad: "Una vez me quedé sola con un muerto desconocido. Y tras haberlo contemplado un buen rato, me metí llorando en el primer tranvía que pasó y que me llevó hasta un barrio donde nunca había estado. En la última parada, el revisor me hizo bajar al lado mismo de un árbol" (36).

demasiado sofisticado ni puede manipular hábilmente las figuras poéticas, se rompería la verosimilitud de su edad; sin embargo, los retratos como los que cité, de los rostros de las mujeres, usan el lenguaje directo y la descripción explícita que, como efecto, ostenta el *pathos* en el sentido aristoteliano, el cual se opone al *ethos* (autoritario, que inspira confianza): no el *pathos* de la tristeza o la emoción extremas sino de repulsión y repugnancia. Para relatar esas sensaciones, no son necesarias descripciones "barrocas" con mucha ornamentación ni complejidad, sino acercarse, observar y narrar lo que se ve. La cita que también figura desde el *pathos* es:

> Arrebujamos a los gatitos en vestidos de muñecas, los atamos a la cuna y los mecemos para que se duerman. Yo les canto nanas y los acuno hasta marearlos. El pelaje se les eriza bajo la ropa, y pronto le les enturbian los ojos hinchados y del hocico les sale baba y una especie de vómito lechoso.
>
> El abuelo corta los cordones y los libera. Aún se tambalean un momento; luego el pelaje se les vuelve a poner liso aunque siguen caminando como en el vacío, sin pisar el suelo, sin vida, con la mirada perdida en el verano (24).

La niña construye su mundo con las imágenes del entorno, del material que es el contexto en el que ella existe, y el imaginario tiene que emplear el estilo hiperreal para significar; tal vez de esta manera suple las formas más sofisticadas del manejo del lenguaje; y quizá tambien los conceptos de crueldad, violencia hacia los animales y la repugnancia provocada por la visualización de la fealdad, de la deformidad y de los líquidos corporales. En analogía con el estilo del hiperrealismo aplicado, los conceptos vinculados con estas imágenes son extremas: la crueldad, el dolor de los animales, la humillación de la gente, la represión, la deshumanización —despersonalización, desindividualización— de los pobladores (se agrupan en hombres,

mujeres, niños, suabos, abuelas, muertos, etcétera) y la exaltación de la identidad colectiva de estos sectores.

Venturini relaciona lo *imaginario* con una inclinación y costumbre infantiles, con el rechazo de los límites, por eso las imágenes son representadas con excesos; la estrategia narrativa infantil, entonces, justifica el uso del estilo de la *hiperrealidad*: "Como si a mayor definición visual del mundo empírico, directamente observable y estrictamente material, hubiera mayor captación de lo real" (2012, p. 34). Cabría agregar que las imágenes hiperreales de *En tierras bajas* son visuales en cuanto al límite sensorial de la niña, pero por encima de ello, como mencioné, encontramos al lenguaje, es decir, las relaciones paradigmáticas y sintagmáticas, para, por consiguiente, adentrarse en el entramado semiótico, el de la significación y la simbolización. En la siguiente escena, de la tortura y ejecución de una mariposa, la *hiperrealidad* corresponde al límite de focalización sensorial de la narradora, su imaginario ilimitado que encuadra en exceso, así como la conceptualización de la crueldad infantil a través de la objetivización absoluta de los insectos y los animales:

> Por la mañana sólo había una que otra mariposa nocturna pegada al techo, una de esas mariposas parduscas y polvorientas que de noche se estrellan contra la pantalla.
>
> Yo las cogía. Un polvillo pardusco se me pegaba entonces a los dedos, y en las zonas donde las había tocado, las alas quedaban transparentes. Cuando las soltaba, las mariposas aún aleteaban un instante bajo mis rodillas. Más arriba no llegaban, y yo las pisaba con mi zapato, decidida a redimirlas. Estallaba al punto un vientre túrgido y aterciopelado, y un líquido blancuzco se esparcía por el suelo (34-35).

Nuevamente, la experiencia sensorial de la vista, del tacto; asimismo, de lo escatológico: la hiperrealidad como vía para transmitir la exaltación del contacto y comunión con el mundo, el

estar en el mundo real, sentir su peso, represión, asalto a los sentidos. Lo real exagerado permite sobreponerse y, en última instancia, sobrevivir mediante la transformación de lo sensorial en la narración, muchas veces apoyándose en la sinestesia que asienta la calidad orgánica, humana, de la voz narrativa. La sinestesia, en su potencia hiperrealista, sugiere: siento, luego existo. La narradora se expone a los estímulos externos para poder narrarlos y apropiarse de las experiencias y el conocimiento; la narración de aquellos estímulos abusa de la economía textual, traspasa el umbral de la relevancia comunicativa, asciende al exceso textual para abrir el paso a situarse en el dominio de los códigos semióticos.

Sobrevivir en tierras bajas

La escritora en una entrevista comparte lo siguiente: "Y, por otro lado, digo: ¿para qué escribir, si no existe una necesidad interior? A menudo esa necesidad tiene que ver con la biografía, con las experiencias, con lo que se ha vivido" (Dreymüller, 2015, § 8). Esta necesidad interior que la autora menciona es uno de los impulsos más potentes y comúnmente mencionados como los causantes la escritura. En *En tierras bajas*, esa necesidad interior es la creadora del sentido a través de la narración. El sentido más evidente, al cual nos aproximamos con las estrategias narrativas identificadas, es el de sobrevivir: el sobrevivir es, de manera más inmediata y como lo demuestra la primera acepción del Diccionario de la Real Academia Española: "Vivir después de la muerte de otra [persona] o después de un determinado suceso". El tema de la supervivencia es una constante, tanto en los miedos, pesadillas, fantasías de la niña en cuanto a su propia muerte, como en el caso de los adultos que rodean a la niña. El vaivén entre la vida y la muerte es constante y la duda hamletiana del "ser o no ser", es decir, el "vivir o no vivir", es la que ocupa

a la niña, y a las personas de su entorno también. Estos últimos, que se pueden calificar de violentos o crueles, en especial con los animales domésticos, en última instancia actúan de acuerdo con el dictado de la supervivencia: el episodio ya comentado de las terneras, otro más cuando la abuela mata y despluma al pato para que acabe como platillo en la mesa el domingo, por parte de la madre para controlar la población de las ratas. El sobrevivir es el sentido último de la narración que se extiende y contiene los motivos que observa y narra la niña: uno de estos motivos es el del epígrafe, que, creo, demuestra que el instinto de supervivencia sigue aún cuando ya realmente no hay posibilidad de sobrevivir.

Jacques Derrida escribe un texto que titula "Sobrevivir"; aparte de diferentes temas interesantes que atañen a los estudios literarios, a saber, la relación entre la realidad y la ficción, el género literario, el narrador, las citas-voces que narran en un texto, etcétera, toca el sobrevivir como un concepto de márgenes, de límites, del complemento, de los bordes. Cuando sobrevivimos estamos en el borde de la vida y rozamos el de la muerte: "Sobrevivir no es lo opuesto de vivir y tampoco lo mismo que vivir. La relación es distinta, difiere de ser idéntica, difiere de la distinción de las diferencias —es indecisa—, o en un sentido muy riguroso, es 'vaga', *vagus*, evasiva, acampanada, como un borde acampanado" (2003, p. 133). En esta situación de borde, complemento o umbral (pero el que no se traspasa) es donde el relato de Müller aspira su fuerza: la protagonista observa su entorno, el mundo animal y, en otro plano, sus familiares, sobreviviendo. Estos últimos no en el sentido literal sino pasando momentos de escasez y realizando actividades desagradables con finalidades económicas.

En cuanto a su propia experiencia, ella juega, a veces sola, a veces con su primo, lo cual corresponde con el polo de vivir, pero está asediada por la muerte tanto en las pesadillas como

en los miedos. En adelante se ve la dialéctica llamativa entre la muerte y la vida tras el accidente con la vaca:

> Un día nuestra vaca me cargó en sus cuernos y saltó conmigo la acequia. Allí me dejó caer sobre una huella de coche muy profunda y pasó por encima de mí. Su ubre salpicada de estiércol parecía a punto de romperse.
>
> La seguí con la mirada. Detrás de ella jadeó un rato el aire caliente. La carne me ardía en los puntos escoriados de mis rodillas; tuve miedo de que tanto dolor me impidiera seguir viviendo, y al mismo tiempo sabía que estaba viva porque me dolía. Temí que la muerte pudiera entrar en mí por esas rodillas abiertas, y al punto puse las palmas de mis manos sobre las heridas.
>
> Y como aún estaba viva, llegó el odio.
>
> Y sentí ganas de horadar su enorme vientre peludo con mis ojos, y hurgar con mis manos en sus intestinos calientes, hundiéndoselas hasta el codo (32).

La narradora experimenta el dolor en esta imagen hiperrealista, pero las reflexiones entre la muerte que "entraba" por las heridas abiertas y la vida en la cual se odia, contribuyen, entre otros motivos, al sobrevivir: la niña siente que sobrevive el accidente y accede al odio, otra sensación potente y destructora. Derrida expone: "Ese 'vivir, sobrevivir' de inmediato aplaza la vida y aplaza la muerte; es una línea (la inestabilidad del *sobre*) que, por lo tanto, no es de oposición clara y tampoco de equivalencia estable" (2003, p. 133).

En esta línea del pensamiento, para el mundo de los adultos, la clasificación de los animales que pueden o no pueden usarse para el juego tiene que ver con los criterios rigurosamente instrumentalistas: "Sólo hay que dejar vivir a las golondrinas, son animales útiles, decía. Y usaba la palabra «dañino» para las

mariposas de la col, y «carroña» para los innumerables perros muertos" (25).

En el sobrevivir que se narra con una multitud de imágenes hiperreales tienen lugar las sensaciones y sentidos fuertes, principalmente negativos, como el dolor, las náuseas, el miedo, la tristeza y el placer de conocer y experimentar en los juegos, incluso en este ambiente de lucha entre la pulsión de la muerte y la pulsión de la vida. Judith Nieto, en una reseña para otro libro de Müller (*La bestia del corazón*), comenta el impacto que el exilio tuvo en la escritora: "Una pérdida enorme, un despojo del que solo se recupera quien, aunque no entienda el mundo, como es el caso de esta novelista, cuenta con el recurso de la escritura, práctica que ayuda a exorcizar, a vivir, a volver a sentir" (2013, p. 245). Esta cita resume la relación entre la narración y el nacimiento del sentido que reconocemos en este relato.

A manera de conclusión

La narración de la niña en *En tierras bajas* se aproxima a la narración de Scherezada de *Las mil y una noches,* quien narra para sobrevivir, pues lo hace bajo la directa amenaza de muerte por el sultán Schahriar durante las mil y una noches. La niña también narra para sobrevivir; el espesor de un ambiente inhóspito, hostil, violento, intensifica su pulsión de la muerte; como mencioné, el contenido de sus pesadillas la encara con la muerte, se encuentra en contacto frecuente con la muerte de los animales y de las personas en el pueblo, de quienes se tiene que despedir a través de ciertos ritos que implican el tacto del fallecido.

En el texto aludido de Derrida se comenta el acto de sobrevivir y sus implicaciones trayendo a colación la muerte por ahogamiento del poeta Percy Bysshe Shelley, cuyo último poema se titula, paradójica o sintomáticamente, "The Triumph of Life". Relacionándolo con el tema del presente estudio, es llamativo que Derrida constate la imposibilidad de hablar o narrar acerca

de vivir (2003, p. 82); la razón es que es imposible narrar algo que supone la inmediatez, que es el vivir como verbo.

La estrategia de presentar las imágenes desde el hiperrealismo, aquellos recuerdos de la niña creciendo en medio de las situaciones formativas, es relevante en cuanto a la ausencia de la trama. Si recordamos una de las definiciones de la narrativa: "By 'narrative fiction' I mean the narration of a succession of fictional events" (Rimmon-Kena, 2002, p. 2), podremos llegar, en *En tierras bajas,* a la sucesión de imágenes, pero no de acontecimientos que forman un núcleo diegético. Por eso propongo que esa complejidad conceptual a la que se aludió con la cita de Sara Mesa tiene que ver con el sobrevivir: vivir sería la posibilidad de una continuidad narrativa, de una diégesis que demuestre desarrollo y crecimiento, una continuidad. La niña crece en la inexistencia de una coherencia sólida que la ayude a asirse; es decir, crece sobreviviendo, por ello está en constante diálogo y negociaciones con la muerte.

Obras citadas

Austin, John (1963). *How to do things with words*. Oxford University Press.

Ballart, Pere (1994). *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno.* Quaderns Crema.

Barthes, Roland (1970). "Introducción al análisis estructural de los relatos". En Roland Barthes *et al. Análisis estructural del relato* (pp. 9-43). Tiempo Contemporáneo.

Benjamin, Walter (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica.* Itaca.

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

Derrida, Jacques (2003). "Sobrevivir". En Harold Bloom *et al. Deconstrucción y crítica* (pp. 79-168). Siglo XXI.

Dreymüller, Cecilia (2015). "Herta Müller: eres presa de tu biografía". *El País*, 7 de agosto. https://elpais.com/cultura/2015/08/05/babelia/1438779791_613151.html

Mesa, Sara (2018). "Herta Müller. Totalitarismo y lenguaje". *Letras Libres* (pp. 14-17), junio.

Müller, Herta (2018). *En tierras bajas* [traducido por Juan José Solar], Penguin Random House Grupo Editorial, Debolsillo.

Nieto, Judith (2013). "Herta Müller. (2009). *La bestia del corazón.* Madrid: Siruela", *Estudios Políticos,* 42, 245-250, enero-junio.

Rimmon-Kenan, Shlomith (2002). Narrative Fiction. Routledge.

Venturini, Joaquín (2012). "Interacción comunicativa, imagen e hiperrealidad". *InMediaciones de la Comunicación,* 7, 30-39, agosto

La búsqueda de significados en *Prosa del observatorio*

Beatriz Adriana González Durán
Universidad Autónoma del Estado de México, México

Julio Cortázar (1914-1984) fue un escritor argentino-francés que ha sido reconocido como uno de los máximos representantes del Boom latinoamericano, junto con Gabriel García Márquez, Juan Rulfo, Mario Vargas Llosa y Carlos Fuentes.

El reconocimiento como escritor, principalmente, lo ganó con la novela *Rayuela*, publicada en 1963, en la que propuso una estructura para que el lector se volviera constructor[1]. Es un texto que rompe la disposición tradicional narrativa de los capítulos y divide su contenido en dos: el mundo de allá y el de acá, propuesto como un gran espejo (Horacio-Talita, Oliveira-La Maga, Morelli-Ceferino, el club de la serpiente-el circo); cuenta con un tablero inicial que funciona como posible directriz estructural para el lector-jugador, aunque se reconoce que ocurren tantas formas de leerla como lectores existan.

También se ganó un nombre en el mundo de las letras por una variedad de cuentos y micro ficciones que han sido inolvidables: "Carta a una señorita en París", "Continuidad de los parques", "El perseguidor", "Instrucciones para dar cuerda a un reloj", "Casa tomada", "La noche boca arriba", "La autopista del Sur" y por muchos otros de excelente calidad y que van siendo descubiertos por los lectores poco a poco: "Axolotl", "Amor 77", "No, no, no", "Los amigos", "La caricia más profunda".

Los cuentos constituyen el material más popular del autor; escribió más de 80. Cortázar (2014), en una de sus clases

[1] "A relacionar con otro pasaje: «¿Cómo *contar* sin cocina, sin maquillaje, sin guiñadas de ojo al lector? Tal vez renunciando al supuesto de que una narración es una obra de arte. Sentirla como sentiríamos el yeso que vertemos sobre un rostro para hacerle una mascarilla. Pero el rostro debería ser el nuestro»" (2009, p. 521).

en Berkeley, menciona que, para él, la estructura de los cuentos debe ser perfecta, como una esfera, en donde nada sobra, todos los puntos son equidistantes, existe un orden cerrado, con una posibilidad de temas infinito, con la posibilidad de imaginar más allá de sí mismo.

Además, ha explorado diversos géneros; dentro de un grupo de textos poco leídos o de los menos estudiados pertenecen poemas como "Soneto gótico", "Cinco poemas para Cris", guiones para radio como *Adiós Robinson*, obras teatrales *Nada a Pehuajaó (un acto)*, colección epistolar, textos miscelánea como *La vuelta al día en ochenta mundos* y algunos otros que pertenecen a la tercera etapa de creación literaria del autor, la histórica, en donde la crítica política, los acontecimientos de su época, incluso los cómics, contribuyeron para dar forma a textos singulares: *Fantomas contra los vampiros multinacionales, una utopía realizable narrada por Julio Cortázar*, *Argentina: años de alambradas culturales* o *Nicaragua tan violentamente dulce.*

Además de sus incursiones en lo fantástico con un toque fatalista. Su literatura es una enorme red de personajes, tiempos, temas, leyendas, géneros, estructuras experimentales, prototipos, elementos estructurales reciclados o vueltos a trabajar: espejos, animales, lesbianismo, neogótico, los vampiros, la sangre, los asesinos, los políticos, el mar, el cielo, los ojos, el caleidoscopio, la transmutación, etcétera.

El texto que se analiza en este trabajo, *Prosa del observatorio*[2], es una construcción literaria que no se ajusta fácilmente a una clasificación. ¿Es un cuento, un ensayo, un texto narrativo-filosófico o prosa poética filosófica, un texto misceláneo o es solo una construcción erótica? El trabajo de análisis interpretativo nos acercará a la estructura, contenido y significados; después, el lector podrá decidir.

[2] Todas las referencias sobre este texto se marcarán solamente con el número de página de la edición contenida en la bibliografía de este capítulo.

Prosa del observatorio es uno de los textos menos estudiados de Julio Cortázar y cuenta con características peculiares que lo vuelven resbaladizo y lo liberan de todo posible cajón: establece una narración en un estilo de prosa poética reflexiva que no puede entenderse aislada de *Rayuela,* por su necesidad de contar con un lector que piensa, indaga, contribuye, camarada y copartícipe, además por su discusión intelectual y artística entre las Morelianas[3] y las máximas de Ceferino[4] que aparecen en *Rayuela* en los apartados que la reflejan como un espejo.

La prosa poética reflexiva o filosófica se articula mediante frases e ideas que, ocupando como personajes al observatorio, las anguilas y las estrellas, utiliza ideas fundamentadas en la ciencia como la gravitación, en ideas intelectuales[5] como la atracción lésbica mencionada en *Las flores del mal* en Baudelaire y el descubrimiento de Jai Singh a través de cinco observatorios construidos en la India en el siglo XVIII que le ayudan a descubrir movimientos de los planetas y estrellas, y la posición de la Tierra en relación al Sol y otros planetas. Con un hermoso lenguaje poético que nos hace pensar en el alfabeto sideral.

[3] "*Morelliana.* Basándose en una serie de notas sueltas, muchas veces contradictorias, el Club dedujo que Morelli veía en la narrativa contemporánea un avance hacia la mal llamada abstracción. «La música pierde melodía, la pintura pierde anécdota, la novela pierde descripción». Wong, maestro de *collages* dialécticos, sumaba aquí este pasaje: «La novela que nos interesa no es la que va colocando los personajes en la situación, sino la que instala la situación en los personajes. Con lo cual éstos dejan de ser personajes para volverse personas. Hay como una extrapolación mediante la cual ellos saltan hacia nosotros, o nosotros hacia ellos. El K. de Kafka se llama como su lector, o al revés». Y a esto debía agregarse una nota bastante confusa, donde Morelli tramaba un episodio en el que dejaría en blanco el nombre de los personajes, para que en cada caso esa supuesta abstracción se resolviera obligadamente en una atribución hipotética" (Cortázar, 2009, p. 520).

[4] "Etapa tercera civilización. También hoy día o actualmente se puede concebir a una etapa tercera de civilización, contando desde el año 1953, hasta el futuro año 2000. Etapa que consiste en que todo marche firmemente hacia el arreglo eficaz de las cosas" (Cortázar, 2009, p. 546).

[5] "Lesbos, donde las Frinés una a la otra se atraen, / Donde jamás un suspiro queda sin eco, / Al igual de Pafos las estrellas te admiran, / ¡Y Venus tiene justo derecho para celar a Safo! / Lesbos, donde las Frinés una a la otra se atraen" (Baudelaire, s.f., p. 192).

> Todo se responde, pensaron con un siglo de intervalo. Jai Singh y Baudelaire, desde el mirador de la más alta torre del observatorio, el sultán debió buscar el sistema, la red cifrada que le diera las claves del contacto: cómo hubiera podido ignorar que el animal Tierra se asfixiaría en una lenta inmovilidad si no estuviera desde siempre en el pulmón de acero astral, la tracción sigilosa de la luna y del sol atrayendo y rechazando el pecho verde de las aguas. Inspirado, expirado por una potencia ajena, por la gracia de un vaivén que desde resortes fuera de toda imaginación se vuelve mensurable y como al alcance de una torre de mármol y unos ojos de insomnio, el océano alienta y dilata sus alvéolos, pone en marcha su sangre renovada que rompe rabiosa en los farallones, dibuja sus espirales de materia fusiforme, concentra y dispersa los oleajes, las anguilas, ríos en el mar, venas en el pulmón índigo, las corrientes profundas batallan por el frío o por el calor, a cincuenta metros de la superficie los leptocéfalos son embarcados por el vehículo hialino, durante más de tres años surcarán la tubería de precisos calibres térmicos, treinta y seis meses la serpiente de incontables ojos resbalará bajo las quillas y las espumas hasta las costas europeas. Cada signo de mensura en las rampas de mármol de Jaipur recibió (recibe siempre, ya para nadie, para monos y turistas) los signos morse, el alfabeto sideral que en otra dimensión de lo sensible se vuelve plancton, viento alisio (16).

Si fuera necesario vincular *Prosa del observatorio* con algún otro texto cortazariano, lo vincularía a *La vuelta al día en ochenta mundos*; ambos exponen con una temática aparentemente suelta, distinta, que se mueve de apartado en apartado, desde hojas de otoño que caen al piso hasta los asesinos en serie, temáticas aparentemente diversas, pero a la vez unidas a la humanidad: arte, problemáticas sociales, naturaleza, creadores y sus obras, cambios.

Su estructura narrativa tiene afinidad con *62 modelo para armar* por su aparente cambio abrupto entre la narración de las anguilas y las estrellas:

> Me desperté (hay que darle un nombre, Hélène) en un banco, al alba; todo me facilitaba una vez más la explicación atendible, el sueño donde se mezclan los tiempos, donde tú, que en ese momento dormirías sola en tu departamento de la rue de la Clef, habías estado conmigo, donde yo había llegado hasta la zona para contar esas cosas a los amigos, y donde mucho antes había cenado como en un banquete fúnebre, entre guirnaldas y alfabetos rusos y vampiros.
>
> Entro de noche a mi ciudad, yo bajo a mi ciudad / donde me esperan o me eluden, donde tengo que huir / de alguna abominable cita, de lo que ya no tiene nombre, / una cita con dedos, con pedazos de carne en un armario, / con una ducha que no encuentro, en mi ciudad hay duchas (Cortázar, 2010, p. 35).

En *62 modelo para armar,* los cambios en lo narrado se observan por transformaciones gráficas, regularmente establecidas por los márgenes; en *Prosa del observatorio*, los cambios en las temáticas, los personajes, la historia son sin previo aviso, pueden ir incluso en medio del párrafo, por lo tanto, exigen mayor atención y construcción del lector.

En cuanto a las fotografías tomadas por el mismo Julio Cortázar durante 1968 en Jantar Mantar, observatorio astronómico del sultán Jai Singh en Jaipur, India, aportan un toque estructural especial, con lo que abre una superposición de niveles narrativos desde el texto o la fotografía, como en *Fantomas contra los vampiros multinacionales una utopía realizable narrada por Julio Cortázar.* Las imágenes funcionan como complemento de la narración

y viceversa. En el caso del texto en análisis, se identifica que las fotografías son todas del observatorio.

Las fotografías, dibujos, notas periodísticas y mapas se convierten en el elemento necesario para dar mayor intensidad a la significación de los textos cortazarianos, en algunos casos, como el de *Prosa del observatorio,* aportan el elemento real que, de la mano al de la invención literaria, dan un guiño al lector desde la diversidad sensorial y abren la puerta a la multiplicidad semántica.

Prosa del observatorio además no puede ser un texto aislado de las tres etapas creadoras del escritor: de la primera, por su profundidad y perfección en el uso del lenguaje que le otorga un poder estético-poético; de la segunda, por la calidad en la profundidad psicológica, aún sin plantear un personaje que la desarrolle como en el caso de Oliveira de *Rayuela* o de Johnny Carter en "El perseguidor"; o de la tercera etapa, en donde el ser humano cobra importancia desde un calidoscopio diferente, el social, el rebelde, el de denuncia.

En cuanto al tiempo, funciona como fantástico, desde la concepción de lo fantástico propuesta y explicada por Cortázar durante una de sus clases en la Universidad de Berkeley en 1980: "El tiempo es un problema que va más allá de la literatura y envuelve la esencia misma del hombre" (Cortázar, 2014, p. 50). Para fundamentar su propuesta teórica, también recurre a la idea de Kant, en el sentido de que el tiempo es una categoría del entendimiento que está en los seres humanos: "Los animales no viven en el tiempo, nosotros los vemos vivir en un tiempo, pero ellos no viven porque no tienen la conciencia temporal: para el animal no hay presente ni pasado ni futuro, es un estar totalmente fuera de lo temporal. Al hombre le es dado el sentido del tiempo" (Cortázar, 2014, p. 51). También recurre a la idea del tiempo desde la ciencia, exponiendo que la teoría de la relatividad de Albert Einstein modificó también la concepción del tiempo: "Hubo una noción concerniente al decurso de la duración

del tiempo que los matemáticos tienen en cuenta ahora de otra manera en sus cálculos" (Cortázar, 2014, p. 51).

Posteriormente retoma tres cuentos para su planteamiento desde el punto de vista literario; sobre lo fantástico del tiempo, retoma de Borges "El milagro secreto", de Ambrose Bierce "Eso que pasó el Arroyo del Búho" y "La isla a mediodía" del mismo Julio Cortázar. Con base en los cuentos, hace pensar al lector en el estiramiento del tiempo, en detener el tiempo real y también en prolongarlo, para que, en él, se cuente y se viva infinitamente.

> ESA HORA que puede llegar alguna vez fuera de toda hora, agujero en la red del tiempo, esa manera de estar entre, no por encima o detrás, sino entre, esa hora orificio a la que se accede al socaire de las otras horas, de la incontable vida con sus horas de frente y de lado, su tiempo para cada cosa, sus cosas en el preciso tiempo, estar en una pieza de hotel o de un andén, estar mirando una vitrina, un perro, acaso teniéndote en los brazos, amor de siesta o duermevela, entreviendo en esa mancha clara la puerta que se abre a la terraza, en una ráfaga verde la blusa que te quitaste para darme la leve sal que tiembla en tus senos, y sin aviso, sin innecesarias advertencias de pasaje, en un café del barrio latino o en la última secuencia de una película de Pabst, un arrimo a lo que ya no se ordena como dios manda, acceso entre dos ocupaciones instaladas en el nicho de sus horas, en la colmena día, así o de otra manera (en la ducha, en plena calle, en una sonata, en un telegrama) tocar con algo que no se apoya en los sentidos esa brecha en la sucesión, y tan así, tan resbalando, las anguilas, por ejemplo, la región de los sargazos, las anguilas y también las máquinas de mármol, la noche de Jai Singh bebiendo un flujo de estrellas, los observatorios bajo la luna de Jaipur y de Delhi, la negra cinta de las migraciones, las anguilas en plena calle o en la platea de un teatro, dándose para el que las sigue desde las máquinas de mármol, ese que ya no mira el reloj en la noche de París (7).

Esa hora es la del tiempo elástico, cuando las horas de "frente y de lado" pueden continuar en su devenir, pero el instante dominado por el sobrecogimiento y ensimismamiento producido al observar "una vitrina, un perro", o en la entrega sexual "teniéndote en los brazos", rompe "esa brecha de sucesión". Es el tiempo de estar absorto, no sucesivo, "tocar con algo que no se apoya en los sentidos".

Por lo que se ha argumentado hasta el momento, no es fácil clasificar al texto y tampoco lo es entender ¿qué significados nos está planteando?

Es claro que el texto mantiene una discusión intelectual con la ciencia, la filosofía y la cultura dentro de la tercera etapa de creación, en una más social, apoyada en su necesidad de buscar libertad y encontrar a un ser humano finito, insignificante en comparación con el universo, y al mismo tiempo grande, maravilloso, por su poder de entendimiento, su sed de investigar, su poder erótico-sexual, instintivo, predeterminado por su naturaleza y enmarañado en su razón de ser a través de la filosofía.

El juego con el lector —constructor del mundo ficcional— inicia desde antes de la narración; a manera de advertencia, el autor menciona que las anguilas, los ictiólogos, Jai Singh, las estrellas y el autor no deben sentirse aludidos en el texto ya que se constituyen como "parte de una imagen que sólo apunta al lector" (4). La intromisión del lector en el texto le permite viajar en este inmenso anillo de Moebius desde el mar a las estrellas, en un cúmulo de investigaciones, emociones y reflexiones para poder ir encontrando significados.

Uno de los planteamientos para este recorrido literario-científico-filosófico es que los sentidos del ser humano son limitados: los ojos, los oídos, el tacto tienen límites; los ojos tratando de ver las estrellas o las anguilas, aún ayudados por las invenciones-herramientas, tienen límites; el tacto tocando el mármol de Jai Singh también tiene un límite de sensaciones; la comprensión humana se juega dentro de lo que conoce y explica del universo;

lo que está más allá lo deja en manos de quienes nunca se darán por vencidos: la filosofía y la poesía.

Además de los sentidos, la ciencia es otra manera de encontrar significados; busca explicaciones para las migraciones de las anguilas y encuentra muchos elementos para el lector: ciclo de vida, reproducción, hábitat.

> El profesor Maurice Fontaine, de la Academia de Ciencias de Francia, piensa que el imán del agua dulce que desesperadamente atrae a las angulas, obligándolas a suicidarse por millones en las esclusas y las redes para que el resto pase y llegue, nace de una reacción de su sistema neuroendocrino frente al adelgazamiento y a la deshidratación que acompaña la metamorfosis de los leptocéfalos en angulas. Bella es la ciencia, dulces las palabras que siguen el decurso de las angulas y nos explican su saga, bellas y dulces e hipnóticas (19).

Pero no todo puede explicarse. De la migración se menciona el funcionamiento del sistema endócrino, el recorrido, la finalidad; se describen y presentan, pero, en un sentido más humano, ¿por qué buscar la muerte?, ¿por qué regresar?, ¿cuál es la explicación más allá de lo científico?, una explicación que otorgue un significado para lo que está sucediendo a lo largo de los años y que continuará mientras exista esta especie: supervivencia o falta de poder de elección.

Cortázar es un apasionado de encontrar en la ciencia la oportunidad de devaluar el intelecto humano, como en el caso del cuento "El hijo del vampiro", en donde el personal médico concentrado al pie de la cama de la parturienta con una báscula para pesar al infante, se horroriza y reza ante lo que presencia, la transformación de la madre embarazada en el hijo vampiro; sin lugar a dudas, la crítica a la ciencia es que los médicos y, por ende, la medicina, no tienen una respuesta lógica para un alumbramiento tan inusual, en donde la lógica del método científico

se quebranta, si se ha considerado ley que tras un embarazo debe existir un parto y el nacimiento de un ser nuevo distinto a la madre.

La ciencia y la tecnología ayudan a desentrañar misterios, pero el universo es un acertijo, se plantea como un enigma que el hombre busca a cada instante descifrar.

Cuando Cortázar inicia diciendo "un arrimo a lo que ya no se ordena como Dios manda, acceso a dos ocupaciones instaladas en el nicho de sus horas" (7), las dos ocupaciones citadas son la creación del universo y la preservación de las especies animales, entre las que se encuentra incluida la humana, "tocar con algo que no se apoya en los sentidos [...] tan resbalando" (7); si la respuesta no es la ciencia porque es limitada al igual que los sentidos, el complemento eterno y perfecto para esta necesidad humana por entender, explicar y representar es la filosofía y la poesía, que coexisten ante la sorpresa enigmática que les puede causar algo tan normalizado como dormir o morir.

La necesidad de vivir más allá de sólo teorizar: "Salga a la calle, respire aire de hombres que viven y no el de la teoría de los hombres de una sociedad" (43), plantea en *Prosa del observatorio* que, más allá de la reflexión y la teoría, las respuestas, los significados, la felicidad están en la libertad, en el vivir y no sólo en el reflexionar.

Existen diferentes temáticas que participan en el texto en búsqueda de significados; una es el poder y grandiosidad de la naturaleza. El universo es impresionante y se impone a los sentidos e incluso al raciocinio y necesidad de dominio del ser humano. Coexistiendo cielo y mar, mirándose y sin punto de encuentro, parecen mostrar misterios más allá del entendimiento humano; son presencias paralelas, extrañas, ¿con qué fin fueron creadas? ¿Cómo entender las múltiples señales en el cielo y en la Tierra? ¿Qué significan?

El mar-leyenda con sus animales míticos, pero vivos en el temor y folclore marino universal: Leviatán, Kraken, súcubo, no

son fortuitos en el texto. Leviatán, criatura mitológica que aparece en el libro de Job y de los Salmos, es un monstruo de gran fuerza y poder, simboliza el caos y el mal, se concibe como una fuerza opresora, amenazante y maligna; sin embargo, en el texto dice "Ascenderá Leviatán". Esta ascensión es formulada no para encontrar y llenar de pavor a los marinos, sino para encontrarse con la galaxia: "los cuerpos ligados en la ya serpiente multiforme que alguna noche, cuya hora nadie puede saber" (11). El Kraken, monstruo marino, enorme y terrible en forma de pulpo que ataca a los barcos, evoca miedo y asombro como el cielo y el mar; también es visto con una perspectiva distinta de miedo y asombro ante la inmensidad del universo, calificado como "inofensivo y pavoroso". El súcubo, criatura que seduce a los hombres a través de la atracción sexual y que es capaz de acabar con ellos, podría relacionarse incluso con las sirenas. En el texto aparece como "el recurrente súcubo del mar de los sargazos era más que el fantasma de un rey envenenado y que allí, inseminadas al término de un ciclo de lentas mutaciones, las anguilas que tantos años vivieron al borde de los filos del agua [...] se disuelven en una muerte por millones de millones" (14). Se justifica en parte como una leyenda la muerte a la que se entregan las anguilas al ser atraídas por el rey muerto.

Las tres referencias a estos monstruos marinos no son accidentales; por el contrario, responden a una premisa que Julio Cortázar mantiene para sus textos, todo significa:

> Cada palabra, cada frase ha sido minuciosamente cuidada para que nada sobre, para que solamente quede lo esencial, y al mismo tiempo hay una intensidad de otra naturaleza: está tocando zonas profundas de nuestra psiquis, no solamente nuestra inteligencia, sino también nuestro subconsciente, nuestro inconsciente, nuestra libido, todo lo que ahora se da en llamar "subliminal", los resortes más profundos de nuestra personalidad (31).

Por ejemplo, el Leviatán es importante porque, como animal mitológico en la Biblia, es el monstruo enorme, terrible, con poder devastador y fuerza descomunal, lleno de maldad, y Dios es el único que puede destruirlo. Tomás Hobbes (1651) retoma en el libro del mismo nombre, *Leviatán*, al hombre individual, la naturaleza humana, para después estudiarla en colectivo, en la experiencia nacida de la repetición y fundamentada en la verdad, tanto para transmitir la experiencia propia como para recibir la de los demás. Punto que se discute en *Prosa del observatorio* para contrastar la naturaleza humana y la naturaleza animal.

La temática de la naturaleza se maneja desde diferentes vertientes. En los párrafos anteriores ya se identificaba a la naturaleza con las creencias populares y los monstruos marinos; ahora, se analizará la propuesta de la dualidad, estrellas y anguilas. De acuerdo con el planteamiento de *Prosa del observatorio* estrellas-anguilas no tienen poder de elección, se unen en una suerte de infinito a través de la propuesta de un anillo de Moebius que, en concordancia con la filosofía, en donde es retomado para hacer una suerte de paradoja entre contrarios u opuestos, en este caso, entre el cielo y el mar, no se plantean como dos mundos, sino como uno, en un movimiento infinito. "Pulso de astros y anguilas, anillo de Moebius de una figura del mundo donde la conciliación es posible, donde anverso y reverso cesarán de desgarrarse, donde el hombre podrá ocupar su puesto en esa jubilosa danza que alguna vez llamaremos realidad" (47).

En esta cita se conjuntan los elementos a observar y los observatorios para mirar las estrellas y a las anguilas como si fueran parte del anverso y reverso de un anillo de Moebius, no de cualquiera "ese que ya no mira el reloj en la noche de Paris" (36), es decir, el lector que ha logrado parar el tiempo para mirar de verdad y ha encontrado el significado en las "palabras anguilas" que han convivido "desde sargazos de tiempo y semánticas aleatorias" (39), el lenguaje en el texto al igual que en la poesía es de gran belleza y significación, sin duda, palabras-anguilas. El

observatorio retratado por el autor cuenta con 19 instrumentos que sirven para ver los astros y las anguilas: "El anillo de Moebius circulando en sí mismo" (39).

Johannes Schmidt, filólogo y lingüista, quien es citado en *Prosa del observatorio* a manera de ejemplo comparativo, sostiene que las lenguas se esparcen por ondas migratorias, al igual que las anguilas en una danza de muerte y renacimiento en la matriz del océano en donde han desovado, mueren y sirven de alimento a la nueva vida: "Y también ellas entrarán en una lengua muerta, se llamarán leptocéfalos" (14), todo el devenir poético pareciera un soliloquio, pero en realidad está interconectado, la filología y la comparación de la reciente vida de las anguilas con las lenguas muertas.

Se dibuja un vaivén entre anguilas, lenguas y la misma Tierra que resulta incluso mítico:

> Cómo hubiera podido ignorar que el animal Tierra se asfixiaría en una lenta inmovilidad si no estuviera desde siempre en el pulmón de acero astral, la atracción sigilosa de la luna y el sol atrayendo y rechazando el pecho verde de las aguas. Inspirado y expirado por una potencia ajena, por la gracia de un vaivén (16).

Prosa del observatorio entabla un diálogo directo e indirecto con la filosofía; indirecto al cuestionar la creación del universo, al hombre y sus ambiciones de conocimiento, al mar y sus animales reales y míticos y al universo con lo conocido y desconocido; y directo, al ir mencionando a diferentes filósofos con los que se debe dialogar para entrar a los significados propuestos. "Perra aristotélica" menciona el narrador y, aunque el término no se encuentra de esta manera en la filosofía de Aristóteles, sí puede entenderse a través de su postulado de *scala nature*, en donde todos los organismos pueden ser ordenados en una línea continua y progresiva, en donde los animales de cierta forma son

seres racionales al mantener la capacidad de sentir placer y dolor, tienen por lo tanto alguna forma de conciencia, además de estimular el trato a los seres vivos con respeto y cuidado.

En el texto en análisis, a través de la "perra aristotélica" también puede hacer referencia al principio intrínseco de movimiento continuo que aparece en el libro de *Física* y en el de *Metafísica*, en donde se explica cómo las cosas naturales tienen una naturaleza intrínseca, explora la naturaleza que las hace ser lo que son independientes por sí mismas, pero gracias a algunos accidentes puedan relacionarse con otras entidades de acuerdo con su naturaleza y propiedades. "Jaig Singh con un cristal entre los dedos es ese pescador que extrae de la red, estremecida de dientes y de rabia, una anguila que es una estrella que es una anguila que es una estrella, que es una anguila" (11), bajo el principio de analogía aristotélica: "Así la galaxia negra corre en la noche como la otra dorada allá arriba en la noche corre inmóvilmente" (52).

La *dialéctica* es, en términos generales, un método o enfoque de pensamiento que busca la verdad mediante la confrontación de ideas opuestas o contradictorias. El término proviene del griego *dialegesthai* ("dialogar"), ya que originalmente designaba el arte del diálogo filosófico en el que al menos dos posturas se contraponen para examinar un problema. En sentido amplio, "dialéctica" alude a cualquier proceso de razonamiento donde la tensión entre tesis contrarias impulsa el avance hacia una comprensión más profunda. Este enfoque supone que el conocimiento progresa no al evitar las contradicciones, sino al explorarlas y superarlas en una síntesis que concilia los opuestos (Ferrater Mora, 1965, pp. 444 y 450). En *Prosa del observatorio,* el ejercicio dialéctico consiste en presentar una idea principal o concepto, denominado tesis, al cual se le contraponen diferentes argumentos e ideas, conocidas como antítesis y en esta oposición de ideas surge la síntesis como una nueva forma de

comprender el tema. Como se ha ido argumentando, se hace un ejercicio dialéctico con la ciencia, la filosofía y la literatura.

En la literatura a través de un personaje muy singular, la Señora Bauchot, y aunque su protagonismo llega sólo a nueve menciones en la obra, su relevancia en los temas discutidos es fundamental: el *homo sapiens*, la ciencia, las costumbres, la educación, el establecimiento de límites y libertades, la moral, el funcionamiento de la sociedad, como se puede revisar en la carta que a continuación se transcribe.

> estimada señora Bauchot,
> esta noche he visto el río de las anguilas
> he estado en Jaipur y en Delhi
> he visto las anguilas en la rue du Dragon en París,
> y mientras cosas así me ocurran (hablo de mí por fuerza, pero
> estoy hablando de todos los que salen a lo abierto) o mientras
> me habite la certeza de que pueden ocurrirme,
> no todo está perdido porque
> señora Bauchot, estimada señora Bauchot, le estoy
> escribiendo sobre una raza que puebla el planeta
> y que la ciencia
> quiere servir, pero mire usted, señora Bauchot,
> su abuela fajaba a su bebé,
> lo volvía una pequeña momia sollozante
> porque el bebé quería moverse, jugar, tocarse el sexo,
> ser feliz
> con su piel y sus olores y la cosquilla del aire,
> y mire hoy, señora Bauchot, ya usted creció más libre, y acaso
> su bebé desnudo juega ahora mismo sobre el cobertor y el
> pediatra lo aprueba satisfecho, todo va bien, señora Bauchot,
> sólo que el bebé sigue siendo el padre de ese adulto que us-
> ted y la señorita Callamand
> definen homo sapiens,
> y lo que la ciencia le quitó al bebé la misma ciencia lo anuda

> en ese hombre que lee el diario y compra libros y quiere saber,
> entonces la enumeración la clasificación de las anguilas
> y el fichero de estrellas nebulosas galaxias, vendaje de la ciencia:
> quieto ahí, veinticuatro, sudoeste, proteína, isótopos marcados.
> Libre el bebé y fajado el hombre, la pediatra de adultos, Dama
> Ciencia abre su consultorio, hay que evitar que el hombre se deforme por exceso de sueños, fajarle la visión, manearle el sexo,
> enseñarle a contar para que todo tenga un número. A la par
> la moral y la ciencia (no se asombre, señora, es tan frecuente)
> y por supuesto
> la sociedad que sólo sobrevive
> si sus células cumplen el programa. Atentamente la saludo.
> Esta carta infundirá en la señora Bauchot la horrenda sospecha
> de que los brontosaurios saben escribir,
> por eso una postdata gentil,
> no me entienda mal, querida señora, qué haríamos sin usted, sin Dama
> Ciencia, hablo en serio, muy en serio (37-38).

También se retoman ideas de otros filósofos como Thomas Mann, quien habla del humanismo, la educación y la cultura, plantea a la Historia como un resultado de la dialéctica, al arte como reflejo de la realidad y crítico de la sociedad. Es por esta última idea que se propone a *Prosa del observatorio* dentro de la tercera etapa creadora al transformarse en un texto con prosa poética que critica a la sociedad. Alude a Marx, y a su idea del socialismo como necesidad histórica basada en la ciencia y en la compresión de las leyes que rigen a la sociedad.

En cuanto a Hólderling, se le retoma por la crítica a la Ilustración, por la excesiva confianza en la razón y progreso que se maneja a través de los observatorios y sus máquinas. Además, por sus ideas de mayor conexión con la naturaleza y la emoción, al creer que la poesía era la forma más elevada de expresión humana, que metáfora y alegoría ayudan a buscar y encontrar

significados y que alcanzar lo divino se puede lograr por la conexión entre naturaleza y humanidad.

> Señora Bauchot, alguna vez Thomas Mann dijo que las cosas andarían mejor si Marx hubiera leído a Hölderlin; pero vea usted, señora, yo creo con Lukács que también hubiera sido necesario que Hölderlin leyera a Marx; note usted qué frío es mi delirio aunque le parezca anacrónicamente romántico porque Jai Singh, porque la serpiente de mercurio, porque la noche pelirroja. Salga a la calle, respire aire de hombres que viven y no el de la teoría de los hombres en una sociedad mejor; dígase alguna vez que en la felicidad hay tanto más que una cuota de proteínas o de tiempo libre o de soberanía (pero Hölderlin debe leer a Marx, en ningún momento ha de olvidar a Marx, las proteínas son una de tantas facetas de la imagen, vaya si lo son, señora Bauchot, pero entonces la imagen toda, el hombre en su jardín de veras, no un esquema del hombre salvado de la desnutrición o la injusticia) (43-44).

La construcción estructural de la obra, la temática desarrollada, los personajes reales y ficticios, la dialéctica, le dan forma a un texto singular y altamente complicado como es común en los textos cortazarianos. Las estrellas, personajes eróticos que resbalan por las curvas creadas por Jai Singh:

> Las máquinas de mármol, un helado erotismo en la noche de Jaipur, [...] entabla una lenta, interminable cópula con un cielo que exige obediencia y orden y que él violará noche tras noche en cada lecho de piedra, el frío vuelto brasa, la postura canónica desdeñada por caricias que desnudan de otra manera los ritmos de la luz en el mármol, que ciñen esas formas donde se deposita el tiempo de los astros y las alzan a sexo, a pezón y a murmullo (29).

Las estrellas nos guían artísticamente a través de ese anillo de Moebius en donde pasa la noche, la luna y la materia astral con Remedios Varo o Novalis al ritmo de la inmensidad arrullado por el oleaje y la certeza de la búsqueda de vida y muerte.

Prosa del observatorio a través de una estructuración dialéctica le permite al lector edificar su propia búsqueda de significados en la naturaleza infinita (anguilas-estrellas) y en el hombre y sus construcciones: científicas, artísticas y filosóficas; dota al lector de libertad de elección, porque lo que realmente importa, es vivir.

Obras citadas

Baudelaire, Charles (s.f.). "Las flores del mal". https://web.seducoahuila.gob.mx/biblioweb/upload/Baudelaire,%20Charles%20-%20las%20flores%20del%20mal.pdf

Cortázar, Julio (2008). *Cuentos completos I.* Alfaguara.

Cortázar, Julio (2009). *Rayuela.* Alfaguara.

Cortázar, Julio (2010). *62 / Modelo para armar*. Punto de lectura.

Cortázar, Julio (2013). *Papeles inesperados.* Alfaguara.

Cortázar, Julio (2014). *Clases de literatura. Berkeley, 1980*. Alfaguara.

Cortázar, Julio (s.f.). *Prosa del observatorio* [ePub r10]. Editor digital Un_Tal_Lucas.

Ferrater Mora, José (1965). *Diccionario de filosofía* [Tomo 1]. Sudamericana.

TERCERA PARTE

Narrar en colectivo: escritura, arte y testimonio

Fraguar en comunidad: la práctica escritural de Cristina Rivera Garza como puente entre voces y sentidos

Berenice Romano Hurtado
Universidad Autónoma del Estado de México, México

> Se necesitan palabras extrañas, palabras de otros, palabras con definición y traducción, palabras que vienen desde lejos, para contar esta historia de otros como mía o mía como de otros. [...] Toda marca de apariencia personal tiene una genealogía que le pertenece a grupos enteros.
>
> *Autobiografía del algodón.*

A partir del interés de Rivera Garza por pensar la forma en que la violencia se expresa y se piensa —esto también como una forma de vivencia— recurre al término de *necroescritura*[1], que para ella se sostiene sobre una desapropiación de la autoría, en la que la escritura que se produce es tan importante como la política que promueve. Lo que propone es una postura crítica en la que la

[1] El término lo acuña la autora a partir de *necropolitics* de Achille Mbembe, quien a su vez lo piensa a raíz del concepto de biopoder de Michel Foucault. En *Los muertos indóciles,* Rivera Garza refiere a él como un proceso dialógico de escritura en el que el autor queda desplazado para generar un sentido de desapropiación de la escritura. En un estado necropolítico se desubjetiviza a los individuos, lo que les resta participación discursiva. En la idea de la necroescritura, cualquier sujeto entra al diálogo sin necesidad de autoría. "La necroescritura intenta una 'reinversión'de los valores escribiendo la muerte de otra manera: si las imágenes vinculadas por el poder son imágenes crudas, feas y poco preocupadas por la dignidad de las personas o el precio de su vida, la necroescritura intenta oponerle otra estética de la vida y la muerte" (Palaisi, 2014, p. 11).

desapropiación configure comunalidades de escritura, es decir, organizaciones comunitarias que se apeguen "al cuidado mutuo y a las prácticas del bien común [...] [se refiere a la idea de textos] fraguados relacionalmente, es decir, en comunidad" (Rivera Garza, 2013, p. 23).

Para la autora, esta manera de entender el proceso de creación supone integrar a su quehacer una forma de juego que le permita romper los límites de la escritura, en tanto estructura sujeta a ciertos parámetros literarios —géneros, formas narrativas, puntos de vista, tipos de narrador, entre otros—, pero también desde el contenido, que puede *intervenir* otras escrituras. Se ve, entonces, cómo parte de los intereses teóricos de la escritora mexicana Cristina Rivera Garza descansan en la idea de que los textos no son el resultado de un solo autor. Es frecuente encontrar en su ficción referencia a otras escritoras y escritores e incluso citas textuales que no pertenecen a su obra. En el comienzo de su libro teórico *Los muertos indóciles*, Rivera Garza abre escribiendo: "Esta también es una práctica de comunalidad. Como todos los textos, este también fue escrito junto con y a partir del trabajo imaginativo de otros, justo en el horizonte de esa mutua pertenencia al lenguaje que nos vuelve a veces, con suerte, parte de un estar-en-común que es crítico y festivo. Aquí también, pues, su devoción. Aquí su tiempo. Y el nuestro" (Rivera Garza, 2013, p. 13). La autora piensa que tanto sus textos publicados antes en otros espacios, como los de otras fuentes que incluye, han sido trastocados ya que su sentido también está siendo intervenido a partir de un movimiento de refiguración heurística, al ser de alguna forma reescritos en otro espacio.

Ya sea que traiga a sus historias autoras como Amparo Dávila en *La cresta de Ilión*, Alejandra Pizarnik en *La muerte me da* o que incluya en sus textos voces de archivos y documentos que descubre en sus pesquisas, como en *El invencible verano de Liliana* o en *Autobiografía del algodón*, el sentido que desarrolla en sus escritos siempre excede su autoría para entrelazarse con

otros discursos. En esta idea, Rivera Garza propone una concepción de la escritura como *reescritura*, es decir, un volver a decir lo ya escrito para seguirlo pensando y reelaborando continuamente; este proceso de reescritura, "deshace lo ya hecho, mejor aún, lo vuelve un hecho inacabado, o termina dándolo por no hecho en lugar de por hecho [...] es un trabajo sobre todo con y en el tiempo. [...] es el tiempo del hacer sobre todo con y en el trabajo colectivo, digamos, comunitario" (Rivera Garza, 2013, p. 267).

En *La comunidad desobrada*, Jean-Luc Nancy señala que: "El sentido del ser no es común, sino que el *en*-común del ser transita todo el sentido. [...] La existencia no *es* más que para ser compartida" (2001, pp. 139-140); para el francés "filosofía y comunidad aparecen como indisociables" (2001, p. 141), incluso piensa que todos los temas de la filosofía tienen que ver con el tema de comunidad, ya que "el filosofar" supone un "lugar en común", es decir, un gesto colectivo. En esta línea, agrega que la filosofía es un reflexionar sobre el sentido, ya que:

> El sentido es común, comunicante, comunicado, en común por definición. Suponiendo que mi existencia "tuviera" un "sentido", él es lo que la hace comunicar y lo que la comunica con otra cosa que yo mismo. El sentido constituye mi relación conmigo en cuanto relacionado con otro. Un ser sin otro (o sin alteridad) no tendría sentido. [...] El sentido del *sentido* [...] es: afectarse de un afuera, ser afectado por un afuera, y también afectar un afuera (Nancy, 2001, p. 142).

El vínculo entre la postura de Nancy respecto del sentido como producto de comunidad y la de Rivera Garza acerca del escritor como un "manipulador de signos o curador del lenguaje contemporáneo" (2013, p. 28) para crear una escritura y lecturas comunitarias, es evidente. En este artículo propongo aterrizar estas ideas en la autoficción *Autobiografía del algodón* de Cristina Rivera Garza, para subrayar que la narración funciona como medio

de sentido, como fundamento de la pluralidad y como procedimiento para entablar comunidad. Para ello me valdré tanto de las reflexiones teóricas de la autora como de las afirmaciones de Jean-Luc Nancy en torno a la escritura compartida y su sentido en común.

En el origen, la comunidad

> Un eslabón [...] Algo que deleuzianamente, conecta. Los pies con la tierra, la mano con otras manos, los ojos con la mirada ignota del animal o de la planta o de la piedra o de ese otro que todavía no alcanzamos a distinguir en la orilla de las esferas. Yo soy yo y mi galaxia. Yo soy yo y mi sitio sobre la tierra. Yo soy yo y mi sitio junto con otros sobre la tierra, en este lugar del sistema solar, dentro de un universo plagado de estrellas.
>
> *Autobiografía del algodón.*

Como he señalado, es parte de la poética de Cristina Rivera Garza armar su narrativa con la intervención que otras voces pueden hacer en ella, porque está convencida, como lo estuvo Jacques Derrida, que toda escritura pertenece y se incluye en un único gran texto común. De ahí que, en *Lo roto precede a lo entero*, se pregunte en uno de los fragmentos que lo componen: "¿Y podremos algún día leer, en el mismo libro, las cartas de Franz y las cartas de Felice?" (2021, p. 203). De ahí la mención a las palabras extrañas, esas palabras de otros, a las que se refiere la autora en la cita con la cual abro este texto, que no sólo son la voz de otros sino pedazos de historia y sentido que, sin darnos cuenta, dejan huella. De manera particular, en *Autobiografía del algodón* esto sucede en un doble movimiento, ya que no implica únicamente el gesto recurrente de la autora de invitar otras escritoras y escritores a dialogar en sus libros, sino que esta vez

la marca que le dejan estos otros, como señala, es una personal que incluye las voces de sus ancestros.

En *Mal de archivo, una impresión freudiana*, Derrida escribe que el *exergo* "juega con la cita. Citar antes de comenzar es dar el tono, dejando resonar algunas palabras cuyo sentido o forma deberían dominar la escena" (1997, p. 15); por su parte, Rivera Garza inicia *Los muertos indóciles* con una cita de Jean-Luc Nancy que dice: "Se nos ofrece que la comunidad llegue, o mejor que nos ocurra algo en común. Ni un origen ni un final, algo en común. Solamente un habla, una escritura compartida, repartiéndonos" (2013, p. 11); el cruce de sentidos entre estos tres pensadores permite entender, por un lado, que citar, como ha señalado antes Rivera Garza, es traer a la escritura "propia" la voz de otros, en un movimiento de espiral que va a suponer agregar voces continuamente —la mía en este texto, por ejemplo—, y que de ahí surja un trabajo colectivo. Por otro lado, el tono sugerido en la cita, de acuerdo con Derrida, refiere a la idea que se va a tratar de desarrollar a lo largo de esa escritura que, a partir de las voces, va a nutrir un sentido que no es único ni particular, ni propio. De esta forma, la escritura que propone la autora, "no invita [como escribe también en *Lo roto precede a lo* entero] a descubrir Lo Otro en mí; me compele, en cambio, a producirme como Otro (del Otro) (de la Otra)" (77). De aquí que no sea extraño encontrar en *Autobiografía del algodón* reflexiones en torno a los vínculos que nos sostienen como habitantes de la tierra; escribe:

> Somos huéspedes en un lugar que es también la ubicación de otros seres humanos y otras especies y otros seres orgánicos e inorgánicos. Reconocer la raíz plural de nuestra habitación, asumir nuestra condición de huéspedes en un mundo radicalmente compartido implica, sobre todo, estar al tanto, vivir en un continuo estado de alerta acerca de los lazos que se tienden de un ser humano a ser humano, y los lazos que van del

> ser humano al ser animal, al ser planta, al ser piedra. Habitar es devenir, ciertamente (Rivera Garza, 2020, p. 89)[2].

Se puede apreciar en este hilo de pensamiento con tintes heideggerianos, cómo desde la posición filósofica y desde la literaria antropológica, tanto Derrida como Rivera Garza ven en la escritura un punto de encuentro para la creatividad y la reflexión en comunidad. En *Autobiografía del algodón* la escritora realiza una investigación para rastrear la vida de sus abuelas y abuelos en la frontera norte a principios del siglo XX. Para ello, a partir de los datos reales que descubre, recrea situaciones y momentos que no están documentados, de tal forma que hilvana con retazos reales y ficticios una historia hecha de distintas voces.

En *El sentido del mundo*, Nancy cita a Blanchot, quien señala que "escribir, acaso, consiste en llevar a la superficie algo así como el sentido ausente, en acoger el empuje pasivo que aún no es pensamiento, pero que ya constituye el desastre del pensamiento" (2003, p. 14); así, la escritura, como se ve en el "artificio" que configura Rivera Garza con la suma de historia y ficción, es el medio a partir del cual el pensamiento puede ordenarse para dar presencia a un sentido que antes de ella sólo era latente. Para la autora, esto supone la búsqueda de una historia que no vivió, pero que le corresponde; es decir, para ella el sentido de su propio quehacer literario queda sujeto a la memoria de una colectividad que, a partir de testimonios y de archivos que va a consultar, encontrará palabra en la escritura.

En este relato, Rivera Garza va en busca de los vestigios de los campos de algodón, que son los que cobijan la historia de sus abuelos. La imagen que detona el relato de Rivera Garza se hace de la idea de que, muy cerca de la frontera norte, en algún momento se cruzaron José María Rivera Doñes, el abuelo paterno de la autora, y el escritor José Revueltas, quien había sido enviado

[2] Reviso la edición de *Autobiografía del algodón* de 2020. En todas las citas de este texto colocaré sólo el número de página entre paréntesis frente a cada fragmento.

por el Partido Comunista para ser testigo de la huelga que había estallado en un pequeño poblado llamado Estación Camarón, y que el escritor relataría posteriormente en *El luto humano*.

Cristina Rivera Garza se reconoce a sí misma como nómada; los viajes y el transitar por distintas ciudades forman parte de su proceder en la escritura, que se hace de los hallazgos de su investigación por ese caminar continuo. El trabajo de campo que realiza, la búsqueda de huellas y archivos, la llevan en *Autobiografía del algodón* a reconstruir un pasado personal y familiar que, a su vez, cuenta un pasaje histórico de la frontera norte de México, a partir de una especie de relato comunal. En diálogo con la teórica argentina Josefina Ludmer, Rivera Garza subraya lo irrelevante de distinguir entre lo literario y lo no literario; señala que no importa si lo que se cuenta es realidad o ficción, y más bien cree relevante que se hable de una realidad cotidiana, es decir, que se *produzca presente*, ahí radica para ella el verdadero sentido; "vamos hacia el pasado [agrega] y hacia el presente a la vez" (31). En esta línea, Nancy piensa que "el tiempo puro, el tiempo del puro presente, es el tiempo de la modificación indefinida de una única sustancia [...] no producida [...] en la que el tiempo mismo es lo que sobreviene sin comienzo ni fin" (106), es decir, una temporalidad que se expande para contener el sentido del mundo en ese presente continuo. Y para el francés, además, este sentido del mundo es "todos los sentidos simultáneamente" (111), está, escribe, "en el sentido colectivo o mundial de lo que hace de la totalidad del ente mismo lo absoluto singular del ser" (111). Como se puede notar, el hecho de que el sentido del mundo yace en cada uno —es decir, en cada singular— como totalidad, permite entender ese sentido como un presente que se actualiza en cada unicidad para crear un sentido colectivo. El producir presente de Ludmer, que interesa a Rivera Garza, dialoga con Nancy en este punto al afirmar el sentido como *más de uno*, como un exceso de sentido en la medida que es el de muchos; para él, *algunos* y no *uno* hacen mundo.

En *Autobiografía del algodón* este mundo se edifica precisamente de la suma de voces de las que la escritora se valdrá para poder completar el relato, ese mundo que señala Nancy; no es casualidad que la segunda parte de esta autobiografía retome el título de una obra de Camilo Flammarion, *La pluralidad de mundos habitados*. La obra de Rivera Garza, por otra parte, narra que los poblados tienen nombre de estación porque son lugares de paso, están, entonces, marcados por el viaje y por el continuo transitar de sus pobladores que siempre están en movimiento buscando mejores condiciones de vida; ese circular continuo sería, de acuerdo con Nancy, "la impronta de un paso —el vestigio— que no configura ninguna otra esencia que la existencia fugitiva de su singularidad" (114), una singularidad que se suma a "numerosísimos algunos [...] [que] están en el mundo. [Esto] es lo que 'hace' mundo y es lo que 'hace sentido'" (114).

El Dorado de Rivera Garza es Estación Camarón, llamada así "por el color rojizo que se desprende de las aguas de un río" (14), ahí comienza su relato y es hacia allá donde se dirige cuando decide contar esta historia, que inicia imaginando la llegada de José Revueltas y su sorpresa al encontrarse con los sembradíos de algodón, el oro blanco.

> Existe ese momento. El momento en que José Revueltas pudo haber encontrado los ojos de José María Rivera Doñez en medio de una asamblea. O tal vez el encuentro de las miradas pasó desde antes, cuando Revueltas se bajó del caballo y, medio mareado, todavía preso de una emoción que le jalaba los labios, puso los pies en el suelo mientras los agricultores lo observaban inmóviles desde lejos (22).

Los viajes que se describen son reales y figurados; por un lado, está la búsqueda del pasado en translados que le van a permitir a la autora escribir un fragmento de la historia de sus abuelos; por otro, está el proyectarse hacia el pasado para recrear escenas

que imagina formaron parte de la vida cotidiana de ellos. En este sentido, se está ante un relato autoficcional, es decir, frente a un escrito en el que su autora cuenta una historia real en la que se implica, pero que completa con episodios novelados.

La genealogía de palabras a la que refiere Rivera Garza en el epígrafe de este artículo alude a los otros que anteceden a la letra de la escritora y que se encadenan con ella para continuar con la historia familiar. Estas palabras, entonces, suponen la manera de hacer que una historia o varias se rescaten, se digan y se transformen en la palabra de una comunidad. Por eso inicia el relato con el viaje de Revueltas a Estación Camarón, porque, además de ser un recurso y un detonante de la escritura, Rivera Garza subraya la importancia del registro que hizo el autor y que permitió que esa parte de la historia no se perdiera:

> ¿Qué podía hacer un enviado del Partido Comunista de la Ciudad de México entre labradores de tierra y pizcadores del Sistema de Riego No. 4? No quiero asegurar que esto pasó así, pero sí puedo decir, sin violentar en nada a la verdad, que cuando Revueltas llegó a Estación Camarón, azuzado por el rumor de una huelga de 5 mil o 15 mil trabajadores —las cifras varían con el tiempo— la escritura entró en unas vidas que, de otra manera, se habrían perdido como se perdió después el algodón. [...] Se registraban muchas cosas esos días [...] pero la huelga de Estación Camarón no apareció en ningún lado, ni antes ni después (22).

La idea del viaje como medio para llegar a la historia se va a mantener a lo largo del texto. Inicia con un muy joven Revueltas que viaja a la frontera norte de México para más adelante narrar lo que vio, y continúa en los distintos viajes que Rivera Garza realizará en sus pesquisas por recuperar la historia familiar. En este sentido, en el texto de la escritora, el viaje y el recuento del relato están estrechamente vinculados, porque para una investigadora

como ella, la búsqueda de datos, la lectura de archivos y documentos que se encuentran a veces en sitios distantes, son parte de su movimiento escritural. De ahí que se pueda pensar que la literatura de Rivera Garza es un cúmulo de palabras vivas que viajan también en busca de las palabras antiguas, de aquellas que a su vez dan esa vitalidad a las actuales para, como se ha mencionado, hacer presente. Y este actualizar de las palabras carga su importancia, asimismo, en el hecho de que suponen un nuevo sentido; la repetición, como ha dicho la escritora, en este caso es "una práctica productiva y relacional, es decir, como un asunto del estar-con-otro que es la base de toda práctica de comunidad, mientras esta produce un nuevo texto, por más que parezca el mismo" (Rivera Garza, 2013, p. 268); en *Autobiografía del algodón* agrega con relación en las historias narradas: "ha sido necesario, también re-escribirlas. Escribir con ellas. Escribir otra vez. Re-escribir, que es resucitar" (291).

Hay voces, piensa la autora, que apelan desde la distancia, "vamos para allá porque algo allá, que no sabemos [comenta Cristina], nos jala. Algo nos habla desde allá; y queremos oír" (29). La acompaña en sus viajes esa "otra familia: *queer*, nómada, iconoclasta" (29), que unas veces será su amiga Sorais y otras su pareja Saúl y su hijo Matías. Los viajes que describe la escritora tienen una atmósfera que mezcla la fascinación por la promesa de un descubrimiento al final del recorrido, con el miedo que acompaña a los viajeros por las carreteras solitarias y peligrosas del norte de México. De ahí que se perciba en ella una especie de impulso y premura por lanzarse a la frontera, a pesar de las advertencias que le llegan de todos lados respecto de la violencia como una amenaza para el viajero. Parece que la urgencia de narrar aquello que se cree perdido es más fuerte que el temor, o tal vez es ese temor el que se transforma en energía para seguir a pesar de las circunstancias.

La escritura, entonces, es parte fundamental de los viajes, de hacer comunidad y de crear sentido de mundo; se comienza

a subrayar la relevancia de esto con el viaje de Revueltas, pero se señala también en la necesidad que tiene la autora por viajar, a pesar del miedo, y por escribir sobre ese tránsito. Escribe que "es preciso reivindicar el derecho a ocupar el espacio público y moverse a través de él. Viajar como una forma de reclamo fundamental. [...] Hay llamadas a las que uno sólo puede responder moviéndose de lugar. Incomodándose. Poniéndose en riesgo" (29), una llamada que es la llamada de los otros que encuentran camino en el oído atento que se volverá escritura.

En una entrevista para *Excelsior*, y en relación con *El invencible verano de Liliana*[3], Rivera Garza cuenta acerca del "miedo terrible que [...] [sintió] cuando una mujer del Ministerio Público [...] dijo que los expedientes no viven para siempre. Entendí [escribe] que si mis padres y yo moríamos nunca nadie iba a saber de la existencia de mi hermana. [...] vi que mi hermana iba a desaparecer. No puedo permitir eso siendo una escritora" (Bautista, 2021, § 5 y 6). Este deseo por preservar la memoria también está en *La autobiografía del algodón*, en la que se esfuerza por reconstruir a unos abuelos de los que apenas hay rastros, y una historia grupal que explica no sólo a los suyos, sino un episodio de la vida de la frontera norte del país en un momento y circunstancias particulares; una frontera que ella misma, apoyada en Revueltas, configura desde la ficción: "Más allá [escribe]: la frontera. Un espejismo lleno de agua vacía. El viento loco; viento del norte, alrededor de nuestras cabezas" (31).

En *Los muertos indóciles* Rivera Garza ve como una especie de viaje el trayecto del documento, "¿hacia dónde va en realidad [se pregunta] cuando aparenta no moverse? Tengo la sospecha de que la verdadera trayectoria del documento que encuentro y, luego entonces, desvío, no es otra que la eternidad o el olvido" (2013, p. 106); los documentos que interviene con eso que denomina desvío, forman parte de lo que llama aquí autobiografía, no sólo porque esté implicada en la genealogía de esta historia,

[3] Es un texto autoficcional, de 2021, en el que Cristina Rivera Garza narra el asesinato de su hermana cometido en 1990. El libro recibió el premio Pulitzer 2024.

como una de sus capas geológicas, sino porque, para ella, hablar de sí misma siempre va a ser un hablar del otro. "El escritor de autobiografías [señala] [es] el autor de recuentos del yo que son en realidad recuentos refractados del tú" (2013, p. 64), lo que, asimismo, implica una especie de reescritura —decir de nuevo la historia— que supone un movimiento de "volver atrás y volver adelante al mismo tiempo: actualizar: producir presente" (2013, p. 267). Si bien la autora ha incluido otras voces y escrituras en varios de sus textos, me parece que tanto en *El invencible verano de Liliana* como en *Autobiografía del algodón* es en los que esta idea de escritura comunal "de apropiación [según apunta] —excavación o tachadura o copiado—" (2013, p. 267), se alcanza con un sentido mayor. En el caso del texto que se analiza, no sólo se incluyen en cursiva fragmentos de *El luto humano*, sino también las voces imaginadas de las abuelas y abuelos de Rivera Garza, quienes en el texto se caracterizan como personajes. La escritura, entonces, se hace de la diversidad de ideas que a través de los viajes se van recopilando: "A veces [señala] un libro es una forma de regreso: una refamiliarización y una reparación. La plática se retoma después de años de sigilo. Algo está a punto de romper el horizonte. El cielo" (2013, p. 202).

Narración, sentido e imagen: la materialidad de la escritura

> Ese posicionamiento primigenio del cuerpo [...] Donde me reconozco con otros en el proceso de volvernos nosotros. El eco. En esta siempre irresuelta materialidad. La reverberación del eco. Se pertenece a la tierra y al cielo, pero no de una manera individual o aislada, no unívocamente, no de una vez y para siempre, sino con otros y en otros.
>
> *Autobiografía del algodón.*

Los hallazgos que la autora va teniendo en los archivos que revisa, incluyen el registro de cuando su abuela Petra, con su hija

Juanita Rivera de cuatro meses, cruzó la frontera hacia Estados Unidos; el documento presenta una fotografía con manchas de humedad, en la que apenas se distingue la imagen de las dos en blanco y negro.

Se puede decir que para Rivera Garza es importante rescatar de la escritura su calidad de artificio como una de sus bondades; en *Autobiografía del algodón* este artificio no sólo se ve en el juego intertextual con la novela de Revueltas, o en la hibridez de género en la autoficción, sino también en los paratextos que incluye de los documentos de su abuela Petra o de mapas que señalan la ubicación de Estación Camarón respecto de la frontera; a pesar de que ambos pueden considerarse expedientes del plano de lo real, evidencias históricas, al momento de insertarse en el texto literario se modifican y acompañan a la ficción para que, de una forma recíproca, se intervengan. Es decir, la fotografía y el registro, que dan un sentido de realidad y veracidad, son documentos que dentro del texto se modifican al ser parte de la identidad de un personaje que, aunque se nos dice que fue real, en el libro está novelado. Por otro lado, el documento real también se ubica en una especie de estado intermedio cuando la autora le dice a las lectoras y lectores que los datos que contiene el registro —así como las fechas de nacimiento y muerte de Petra en su lápida— son falsos, en este sentido, la fotografía y el resto de los documentos reales permiten que la ficción se cargue de cierto grado de realidad a pesar de estar novelada.

> La lápida que cubre lo que fue la tercera tumba del cementerio de Santa Rosalía en las afueras del Poblado, dice: PETRA PEÑA MARTÍNEZ, Zaragoza, Coahuila, 29 junio 1907-8 septiembre 1941 Anáhuac, Tamaulipas. Esa información, tallada en piedra, es falsa. O parcialmente falsa. ¿Y qué hacen los muertos cuando se tergiversan así sus señas de identidad? (206).

La inscripción en piedra —que también es la inscripción que se hace a esa otra piedra: Petra—, de alguna forma señala lo relativo de aquello que parece perdurable, "el tiempo es cruel [escribe la autora] El tiempo pasa tan rápido" (205), y mueve las memorias y trae al presente datos equívocos que se actualizarán para trastocar el tiempo y de cierta forma los hechos. La ficción, en este caso, también se ve intervenida al fundamentarse en documentos e imágenes de archivo, es decir, con un valor histórico; entonces, podemos decir que, para Rivera Garza, el artificio de la escritura no supone una pérdida en lo histórico, donde pudiera pensarse que aquello que se lee es falso y, por tanto, inútil como recuento de la verdad, sino que permite duplicar el sentido que carga. Esto queda bien representado con las fotografías que la autora incluye a la mitad del libro —en un papel blanco, brillante y a color, distinto al resto de las páginas—; son imágenes que ella captura en sus viajes y que tienen características particulares porque hay una especie de reduplicación donde se muestra una imagen del espacio real con la ficción por encima, es decir, con imágenes que se agregan a las fotos originales para incluir al paisaje automóviles de la época, una máquina de tren o personas que lucen como fantasmas. Se da un movimiento en el que parece una imagen irreal, pero que al representar un espacio real y agregársele detalles propios de esa realidad del pasado, aunque integrados en el presente, pone esas imágenes de vuelta a la realidad histórica. Las imágenes, entonces, son fotografías que Rivera Garza captura de los sitios a los que llega en sus viajes y encuentra ya vacíos, y las interviene con trazos, colores, texturas y demás matices que duplica en su ficción —porque las fotografías ya son imágenes intervenidas— al poner encima otra imagen y entonces tomar la captura que vemos en el libro.

Las imágenes superpuestas a las fotografías originales, están sujetas por una mano —presumiblemente la de la escritora—, que lleva al momento presente en que se toma la fotografía: el

instante justo en que la autora se encuentra en ese plano de realidad tratando de capturar en imagen un espacio que posteriormente incluirá en su texto, es decir, que será intervenido por la escritura; con lo que la imagen carga tanto el pasado de la visión real, como el presente del viaje de Cristina en su búsqueda por vestigios que ya no están. También, por otro lado, al mostrar que está sosteniendo la fotografía, da cuenta de un cuerpo que está puesto en ese sitio de búsqueda, ese lugar que será de ausencia, porque la Estación Camarón y cualquier rastro de ella ha desaparecido. Lo único que encuentra es el vacío del sitio, la ausencia que ella llena con las imágenes y con su corporalidad para dar cuenta de la espacialidad de eso que ya no está. Así, la escritura que hay en torno a la historia que se está contando, yace en esa búsqueda de espacio y materia que ha desaparecido, y que de alguna manera toma realidad —a pesar de que no es ni visible ni tangible— a partir del cuerpo de la escritora que se ubica en ese espacio ahora vacío. En este sentido se pregunta, "¿para qué se lleva al cuerpo propio hacia la negación del espacio? Para que el cuerpo lo atestigüe: aquí hubo un campo de algodón. Aquí, una ciudad" (78).

Las dimensiones del espacio son abarcables a partir del viaje, que deja sentir las distancias, y del cuerpo, que llena el espacio en el que debería estar aquello que se busca y ya se ha perdido. La presencia del cuerpo de la autora valida ese espacio como real y ratifica a su vez la historia que está contando, que es su propia historia. Se da una especie de espiral en la que ella se encuentra ubicada en un punto desde el que puede auto reafirmarse a partir de la investigación y la recopilación de datos, e incluso desde las ausencias que ha descubierto y que van a desembocar en ella misma: en su corporalidad y en lo que ella es. Por esto, no es gratuito que mencione a su hijo Matías, él viene a ser el vertedero de la genealogía que narra, es en él donde, por lo pronto, termina desde la rama familiar que ella representa. Matías carga el presente que también ha viajado al pasado; aunque

no haya señales de él en las fotografías, su corporalidad está narrada a partir de la voz de la autora que de alguna manera se materializa en las imágenes. De ahí que en alguna parte del relato narre cómo le anunció a su hijo alborozada que eran indígenas, que había descubierto que descendían de los Guachichiles: un pueblo nómada, de viaje. "Todos esos campesinos pobres [cuenta], todos esos migrantes desahuciados, todas esas caravanas en el tiempo y a través del tiempo, todas esas terquedades y todas esas persistencias, eran indígenas. Y son indígenas. Y con ellos has vivido toda la vida, Matías, tienes razón. Estos son los pasos que van sobre tus huellas" (157).

El viaje, entonces, va a suponer esta dualidad entre realidad que sucede y traslada al cuerpo de un sitio a otro —como una forma de reconocimiento del espacio y como una manera de autoconocimiento— y, asimismo, una parte ficcional en la que se tiene la escritura que resulta de esos viajes, y que no es tan sólo la historia novelada, sino la escritura que supone la posibilidad de conservar o de dar forma a aquello que ya no está; como se dijo antes, para la escritora es el intento de no perder lo que pareciera olvidado.

A manera de cierre

El relato permite darle cuerpo no sólo a los abuelos de Rivera Garza, sino a todo un pueblo, a una época y a un contexto particulares, tal como lo hizo Revueltas en *El luto humano*. En esta idea, habría que preguntarse de qué manera el viaje se vincula con la autoficción; reflexionar sobre el hecho de que, en la historia, hay viajes reales con situaciones que posteriormente serán noveladas para poder imaginar el camino de esos viajes y darles contundencia y presencia. Rivera Garza concluye sus trayectos en espacios que encuentra vacíos y que llena de palabras; los imagina, los completa y les da forma a través de la escritura al crear momentos,

emociones y diálogos, al hacer preguntas a sus personajes que parecen responder. A partir hechos que sí están documentados —así como del testimonio de la familia— es capaz de reelaborar las acciones, decisiones y reacciones que los personajes vivieron y sintieron en su momento. El papel de la ficción no es el de sólo completar los huecos de la memoria para dar un sentido a la historia, sino que ayuda a darle realidad, una en la que, paradójicamente, se construye una lógica del viaje, del camino, que llega a las lectoras y lectores como esta autobiografía sujeta al contexto y momento que supone la siembra del algodón en la década de los treinta en México. La escritura es lo que verdaderamente hace cuerpo dentro de la novela y permite dar congruencia a una serie de eventos que por falta de documentos está deshilada, y que, no obstante, no deja de tener la veracidad y el rigor propios de las pesquisas de Rivera Garza; además de ser una historia que se hace de comunidad, es decir, de las vivencias de muchos personajes. A través del viaje se pueden perseguir estas experiencias, porque se conoce dónde vivieron los personajes y los traslados que hicieron, y a pesar de no saber de primera mano sus emociones y pensamientos, ella puede imaginarlos porque está al tanto de las circunstancias que los motivaron a moverse y sabe de los lugares a los que llegaron; por eso puede decirse que es gracias al viaje que surge la historia, porque supone puntos marcados en el mapa que Cristina va a interpretar y a unir con historia relatada, una autobiografía mapeada; los viajes funcionan como una especie de anclaje en la realidad que le permiten contar y dar cohesión a unas memorias que parecerían difíciles de narrar porque le faltan datos e información sobre ellas: “Las historias verdaderas nunca se cuentan” (199), señala la autora.

En *Los muertos indóciles*, Cristina escribe:

> El lector de documentos históricos debe experimentar en ese momento la más artera posibilidad: una conexión frágil pero

> real con los mundos ultraterrenos y desconocidos y, acaso, incognoscibles de los muertos. [...] debe surgir también el asomo de la melancolía [...] Un libro relacionado de una o varias maneras con el expediente debe ser capaz de encarnar esas melancolías, conteniéndolas, ciertamente, aunque en realidad, liberándolas (2013, p. 106).

Esa misma experiencia está en *Autobiografía del algodón*, que es, de alguna forma, un compendio de melancolías en medio del viaje.

Respecto de la idea de comunidad, Nancy escribe:

> Nada hay más común que ser: es la evidencia de la existencia. Nada hay menos común que el ser: es la evidencia de la comunidad. [...] cada una reparte la otra, y le reitera su evidencia [...] Cada una es la puesta en juego de la otra [lo que se pone en juego, agrega] es la filosofía [...], [la] política, [el] arte [...] es andar por la calle, es pasar las fronteras, es fiesta y duelo, es estar en la brecha, o en un compartimiento de tren [...] es preguntar siempre lo que quiere decir "revolución", lo que quiere vivir revolución, es resistencia, es existencia (2001, pp. 152-153).

La apuesta que supone ese juego, el envite según Nancy, es uno de los *leit motiv* del libro de Rivera Garza. La inmigración, el exilio, la huelga que movilizó a toda una población, implica esta dialéctica que señala Nancy entre la comunidad, la existencia y la apuesta de ambas. Los sindicatos que en la década de los 30 en México comenzaron a surgir, hablan de una comunidad políticamente organizada y de cómo perder la huelga implica perder comunidad al detonar el éxodo; "aquí [escribe la autora en relación con el espacio vacío que descubre en su viaje] hubo una huelga que fue júbilo" (79).

La expulsión de un territorio renueva comunidades y forma parte de su genealogía. La escritora, entre muchas otras

cosas, después de sus indagaciones descubre también que el partir es una costumbre en su familia que carga en sí misma. Su continua migración "emulaba muchas otras más iniciadas décadas, si no es que siglos atrás. El regreso a la frontera. El apego a la frontera" (276), que carga a su vez la ambigüedad de ser y no ser, de estar y no estar en un linde más abarcador y significativo.

Obras citadas

Bautista, Virginia (2021). Entrevista "La novelista Cristina Rivera Garza emprende 'un acto de restitución'". *Excelsior,* 12 de mayo. https://www.excelsior.com.mx/expresiones/la-novelista-cristina-rivera-garza-emprende-un-acto-de-restitucion/1448324Recuperado en 2024.

Derrida, Jacques (1997). *Mal de archivo*. *Una impresión freudiana*. Trotta.

Nancy, Jean-Luc (2001). *La comunidad desobrada*. Arena Libros.

Nancy, Jean-Luc (2003). *El sentido del mundo*. La Marca.

Palaisi, Marie-Agnés (2014). "Cristina Rivera Garza: necroescritura y necropolítica". En Karim Benmiloud y Alba Lara-Alengrin (coords.). *Tres escritoras mexicanas: Elena Poniatowska, Ana García Bergua, Cristina Rivera Garza* (pp. 219-231). PUR / Rennes. https://hal.science/hal-03237903

Rivera Garza, Cristina (2013). *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación.* Tusquets.

Rivera Garza, Cristina (2020). *Autobiografía del algodón.* Penguin Random House.

Rivera Garza, Cristina (2021). *Lo roto precede a lo entero.* Literal Publishing.

La escritura de sí en periodos de transición: una experiencia con mujeres privadas de libertad, en el Complejo Carcelario y Penitenciario El Pedregal, Medellín, Colombia

Adriana María Ruiz Gutiérrez
Dairo Alberto Herrera Escobar
Universidad Pontificia Bolivariana, Medellín, Colombia

Introducción

Cada comienzo biográfico supera la mera existencia, ya que rompe la línea recta del nacimiento hasta la muerte física, introduciendo numerosos gestos, palabras o acciones cargados de unicidad y de novedad. Este instante salvífico, a manera de "relámpago", distingue así la vida humana *bíos* del animal *zóe*, puesto que anuncia la gracia de lo inesperado, de la sorpresa, únicamente humana. De manera que, a diferencia de la existencia *zoé*, el *bíos* "está lleno de acontecimientos que, al final, pueden ser narrados, pueden fundar una biografía" (Kristeva, 2013, p. 50). Aquí emerge la concepción de la existencia, no como biología, sino como biografía "experiencia suprema del sentido renovable" (Kristeva, 2013, p. 53). Por supuesto, toda iniciativa de comienzo (especialmente de un inicio biográfico) implica algo riesgoso y también promisorio, ya que se anuncia la aparición y la revelación de alguien único y distinto a los demás, que no solo afecta a su protagonista. Porque nadie nace ni existe en abstracto, sino bajo amplias redes humanas; siempre entre otros que están implicados en la trayectoria de la propia vida.

De ahí que la vida biográfica sea una especie de *praxis*, que, además de incrustar lo nuevo a manera de milagro, se encuentra destinada a ser narrada a fin de que su protagonista deje una huella de su paso por el mundo (gestos, palabras y comienzos

biográficos). Ahora, el relato que revela a un *quién,* descubre las palabras y las acciones particulares de un hombre (lo que hace, lo que ha hecho y lo que intenta hacer), dejando, tras de sí, una pisada de su aparición, única y singular en el mundo. Naturalmente, la escritura de sí depende de la contigüidad humana, o "interdependencia narrativa": *autobiografía* y *heterobiografía*, evitando la reducción al silencio, el anonimato y el aislamiento, que descomponen, progresivamente, la unidad del propio yo. En este sentido, la narración de sí es la respuesta a otro que pregunta: "¿Quién eres tú?" (Arendt, 2005, p. 208). De este modo, dice Arendt, cualquiera que "se aísla y no participa en ese estar unidos, sufre la pérdida de poder y queda impotente, por muy grande que sea su fuerza y muy válidas sus razones" (2005, p. 208).

El protagonista de una vida aparece en un espacio *inter homines*, con el propósito de revelar explícitamente su identidad a través de las palabras y las acciones de su pasado y su presente, así como sus anhelos de porvenir. Sin dicha contigüidad humana "jamás seríamos un *quién*" (Bárcena, 2006, p. 189). Por lo tanto, una vida sin acción y sin discurso desaparece para el mundo, "porque ya no la viven los hombres" (Arendt, 2005, p. 20; Bárcena, 2006, p. 189). En concreto, los sujetos se distinguen de los animales o de las cosas animadas, en tanto se incrustan en el mundo a través de sus nacimientos físico y biográficos, introduciendo, siempre, alguna novedad derivada de sus propias palabras y actuaciones. Este comienzo, *el*, no concluye jamás mientras sobreviva el último hombre, pone algo distinto en movimiento que caracteriza el *bíos*, la vida humana, a diferencia de la *zóe,* regida por las leyes regulares.

De manera que la narración de una historia personal, la escritura insólita y extraordinaria de una vida, constituye una biografía que hace aparecer, además de los saberes y los recursos producto de las vivencias del pasado, los anhelos cargados de porvenir. A decir verdad, con cada narración biográfica se ritualiza el milagro del nacimiento, el eterno retorno al mundo

que anuncia siempre la presencia de un recién llegado, quien reclama su libertad (capacidad humana para renovar la propia existencia, incrustando una cadena de nuevos comienzos en la trama de la vida). A partir de estos presupuestos éticos y filosóficos sobre la narración de sí (Arendt, Kristeva, Cavarero, Butler, Bárcena), sumados concretamente a los fundamentos metodológicos sobre la *autobiografía* y la heterobiografía en periodos de transición (Delory-Momberger, 2015, p. 695), ésta composición, con un enfoque hermenéutico-crítico, presenta las reflexiones teóricas y prácticas de un laboratorio biográfico-performativo realizado en el Complejo Carcelario y Penitenciario El Pedregal, Medellín, Colombia, con mujeres privadas de la libertad, durante el 2024.

Entre las conclusiones que arroja este ejercicio biográfico se constata la necesidad de estimular la escritura de sí en espacios carcelarios, pues las historias de las mujeres privadas de la libertad (y también de los hombres) deben ser contadas y transmitidas para asegurar las propias metamorfosis biográficas, suscitando, además de la apropiación y la integración del pasado al trayecto personal, la proyección de futuros singulares. En síntesis, la escritura de sí garantiza la renovación de la llegada al mundo, pues introduce nuevas iniciativas que pueden configurar una cadena de nuevas posibilidades, Porque, en definitiva, "las posibilidades de ser otro son infinitas [...]; sólo hay una vida: ser siempre, en cualquier momento, otro" (Bárcena, 2006, p. 185).

Biografía de la experiencia individual (integración de la vida)

Según Christine Delory-Momberger (2014, p. 696), el término *experiencia* admite una pluralidad de significados que designan desde una actividad de saber y de competencia prácticas (afirmación de lo obtenido por la experiencia), pasando por lo vivido, que comporta una relación de transferencia entre sujeto a sujeto, esto es,

de "universo de experiencia" a "universo de experiencia" (reciprocidad de lo experimentado); y la comprensión singular sobre lo vivido, que envuelve una actividad de aprendizaje y crecimiento sobre los propios recursos para responder a los acontecimientos de la vida (reparo y empleo de las capacidades singulares producto de lo experimentado); hasta un proceso que emerge de la experiencia particular, ya que la misma "en tanto movimiento de subjetivación de lo vivido" (Delory-Momberger, 2014, p. 696) configura el vínculo consigo, y la imagen y el sentimiento del propio yo (apropiación y constitución de sí mismo mediante la narración de la propia vida).

En todo caso, y a pesar de las distintas acepciones, la noción experiencia envuelve la singularidad de lo vivido por alguien concreto y en circunstancias específicas o, en término de Hannah Arendt, la unicidad de un *quién* (2005, p. 210), que procura "dar un lugar", consciente o no, a su existencia (Delory-Momberger, 2014, p. 698). Esta unicidad del *quien*, que se deriva de lo vivido individualmente (mediante esfuerzos, roles y funciones particulares), configura la imagen sobre su propia historia, es decir, su biografía (escritura de la vida). En este sentido, la apropiación y la integración de una historia propia, íntima y personal, que se distingue de cualquiera que haya nacido y vivido previamente, constituyen la tarea primera, permanente y última. Ahora, la experiencia vivida (inmediata y personal) se "metaboliza" en experiencia adquirida (meditada y particular) cuando nos narramos como seres únicos y distintos respecto a nuestros iguales, pues las palabras y los actos revelan la singularidad de alguien (Arendt, 2005, p. 208), así como los recursos que ha acumulado a lo largo de su experiencia (Delory-Momberger, 2014, p. 700).

Ahora, además de la experimentación de la vida a través de nuestras propias ilusiones y defraudaciones, la experiencia también es "tomada" de las vivencias de los demás, cuyas historias nos resultan aleccionadoras para la vida (Delory-Momberger, 2014, p 701). Frecuentemente participamos con otros de situaciones similares o idénticas, incluso de ideales, de valores y de

imágenes, aunque con reacciones y respuestas diferentes en cada ocasión, ya que "cada uno tiene su manera particular de vivir" (Delory-Momberger, 2014, p. 700). La "trama de las relaciones humanas" (Arendt, 2005, p. 212), que envuelve la aparición y la comunicación del propio yo ante los demás, quienes también revelan y registran sus historias en el gran "libro de narraciones de la humanidad", y que contiene numerosos actores y oradores (Arendt, 2005, p. 213), evidencia que también somos resultado de las experiencias que nos preceden. No hay duda de que las experiencias transmitidas configuran nuestras representaciones del propio yo y de los otros, aunque siempre preliminares y transitorias, pues cada nacimiento, físico y biográfico, origina innumerables renovaciones de sentido (Ruiz, 2024, p. 55).

Además, la "metabolización" de la experiencia vivida en experiencia adquirida surge, según Delory-Momberger, de un primer nivel de reflexividad denominado "escritura de sí", el cual está presente en palabras o en relatos (2014, p. 699; 2015, p. 4). Unos y otros otorgan forma y contenidos particulares a aquél que aspira a percibirse y reconocerse ante sí mismo y ante los demás. Porque, tal como lo enseña Arendt (al igual que los griegos), el sujeto revela su unicidad, su singularidad, con la ayuda de las palabras y las historias contadas en las que aparece como actor, "anunciado lo que hace, lo que ha hecho y lo que intenta hacer" (2005, p. 208). Ninguna otra obra humana contiene tal poder de manifestación, pues los hombres exponen, así, su "única y personal identidad" (Arendt, 2005, p. 208). En concreto, el descubrimiento de alguien depende de lo que dice y de lo que narra sobre su experiencia particular. No obstante, y a pesar de la revelación exterior, la propia persona puede permanecer oculta para sí misma. De ahí la importancia de la escritura de sí para la apropiación de todo aquello que nos constituye y nos destituye (experiencias de encuentro y de separación, situaciones de satisfacción y de melancolía, conocimientos y capacidades acumulados; anhelos fallidos y porvenir).

De modo que la construcción del propio yo —que incluye nuestros múltiples nacimientos biográficos— depende de la narración de sí (proceso de biografización), cuyos niveles variados nos permiten conocer e integrar todo aquello que hemos vivido y, también, lo que aspiramos vivir en el futuro. En efecto, el proceso de escritura de sí, que comporta la posibilidad de "representarse el nacimiento y la muerte, de pensarlos en el tiempo y de decírselos al Otro" (Kristeva, 2013, p. 50), garantiza el descubrimiento reflexivo de la propia existencia (Delory-Momberger, p. 34). Sin lugar a dudas, la característica primordial de la vida, "consiste en que ella siempre está llena de acontecimientos que, al final, pueden ser narrados, pueden fundar una biografía" (Kristeva, 2013, p. 50). De ahí que este relato de la experiencia que contiene distintas manifestaciones gestuales, mentales y comportamentales, desde la mera apariencia física (postura, vestido, adornos, formas de ser y de actuar) hasta la prefiguración narrativa de nosotros mismos (Delory-Momberger, 2014, p. 699), nos habilite para reconocer, en todo espacio, tiempo y circunstancia vivida, un fragmento de nuestra historia singular, que configura y prefigura la trama y el sentimiento de nuestra propia existencia.

Concretamente, la escritura de la vida (apropiación y transmisión de nuestras experiencias en esquemas temporales) "asegura el sentimiento que cada uno tiene de ser sí-mismo a través del tiempo" (Delory-Momberger, 2014, p. 699). Este conocimiento del propio yo, que está compuesto por gestos, palabras y acciones cargados de pasado y, además, de porvenir, procede de la *integración biográfica*: "proceso de acumulación y de articulación de experiencias en la trayectoria de una vida" (Delory-Momberger, 2014, p. 704). Así, el proceso de narración trasluce las dinámicas y las transformaciones temporales de una existencia singular (una biografía), reconociendo, a su vez, la unidad y la flexibilidad de la experimentación, su singularidad insondable y su plasticidad. Según Delory-Momberger:

> La experiencia es siempre la que "yo" tengo en tanto que instancia y corazón de mi existencia, no puede ser asimilada o identificada con ninguna otra; pero la experiencia también siempre se hace y se vuelve a hacer, se compone y se recompone, según las configuraciones múltiples y acumulativas en las que se teje "mi" existencia (2014, p. 704).

Sintetizando, la noción *experiencia biográfica*, en palabras de Delory-Momberger (2014, p. 708), implica una aparente tautología, pues toda vivencia, individual o recibida de otros, configura la trama de una existencia (naturalmente, solo si es meditada y articulada en el flujo de la historia personal). En efecto, la "construcción biográfica" demanda una "apropiación" personal, intelectual y afectiva, de lo hecho y por hacer, para reconocer, además de la propia singularidad, las posibilidades de transformación permanentes; porque el autoconocimiento funda lo específicamente único y promisorio de la propia vida, que depende precisamente de la meditación y la renovación interior.

Por supuesto, dice Hannah Arendt, "este comienzo no es el mismo que el del mundo; no es el comienzo de algo, sino de alguien que es un principiante por sí mismo" (2005, p. 207). Con la biografía de la experiencia integramos así nuestras palabras y narraciones del pasado, para otorgar unidad a nuestra historia, y, a su vez, nuestros anhelos y esperanzas que producen la sorpresa y la maleabilidad de la experiencia; su "sentido renovable" (Kristeva, 2013, p. 53).

El proceso de narración de sí, que otorga unidad y novedad a la vida, origina también múltiples recursos experienciales (reserva de conocimientos disponibles) para interpretar y responder a las circunstancias pasadas y presentes, y anticipar las vivencias por venir (Delory-Momberger, 2014, p. 700). Estos "saberes de la experiencia" que no son objeto de explicación ni de constatación científica (ni tampoco de diplomas ni de certificaciones

académicas) puesto que simplemente se poseen, sirven como guía de entendimiento y de actuación respecto a experiencias primeras y pendientes. Naturalmente, el reservorio de saberes aprovechables no permanece idéntico a sí mismo, pues se modifica en virtud de nuevas ideas, ilusiones, conjeturas, acaecimientos, que aumentan y reconfiguran el saber sobre el mundo y sobre el propio yo.

Esto significa cada uno crece sobre sí mismo, es decir, sobre sus nuevas vivencias que proceden de las pasadas, que, al mismo tiempo, impulsan las futuras.

En consecuencia, sintetiza Delory-Momberger, cada repositorio de conocimientos (que se reconoce en virtud de la escritura de la vida personal) "tiene su propia historia, articulada con la biografía y con la sucesión y la singularidad de las experiencias directas o mediatas de los recorridos individuales" (Delory-Momberger, 2014, p. 700). En este sentido, "el saber acumulado de la experiencia constituye, para cada individuo, según el término de Schütz, su «biografía de experiencia»" (Delory-Momberger, 2014, p. 700).

Ahora, esta estructura de conocimientos nos permite entender y articular innumerables vivencias cuyos flujos temporales se completan en una misma trama que oscila entre el pasado, el presente y el porvenir, reconfigurando sin parar, sentidos, significados y proyecciones, porque el saber de la vida no es lineal (desde el principio hasta la destrucción física), sino circular y flexible en virtud de nuevas experiencias que se integran a las anteriores y las anheladas, estructurando, así, nuestro repositorio de conocimientos biográficos.

En suma, "todo objeto nuevo de aprendizaje implica así un proceso único (propio de cada individuo, y único en su historia de aprendizaje) de apropiación y de reconfiguración del conjunto construido de conocimiento y de competencias adquiridas" (Delory-Momberger, 2014, p. 708).

Biografías en periodos de transición (configuración de la vida)

Las fases de transición hacen referencia a determinados periodos (afectivos, profesionales, individuales, societales) restringidos en el tiempo y acompañados de un sentimiento de duda, dolor, ruptura o pérdida derivados de ciertos acontecimientos que originan una enorme "inversión biográfica". Al respecto, pregunta Delory-Momberger: ¿Cómo viven los jóvenes el tránsito de la formación escolar y universitaria al de la vida activa? ¿cómo afronta el empleado el despido laboral y la búsqueda de un nuevo trabajo? ¿cómo lidian los hombres y las mujeres que han llegado a la edad de la jubilación el cese de las actividades laborales? (2003, p. 40). Estas transiciones psicosociales (giros de la vida) que generan cambios duraderos y significativos en una experiencia biográfica, en tanto modifican conjeturas, imágenes, vínculos y actuaciones, son "portadoras de desequilibrio, de perturbación, de incertidumbre", y, al mismo tiempo, de oportunidades para reconfigurar y reconstruir la relación consigo mismo y con los otros (Delory-Momberger, 2003, pp. 41-55).

Obviamente, los periodos transicionales que envuelven una defraudación de las expectativas presuntas (suposiciones propias o ajenas sobre sí mismo y el mundo), contienen un sentido verdaderamente productivo ya que nos enfrentan a la búsqueda de nuevos significados y recursos para responder a los cambios y sus efectos en el espacio de la vida. Los pasajes de la existencia acarrean irremediablemente nuevas experiencias que no podemos soslayar. Efectivamente, la contradicción entre lo real, tal como se nos presenta, y lo esperado, tal cual lo presumimos, causa una ruptura en las creencias y los conocimientos sobre nosotros mismos, así como en nuestras comprensiones sobre el pasado y las esperanzas del porvenir (Delory-Momberger, 2003, p. 41). De esta manera, la dialéctica entre lo presunto y lo concreto desintegra nuestras seguridades cognitivas y afectivas, ya que origina inesperadas mutaciones biográficas (pérdida de estatus

y de relaciones, alteración en las fuentes de ingreso autónomas, separación de los vínculos de sostén y de acogida, asunción de obligaciones desconocidas).

De modo que los tránsitos afectan ciertas presunciones y realidades concretas de la experiencia incluyendo el modelo de mundo y de identidad personal. Los desengaños sobre las expectativas frustradas que ningún sujeto se puede ahorrar mientras esté vivo en tanto que hace parte de su condición histórica, no instituye una matriz biográfica negativa y pesimista, sino una actividad permanente de reconfiguración y de reconstrucción en orden a la coherencia y la novedad de la historia personal. Con toda razón, Fernando Bárcena afirma que "la historia de cada ser humano comienza con un acto de separación y, probablemente, la existencia entera, a partir de este instante, quedará marcada por constantes separaciones, salidas y comienzos". Y, seguidamente agrega: "cada comienzo instaura una ganancia de libertad que confiere a la realidad densidad existencial" (2006, p. 181). De ahí la importancia del trabajo biográfico, ya que el sujeto otorga nuevos sentidos y significados a las experiencias de transición, las cuales resquebrajan las interpretaciones de su pasado y de su futuro, apremiándolo a la actuación individual y colectiva.

A modo de ilustración, basta observar el encierro carcelario para advertir las tensiones, los conflictos, los miedos, los sufrimientos, las pérdidas, las decepciones, las rupturas, las esperanzas, que enfrentan a diario cientos de hombres y de mujeres privados de la libertad (que más allá de la suspensión de la libre locomoción, implica la privación del tacto y el contacto con otros). Los pasajes de la existencia demandan, así, una construcción de las nuevas experiencias (comprensión e integración en el trayecto biográfico) en orden a facilitar la resocialización. En palabras de Delory-Momberger, la "socialización general" y la "resocialización parcial", que representa una etapa transicional, en tanto conduce a la reelaboración de las representaciones del yo y el

mundo, implican un proceso de "personalización" mediante el cual "los individuos se esfuerzan por realizar sus potencialidades y por 'unificarse' en un programa de vida" (2003, p. 41).

No hay duda de que los cambios y las incertidumbres transicionales perforan las certezas sobre nosotros mismos (no sabemos qué hacer, ni qué pensar, ni a dónde mirar), incitándonos a aprehender otros saberes biográficos. En este sentido, "todo el «trabajo de transición» va a consistir en una confrontación-reconfiguración de las imágenes de sí, de sus capacidades de acción y de un nuevo ambiente de inscripción y de actividad social" (Delory-Momberger, 2003, p. 42). En este aspecto, Delory-Momberger es enfática en afirmar que los hechos y los sentimientos transicionales no involucran solamente cambios exteriores que exigen adaptaciones pasivas a experiencias nuevas, pues comprometen la imagen de sí y las respuestas habituales ante las circunstancias ordinarias. Ante transiciones biográficas, el sujeto debe buscar y elaborar ideas, habilidades, estrategias, relaciones, proyectos, que le permitan reconstruir su yo y su medio social (2003, p. 42).

Recapitulando, la posición activa ante la experiencia biográfica asegura la continuidad y la coherencia de la historia personal, así como la responsabilidad ante la propia resocialización. En este caso, el sujeto actúa ante las crisis y las mutaciones, poniendo a prueba su autoconocimiento y sus recursos de integración personal y colectiva (Delory-Momberger, 2003, p. 42). La socialización no implica, entonces, una mera aceptación y resignación ante los eventos de cambio, sino la actuación autónoma y comprometida ante el propio trayecto de vida que depende siempre de la comprensión y la actuación propias para comenzar algo nuevo[1].

[1] En palabras de Arendt, "actuar, en su sentido más general, significa tomar una iniciativa, comenzar (como indica la palabra griega *archein,* «comenzar», «conducir» y finalmente «gobernar»), poner algo en movimiento (que es el significado original del *agere* latino)" (2005, p. 207).

Ahora, nadie vive en abstracto sino bajo condiciones infraestructurales de apoyo o de negación que facilitan o impiden la resocialización. En efecto, los contextos socio-económicos, culturales y político-institucionales hacen que determinados pasajes transicionales sean más difíciles de superar para ciertos hombres y mujeres, quienes son duramente golpeados por la violencia, la pobreza y la desemancipación jurídica[2]. No obstante los problemas concretos, Delory-Momberger insiste en que "sean cuales fueren los obstáculos y los fracasos, se trata de reconocer 'la parte del sujeto', la parte de iniciativa y de búsqueda, de acción y de invención; la capacidad de cambio y de transformación que vuelve a los individuos" (2003, p. 43). Porque las variaciones transicionales implican necesariamente modificaciones en las propias ideas y comportamientos, cuya reconstrucción garantiza el autoconocimiento, la continuidad y la inedititud de una biografía que se juega su singularidad en todos los instantes, especialmente en los de transición.

Hablando en términos amplios, el trabajo de construcción biográfica resulta esencial para comprender la propia singularidad (que incluye los saberes derivados de la vida personal), pues permite reconfigurar nuestras vivencias, antecedentes, que a su vez actúan sobre la configuración del presente y el porvenir (Delory-Momberger, 2014, p. 700). Ahora, de manera particular, la biografía de la experiencia transicional (en su doble dimensión retrospectiva y prospectiva), reconstruye el pasado vivido, concerniente, concretamente, a los periodos de cambio y de incertidumbre, y asimismo redefine las actuaciones ante el hoy y el futuro inmediatos. Ahora, estas actividades exigen la narración de la historia personal, ya que la palabra reacciona aquí

[2] Al respecto, Judith Butler examina los significados políticos actuales del término "responsabilidad", que sirve para designar la exculpación estatal ante sus obligaciones de sostén, y, por lo tanto, la exclusiva asunción individual de la satisfacción o el fracaso. Incluso, dice la filósofa: "se ha acuñado una palabra para describir este proceso de producir individuos autosuficientes, a saber «responsabilización»" (2009, p. 60).

performativamente[3]: hace advenir una vivencia de cambio y sus sentimientos de crisis, duda, sufrimiento, indecisión, y, además, hace comparecer al sujeto ante su propia experiencia de crisis para debatir y negociar consigo mismo sus deseos y sus recursos (internos y externos) en orden a prefigurar las experiencias futuras (Delory-Momberger, 2003, p. 47).

Porque una subjetividad, dice Bárcena, no contiene simplemente "una lucha a favor de lo que uno quiere ser, sino también una lucha por lo que no se es, ya que toda identidad, más que la revelación de una esencia inmutable siempre única, es un relato, una narrativa" (2006, p. 186). Y más adelante el filósofo español agrega: "lo que somos no es el resultado de una ontología, ni de una metafísica, sino de una narración" (2006, p. 186). La narración sobre la experiencia (particularmente transicional) produce una actuación sobre sí mismo y los otros (performatividad biográfica), en especial sobre el futuro inmediato. En este caso, el "relato de formación", que narra el devenir y el crecimiento personal en virtud del repositorio de conocimientos derivados de la experiencia (aprendizajes biográficos), permite interpretar, equilibrar y proyectar (más que reconstruir la totalidad de la existencia) autorrepresentaciones estables y permanentes más allá de las irresoluciones y las inseguridades personales propia de las fases de transición.

La escritura de sí, en tiempo de transición biográfica, otorga forma y contenido (por supuesto, siempre inacabados) a los sujetos, pues permite el autocuestionamiento y, por lo tanto, la actuación resocializadora. De allí la importancia del trabajo

[3] En términos de Delory-Momberger, la "performatividad biográfica" alude a la enunciación de sí, que permite realizar una acción: "Es en la palabra mantenida sobre sí mismo y su existencia, que el narrador puede encontrar el medio de 'reunir' su experiencia de un espacio social fraccionado y en perpetuo cambio y dar a esta experiencia la continuidad que ésta ya no le ofrece. La palabra de sí y, mejor aún, el conjunto de operaciones de subjetivación y de reflexividad comprometidos en el proceso de biografización, actúan ante el mundo y ante sí mismo en un acto de reconquista y de puesta en coherencia de la experiencia vivida, marcada en cuanto ella por la fragmentación y la discontinuidad" (2015, p. 51).

biográfico en tiempos de cambio personal y social, ya que la escritura-actuación del propio trayecto experiencial envuelve la doble posibilidad de modelar la imagen de sí y, asimismo, de comenzar algo nuevo (la iniciativa es el resultado esencial de la narración de sí) (Cavarero, 2002, p. 178). En este sentido, Arendt afirma:

> El hecho de que el hombre sea capaz de acción significa que cabe esperarse de él lo inesperado, que es capaz de realizar lo que es infinitamente improbable. Y una vez más esto es posible debido sólo a que cada hombre es único, de tal manera que con cada nacimiento (incluyendo el biográfico) algo singularmente nuevo entra en el mundo (2005, p. 207).

En suma, todos estamos sometidos a la elaboración, la apropiación y la invención de nuestro trayecto biográfico, mayormente en periodos de transición, pues nos permite reconocer y movilizar nuestros recursos en orden a explorar otras posibilidades de relación consigo mismo y con los demás.

Autobiografía y *heterobiografía* de la experiencia (transmisión de la vida)

Delory-Momberger explica que el concepto *biografización* obedece a un neologismo —palabra, expresión o significado nuevos en una lengua, que designa la operación mediante la cual hacemos conscientes las situaciones, las funciones y las relaciones en las que estamos involucrados nosotros mismos con otros y con todo el entramado social que es la vida— (2014, p. 698). No obstante, pasamos casi toda nuestra existencia sin entender ni apropiarnos de lo que conocemos y vivenciamos, es decir, sin biografiar los acontecimientos de nuestra experiencia. De ahí la importancia de escribir la vida singular y colectiva que, aunque

en distintas sociedades se ha hecho desde siempre, apenas hasta ahora alcanza la importancia que merece. Basta advertir cómo "en todo Europa, pero también en Brasil, y últimamente en Argentina, México y Colombia se ha consolidado un campo de investigación académica muy prolífico en torno a la investigación autobiográfica" (Ardiles y César, 2016, p. 5).

Sin lugar a dudas, la *biografización* constituye el vehículo por excelencia para interpretar y vincular los acontecimientos en la trama de la vida personal, no solo los que nos suceden, sino también aquellos que queremos nos ocurran. Claramente, la escritura de la experiencia introduce infinitos nacimientos distintos a los biológicos, "en tanto que recomienzo eterno de una historia singular, de un relato insólito, de una biografía" (Kristeva, 2013, p. 52). En concreto, la narración de sí constituye una actividad constante para construir elementos de sentido, de valor, de significado, que nos permiten hacer juicios sobre situaciones particulares, incluso diametralmente diferentes a las interpretaciones de otros que experimentan situaciones análogas. De ahí la irreductible singularidad de un sujeto que al escribir su vida (palabras o relatos), revela su unicidad ante los demás; "la historia narrada dice el *quién* de la acción". Por lo tanto, dice Bárcena, "la propia identidad del *quién* no es más que una identidad narrativa" (2006, p. 189).

Análogamente, Delory-Momberger agrega: "Denomino *biografización* al conjunto de operaciones y de comportamientos por medio de los cuales los individuos trabajan para darse una forma propia en la que se reconocen a sí mismos y se hacen reconocer por los otros" (2014, p. 699). Aquí se integra un elemento nuevo que vertebra la *biografización*, esto es, la narración de sí como respuesta a la necesidad humana de hacer una *catarsis* permanente sobre lo vivido, (purificación y liberación de imágenes y sentimientos distorsionados sobre nosotros mismos y sobre los otros). De la misma manera, el filósofo sur coreano, Byung-Chul Han afirma que "toda acción

transformadora del mundo se basa en una narración" (2023, p. 69). Ahora, la escritura de la vida se revela no solo cuando relatamos, sino en todos los aspectos de la experiencia personal, incluyendo variadas formas de ser, de hablar, de vestir, de movernos, de actuar, que nos permiten darnos una forma propia y coherente que se inscribe y se modifica a través del tiempo (Delory-Momberger, 2014, pp. 698-699).

Ahora, para cada individuo el proceso de *biografización* es íntimo, singular, distinto, pues que cada uno porta su "biblioteca personal de experiencias" (íntimamente relacionada con las experiencias personales objeto de interpretación y de integración en su trayecto temporal) (Delory-Momberger, 2014, p. 703). Sin embargo, las vivencias no siempre se exteriorizan de la misma forma, ni por los mismos mecanismos de transmisión biográficas. Hay experiencias personales de placentera recordación que se instalan de una manera perdurable y perceptible en la conciencia y se comunican con facilidad ya sea de forma oral, escrita o gestual. En oposición a otras vivencias que se integran en la biografía de manera casi "expropiatorias", pues transforman nuestro vínculo y comportamiento con nosotros mismos y con las estructuras que nos rodean. En todo caso, y pese a sus diferencias, ambas experiencias son objeto de elaboración a través de la *autobiografía* y la *heterobiografía*.

Mientras que la *autobiografía* (modelo de comprensión y de integración de las vivencias personales) permite representar la propia experiencia mediante la narración de una historia que siempre remite a sí mismo (Delory-Momberger, 2003, p. 31), la *heterobiografía* (modelo de comprensión y de integración del relato ajeno a la propia vida) nos permite significar el relato del otro a través de nuestra propia experiencia, hasta el punto de hacerlo propio (Delory-Momberger, 2014, p. 703). Así, ambos procesos hermenéuticos tienen como intersección las experiencias personales de los sujetos, quienes intervienen en la apropiación e integración del mundo que los rodea, incluyendo su propio yo. En

oposición a la narración de sí, la escritura (auto) biográfica, que constituye la modalidad privilegiada de la actividad de *biografización*, así como la forma más clara y elaborada del proceso de escritura de sí (Delory-Momberger), el relato de otros, la narración (hetero) biográfica nos resulta desconocida a pesar de su importancia en la propia configuración mediante la narración del otro.

Efectivamente, la noción "heterobiografización" no es mencionada directamente por los pensadores de las ciencias sociales y humanas, sin embargo, utilizan términos análogos. Por ejemplo, Paul Ricœur alude a las narrativas en general, y Michel Foucault y Hannah Arendt describen y personifican ciertas figuras históricas (Pierre Rivière y Rahel Varnhagen), así como Eduardo Galeano, que alude a personas comunes en contexto precisos. Aunque lo hacen de una manera indirecta, sus reseñas configuran lo que podría denominarse como modelo o enfoque *heterobiográfico*. En particular, la *heterobiografía* alude a la relación sujeto-sujeto (narrador-oyente), que afecta decididamente la propia cosmogonía, intelectual y afectiva, respecto al presente y el futuro propio. A propósito, Eduardo Galeano en uno de sus cuentos refleja claramente este vínculo simbiótico de construcción identitaria cuando afirma: "Ese hombre o mujer, está embarazado de mucha gente. La gente se le sale por los poros" (2012, p. 10). Esto significa que la comprensión del relato ajeno envuelve la propia configuración biográfica.

A partir de estas comprensiones sobre los procesos de *autobiografización* y de *heterobiografización*, el Grupo de investigación sobre Estudios Críticos, Epimeleia y la Biblioteca Central de la Universidad Pontificia Bolivariana, Medellín, Colombia[4], en

[4] Desde el 2017, el equipo ha fundamentado y desarrollado el "Programa de investigación vidas en transición: vulnerabilidad, institución y derechos", con excombatientes (en proceso de reintegración) y personas privadas de la libertad (en proceso de resocialización), en Medellín, Colombia. Entre los distintos ejercicios sociales y académicos, el programa ha concebido e implementado un laboratorio biográfico-performativo que, sirviéndose de estrategias artísticas, corporales y narrativas, ha permitido narrar, escuchar y transferir numerosas biografías de hombres y de mujeres en periodos de transición.

asociación con otras instituciones locales y extranjeras, diseñaron e implementaron el Laboratorio biográfico-performativo: "Las metamorfosis de Ulises", con setenta y cuatro (74) mujeres privadas de la libertad[5], del Complejo Carcelario y Penitenciario de Alta y Media Seguridad de Medellín Pedregal (COPED)[6], durante el primer semestre del 2024. Durante esta experiencia que constó de diez (10) encuentros biográficos, desarrollados en dos aulas del penal (teatro y taller literario) y en un patio especial (gestantes y maternas), donde están recluidas las internas con sus hijos menores de tres años y en estado de gestación, se reconoció la necesidad narrativa de las mujeres quienes solicitan contar su historia, especialmente su transición carcelaria para comprender y proyectar su presente y su futuro.

En particular, una de las narradoras reconocía que, a pesar de las múltiples dificultades penitenciarias (hambre, miedo, depresión, soledad, sufrimiento, distancia familiar), la experiencia carcelaria representaba una etapa de aprendizaje donde su "verdugo" (el director de la prisión) contribuía, diariamente, a hacerla más fuerte (Guillen, comunicación personal, julio 17 del 2024). En este fragmento biográfico que se relata y se integra en la trayectoria personal, la narradora se representa como una mujer fuerte en el presente y el futuro próximo.

Otra de las internas escribe sobre sí misma, relatando el instante de su imputación y su condena y, además, proyectando el momento de su salida de la prisión: "Yo continuaré con mi sueño de montar mi propio negocio"[7] (Carrascal, comunicación

[5] Así consta en las actas de asistencia que conserva el equipo de investigación y el Instituto Nacional Penitenciario (Inpec). Todas las sesiones del laboratorio biográfico-performativo cuentan con los consentimientos informados suscritos por las participantes.

[6] Este centro carcelario está ubicado en uno de los cinco corregimientos de la ciudad de Medellín, Colombia, llamado San Cristóbal. El centro, adscrito al Ministerio de Justicia y del Derecho, es operado por el Inpec. En el momento de su inauguración durante el 2010, estaba ocupado por 620 mujeres y 250 hombres internos. Al 31 de agosto de 2024 cuenta con una población penitenciaria de 1055 mujeres y 2037 hombres condenados.

[7] Fragmento biográfico obtenido en la sesión 3.2, titulada "El olvido de sí", a propósito de la isla de los Lotófagos, en *La Odisea.* Documento almacenado en el archivo narrativo del equipo de investigación (no publicado).

personal, 24 de junio del 2024). No obstante, la narración de sí alcanzó un mayor rendimiento biográfico, pues las internas (algunas son analfabetas o con bajos niveles de escolaridad) construían sus relatos con relación a la experiencia de otras que transmitían sus horizontes de expectativas: "Sigo luchando por salir de la mejor manera de esta isla desierta, ayudando a otras valientes viajeras a encontrar su barco"[8].

Retomando al escritor uruguayo Eduardo Galeano, resulta conveniente recordar el microcuento "Celebración de las contradicciones 2", donde se dice: "Al fin y al cabo, somos lo que hacemos para cambiar lo que somos. La identidad no es una pieza de museo, quietecita en la vitrina, sino la siempre asombrosa síntesis de las contradicciones nuestras de cada día" (2012, p. 92).

Efectivamente, las historias personales no son estáticas, como las piezas de un museo o de un rompecabezas construido, sino flexibles y dinámicas, pues se producen y reproducen a diario en virtud de nuestras propias metamorfosis y proyecciones temporales. Basta leer el relato corto de una de las narradoras, Yuneidy, quien participó en la mayoría de las sesiones del laboratorio, y cuyo gesto peculiar era su silencio, para constar el carácter performativo de las palabras biográficas: "Durante este viaje he aprendido lo que nunca imaginé, espero terminar victoriosa este viaje para estar de nuevo con mi madre y hermano"[9].

Finalmente, la *autobiografía* y la *heterobiografía*, en momentos de transición, concretamente carcelarios, resultan fundamentales para apropiar e integrar los fragmentos de nuestra experiencia pasada y presente, y además, para introducir nuevas iniciativas que prefiguren la experiencia por venir. Con

[8] Fragmento biográfico obtenido en la sesión 4.1, titulada "La escapada", que hace alusión a la isla de los Cíclopes, en *La Odisea.* Documento almacenado en el archivo narrativo del equipo de investigación (no publicado).

[9] Fragmento biográfico obtenido en la sesión 5.1, titulada "Errores y segundas oportunidades", que hace referencia a la isla de los Lestrigones, en *La Odisea.* Documento almacenado en el archivo narrativo del equipo de investigación (no publicado).

mayor razón, las operaciones de *biografización* con mujeres privadas de la libertad repercuten afirmativamente en su propia imagen, pues a través de los mismos advierten y recolectan sus recursos experienciales, derivados sobre todo de los aprendizajes carcelarios, que las orientan en la búsqueda de otros sentidos y comprensiones sobre su historia personal. En efecto, los procesos biográficos de las mujeres con experiencia carcelaria, quienes poseen múltiples vulnerabilidades, especialmente narrativas (analfabetismo, traumas y depresiones derivados del encierro, apodos y etiquetas peligrosistas, exclusión de los marcos de representación hegemónicos) (Ruiz y Giraldo, 2024, p. 404), permiten resistir al olvido de sí y de otros, para apropiarse y reconfigurar la experiencia personal.

En una carta escrita dirigida a Dairo Herrera, mediador del laboratorio biográfico-performativo[10], subraya una de las narradoras: "Ustedes son personas que dejan huella en nuestros corazones, ya que no nos ven con ojos acusadores, sino con ese cariño que nos demuestra que valemos mucho como personas, sin discriminarnos [...] antes de conocerte era una PPL (persona privada de la libertad) más ahora soy una mujer diferente con mis metas y sueños más fuertes"[11]. Además de esta carta, otros fragmentos biográficos descubren la experiencia singular de las mujeres en transición, así como sus promesas de futuros:

> Y yo quisiera que mi mamá fuera mi mejor amiga. Cada que hablamos es lo peor, porque para ella yo soy la peor persona

[10] Al igual que las narradoras, los mediadores biográficos (equipo de investigación) también relatan sus situaciones y aprendizajes transicionales, para elaborar sus futuros posibles. De este modo, los investigadores se convierten en autores intradiegéticos que también participan con sus vivencias narradas.

[11] Carta dirigida por Yudy Audrey Cerón, interna del penal y participante del laboratorio biográfico, al profesional Dairo Herrera, durante la sesión 8. "Carta a profesor Dairo". Documento almacenado en el archivo narrativo del equipo de investigación (no publicado).

y para los demás soy lo mejor que pudieron conocer[12].
Soy de Arauca; se dice que de allí salieron los mejores guerreros que acompañaron a Simón Bolívar[13].

Llevo 1 año sindicada; no ha sido nada fácil para mi estar en este lugar. No se lo deseo a nadie; es como estar muerta en vida, aguantamos mucha hambre. Nos violan todos los derechos, tanto como de mujer y como ser humano, es orrible [sic][14].

Hernán, espero que, si nos volvemos a ver, nos abracemos muy fuerte y nunca soltarnos, porque te necesito mucho. Leidy (...) te quiero mucho y quiero decirte que eres mi niña hermosa y quiero ir hasta aya [sic] y abrazarte muy fuerte[15].

Todo pudo ser distinto si fuera [sic] escuchado los concejos de mi madre. Pero cuando salga de aquí todo va a hacer distinto. Escuchare consejos y todo lo que me dicen[16].

Mi mayor miedo sería caer en las drogas otraves [sic], pero no será así porque soy una mujer fuerte y una mujer capaz de salir adelante con la ayuda de mis seres queridos y también me da miedo que me rechacen[17].

[12] Fragmento biográfico obtenido en la sesión o, titulada "Acercamiento", donde se presentó la aventura de Ulises (Odisea), sus viajes de transición y sus transformaciones. Documento almacenado en el archivo narrativo del equipo de investigación (no publicado).
[13] Fragmento biográfico obtenido en la sesión 1, titulada "Regreso a casa", que refirió las ensoñaciones de regreso a Ítaca Ulises y sus marinos. Documento almacenado en el archivo narrativo del equipo de investigación (no publicado).
[14] Fragmento biográfico obtenido en la sesión 2, titulada "Tejedores de atarrayas", la cual aludió a los recuerdos de Ulises. Documento almacenado en el archivo narrativo del equipo de investigación (no publicado).
[15] Fragmento biográfico obtenido en la sesión 3.2, titulada "El olvido de sí". Documento almacenado en el archivo narrativo del equipo de investigación (no publicado).
[16] Fragmento biográfico obtenido en la sesión 4.1, titulada "La escapada". Documento almacenado en el archivo narrativo del equipo de investigación (no publicado).
[17] Fragmento biográfico obtenido en la sesión 5.1, titulada "La escapada". Documento almacenado en el archivo narrativo del equipo de investigación (no publicado).

Conclusión

Los actos de narrar y de leer una historia personal constituyen, verdaderamente, modos de conocimiento y de desarrollo propios, puesto que integran experiencias vividas y proyectan vivencias porvenir. En particular, con la escritura de sí aparece el comienzo biográfico, la "natalidad lingüística" de un *quién*, que se da forma como un sujeto singular, de carne, de nombre y de historia personal (Birmingham, 2017, p. 45). Esta aparición y revelación, ante sí y ante los otros, mediante la narración y la escucha, garantiza el "derecho a hablar de la vida como una historia en estado naciente y, por lo tanto, de la vida como una actividad y una pasión en busca de relato" (Ricoeur, 2013, p. 189). Concretamente, este poder-narrar y poder-leer y poder-escuchar la historia vivida y contada (tanto en potencia como en acto), descubre la unicidad y la promesa de amplias poblaciones (anónimas y solitarias), asegura la apropiación del pasado (memoria) y el presente (atención), y por lo tanto, la proyección del futuro (expectativa) (Ricoeur, 2013, p. 191).

Puntualmente, tratándose de las mujeres privadas de la libertad, quienes son acreedoras de múltiples historias de vulnerabilidad, especialmente narrativas (que conducen progresivamente su desrealización) y también de proyectos y de ensoñaciones (que multiplican las posibilidades de realización futuras), sus historias deben ser narradas y escuchadas para posibilitar su resocialización. En efecto, las historias aún no contadas, ni leídas, ocultan numerosos saberes, recursos y ensoñaciones que permiten construir un futuro distinto. Esta promesa inscrita en la narración de la experiencia por vivir, constituye la trama, tan múltiple como variable en el tiempo, que excede el pronóstico de peligrosidad, introduciendo otros futuros posibles.

Obras citadas

Ardiles, Bárbara, y César, Cristian (2016). "Las autobiografías narrativas: una experiencia en la formación docente". *3 Jornadas en Educación*, Mar del Plata [ARG], 27-28 junio. https://nulan.mdp.edu.ar/id/eprint/2687/

Arendt, Hannah (2005). *La condición humana*. Paidós.

Bárcena, Fernando (2006). *Hannah Arendt. Una filosofía de la natalidad.* Herder.

Birmingham, Peg (2017). *Hannah Arendt y los derechos humanos. El dilema de la responsabilidad común.* Prometeo.

Butler, Judith (2009). *Marcos de Guerra. Las vidas lloradas.* Paidós.

Cavarero, Adriana (2022). *Inclinaciones. Crítica a la rectitud*. Fragmenta.

Delory-Momberger, Christine (2003). *1/ Biografía y educación. Figuras del individuo-proyecto.* Anthropos.

Delory-Momberger, Christine (2014). "Experiencia y formación. Biografización, biograficidad y heterobiografía". *Revista Mexicana de Investigación Educativa, 19*(62), 695-710. https://www.redalyc.org/pdf/140/14031461003.pdf. Recuperado el 26 de julio de 2024.

Delory-Momberger, Christine (2015). *La condición biográfica. Ensayo sobre el relato de sí en la modernidad avanzada.* Universidad de Antioquia.

Galeano, Eduardo (2012). *El libro de los abrazos*, E-GO¡ Library español. https://www.colegioemaus.edu.ar/assets/el-libro-de-los-abrazos.pdf

Han, Byung-Chul (2023). *La crisis de la narración*. Herder.

Homero (1977). *La Odisea.* Aguilar.

Kristeva, Julia (2013). *El genio femenino 1. Hannah Arendt*. Paidós.

Ricœur, Paul (2013). *Escritos y conferencias. En torno al psicoanálisis*. Trotta.

Ruiz-Gutiérrez, Adriana (2024). "El poder de los comienzos: fundamentación filosófica de un laboratorio-biográfico en la prisión (Hannah Arendt)". *HASER. Revista Internacional de Filosofía Aplicada,* 15, 55-86. https://institucional.us.es/revistas/haser/15/haser%20_15_%20_2023_12_30.pdf. Recuperado el 3 de agosto.

Ruiz-Gutiérrez, Adriana y Giraldo-Sepúlveda, Conrado (2024). "Otros marcos de representación de la guerra que no hemos visto: de la 'vida fungible' a la vida biográfica de un excombatiente en proceso de reintegración". *Perseitas,* 12, 401-24. https://doi.org/10.21501/23461780.4779. Recuperado el 22 de agosto.

Narración en crisis, narrativas de régimen y arte postautónomo

Ana Borges
Universidade Federal Fluminense, Brasil

Crisis de la narración

Byung-Chul Han, el filósofo coreano-germánico, expone en su ensayo "La crisis de la narración" una serie de variables que se reúnen para crear esa crisis, que parte del surgimiento de la novela moderna hasta llegar a un punto de exasperación en la forma contemporánea de la modernidad —el capitalismo tardío—, cuyas figuras inherentes presuponen una vida sin narración. Según Han, la nuestra es una época postnarrativa, que está "fuera del alcance de la *fuerza de fascinación que ejerce la narración*"[1] (2023, p. 6), pero es también la única en la cual es posible una conciencia narrativa. Vivimos en la edad de la información, que se contrapone a la narración desde sus mismas entrañas.

La crisis en sí consiste en un vacío narrativo en la sociedad, que se manifiesta en un vacío de sentido, que se encubre con "narraciones" que no lo son: las *stories* postadas en las redes sociales no pueden considerarse tales y constituyen un género textual específico de nuestro tiempo, clasificándose como informativo su tipo de texto. Siendo, por lo tanto, incapaces de rellenar el vacío narrativo, se convierten en alimento para la angustia existencial también característica de nuestra época.

Han aborda las principales diferencias entre una *narración* y una *story*. Las grandes narraciones abarcan toda la vida y nos dan a todos un lugar en ella; dan sentido al pasar del tiempo, separando en el calendario los días comunes de los de las fiestas

[1] Las partes en itálicas en esta citación, y todas las siguientes, constan así en el texto original.

y rituales, cuando se celebra, o se celebraban, momentos específicos de los grandes relatos. Sin narración, los días de fiesta desaparecen y el calendario se divide apenas en días de trabajo y de ocio, de "producción y consumo" (2023, p. 7).

Las grandes narraciones, como las religiosas o las de las naciones, son "*la expresión del modo de sentir de una época*" (2023, p. 8). *Son el resultado de un proceso histórico largo y complejo en el que intervienen fuerzas diferentes, ya sea en conflicto o en alianza.* Su campo gravitacional, su longevidad y el sentimiento de verdad que exhalan son un resultado de ello. En cambio, las *stories* creadas por los *storytelling* son consumibles, desechables y no atraen nada hacia sí, por ser apenas información.

Es propio de la *narración* que germine en el tiempo: a partir de una situación inicial, ya preñada de conflictos, desarrolla los mismos y termina cambiando la situación inicial, aquella que originó la *narración*. De los cambios, trata siempre la *narración*, y en las grandes narraciones, la historia cambia todo el mundo anterior. Han se concentra en la importancia del desenlace, que es la de construir un orden cerrado: "La narración es una *forma conclusiva*. Constituye un orden *cerrado*, que da sentido y proporciona identidad" (2023, p. 8). Las *stories*, en cambio, son un género de la modernidad tardía, de su instantaneidad, sus fronteras disueltas e inconclusiones. De ese modo, sus órdenes son abiertos y no es posible crear lazos. Sin embargo, la necesidad psíquica de vinculación sigue existiendo.

Sólo las narraciones crean comunidades. El *storytelling* o, como completa Han, el *storyselling*, crea apenas *communities*, amontonados de gente aislada, cada quien frente a su pantalla digital.

> El capitalismo recurre al *storytelling* para adueñarse de la narración. La somete al consumo. El *storytelling* produce narraciones listas para consumir. Se recurre a él para que los productos vengan asociados con emociones. Prometen experiencias especiales. Así es como compramos, vendemos y

> consumimos narrativas y emociones. *Stories sell*, las *historias* venden. *Storytelling* es *storyselling*, contar historias es venderlas (2023, p. 9).

En la visión de Han, *stories* y *narración* son fuerzas opuestas, pues la primera convierte el acaso en necesidad, reduciendo la experiencia de contingencia. En la sociedad de la información, todo es fugaz y arbitrario, dificultando la orientación y consumiendo todo, dejando detrás de sí un perpetuo vacío.

Información y *narración* se contraponen en varios sentidos, inclusive en su propia estructura de espacio y tiempo. Harald Weinrich, al relacionar tiempos verbales y *tempus*, distingue entre *mundo narrado* y *mundo comentado*, sugiriendo con esos conceptos la distancia entre ellos; y el lingüista Jean-Paul Bronckart, al hablar de *narración* en sentido estricto, a la que se refiere también como "narración autónoma", llama la atención sobre la clara *disyunción* de sus coordinadas en relación con las del mundo ordinario de quien produce el relato (1968, pp. 153-154). Ninguna unidad espacio-temporal del relato en sí se refiere al espacio-tiempo de la producción del mismo. Aunque las *disyunciones* no sean siempre absolutas, de todos modos, la *narración* es algo que está distante de quien la escucha, es algo extranjero y por esa razón exige inmersión para comprenderla y contemplación de sus partes para familiarizarse con ella. Hay que escuchar con atención, entregarse, abrirse y dejarse llevar. Nada de eso es posible en el mundo de la instantaneidad.

La *información*, en cambio, es algo que está ahí disponible, aunque venga de otro lugar. La *información* puede ser explicada; la *narración* no debe hacerlo, bajo pena de perder la tensión narrativa. Han trabaja con las relaciones entre cercanía y lejanía y sus vínculos con los conceptos benjaminianos de *aura*, *rastro* y *encantamiento del mundo*. "La falta de distancia acaba tanto con la cercanía como con la lejanía [...]. Cercanía y lejanía se requieren y se alientan mutuamente. Precisamente esta combinación

de cercanía y lejanía es lo que engendra el aura" (2023, p. 14). La *información*, al exiliar la distancia, mata el *aura* que encantaba el mundo. La avalancha contemporánea de informaciones impide el desarrollo de las narraciones, dejándonos sin aquello que no puede ser explicado, sino apenas narrado.

A partir de la *información* seductoramente vestida de libertad, se establece, afirma Han, una nueva forma de dominación, cada vez más sutil e invisible, la cual reproducimos siempre que seguimos sus instrucciones y posteamos, compartimos y "gustamos" (2023, p. 19). Las personas se convierten en datos, buenos para la explotación no apenas comercial, sino también política. O más bien, especialmente política, como lo sostiene Giuliano da Empoli en *Os engenheiros do caos:*

> No mundo de Donald Trump, de Boris Johnson e de Jair Bolsonaro, cada novo dia nasce com uma gafe, uma polêmica, a eclosão de um escândalo. Mal se está comentando un evento, e esse já é eclipsado por um outro, numa espiral infinita que catalisa a atenção e satura a cena midiática. Diante desse espetáculo, é grande a tentação, para muitos observadores, de levar as mãos aos céus e dar razão ao bardo: "O tempo está fora do eixo!" No entanto, por trás das aparências extremadas do Carnaval populista, esconde-se o trabalho feroz de dezenas de spin doctors, ideólogos e, cada vez mais, cientistas especializados em Big Data, sem os quais os líderes do novo populismo jamais teriam chegado ao poder (2023, p. 18)[2].

[2] "En el mundo de Donald Trump, Boris Johnson y Jair Bolsonaro, cada día nace con una metida de pata, una polémica, la eclosión de un escándalo. Apenas se está comentando un evento y ya otro lo eclipsa, en una espiral infinita que cataliza la atención y satura la escena mediática. Frente a ese espectáculo, es grande la tentación, para muchos observadores, de levantar las manos al cielo y darle la razón al bardo: 'The time is out of joint!'. Sin embargo, tras las apariencias extremadas del Carnaval populista, se esconde el trabajo feroz de decenas de spin doctors, ideólogos y, cada día más, científicos expertos en Big Data, sin los cuales los líderes del nuevo populismo jamás hubieran llegado al poder" [la traducción de todas las citas en portugués son hechas por la autora].

La modernidad tardía no tiene fuerza revolucionaria, ni utopías, porque está demasiado cómoda como para molestarse, prefiriendo vivir sin futuro, sin *aura*, sin encantamiento, sin esperanza. Le basta el presente y la supervivencia. Le faltan narraciones creadoras de cohesión social, con propuestas de sentido y valores comunitarios. Han diferencia esas narraciones de aquellas de exclusión, que fundamentan un régimen.

> La narrativa del rendimiento no genera cohesión social; de ella no nace un *nosotros*. Al contrario, acaba tanto con la solidaridad como con la empatía. Las narrativas neoliberales, como, por ejemplo, las narrativas de autooptimización, de autorrealización o de autenticidad, desestabilizan a la sociedad aislando a las personas. Ninguna sociedad estable se construye ahí donde cada uno celebra la misa del yo y es el sacerdote de sí mismo, ahí donde cada uno *crea y especifica una imagen de sí mismo y se exhibe a sí mismo*. [...] Pero no todas las narrativas creadoras de comunidad se basan en la *exclusión de lo distinto*, sino que también hay una *narrativa inclusiva*, que no se aferra a ninguna identidad. Por ejemplo, el universalismo radical que Kant defiende en su obra *Sobre la paz perpetua* es una gran narración que incluye a todas las personas y a todas las naciones, unificándolas en una comunidad universal. Según Kant, la paz perpetua se basa en las ideas de "ciudadanía universal" y de "hospitalidad". [...] También Novalis defiende un universalismo radical. Él tiene en mente una "familia universal", más allá de la noción de la identidad, y sublima la poesía como elemento de reconciliación y de amor. [...] Esta comunidad íntima es una comunidad narrativa, que, sin embargo, rechaza la narrativa identitaria excluyente (2023, pp. 80-82).

Esa es una cuestión imposible de ignorar en un momento en que las utopías están muertas y la ultraderecha retoma o crea nuevas narrativas de exclusión, jalando hacia sí, como un imán de resentimientos, lo que hay de peor en el nacionalismo, además del racismo, el suprematismo, la misoginia, la homofobia, el fundamentalismo religioso. Sus narrativas hace mucho han sido tragadas por la historia y el pensamiento, pero el deseo humano de pertenecer a algo mayor es más fuerte. Muchos de quienes se sienten ignorados, hechos a un lado y ninguneados por la sociedad son atraídos por esos discursos que les dan un enemigo que, así lo creen, les impide tomar su lugar de derecho en la vida: las feministas, los negros, los extranjeros, los homosexuales, los judíos, los árabes...

Los movimientos progresistas, en la actualidad, han creado narrativas parciales, como las del movimiento negro, el feminista, el LGBT+. A pesar de su parcialidad, son importantísimas para crear futuro, porque traen en sí el deseo de inclusión e igualdad, y probablemente sean las únicas posibles en un momento en que la izquierda todavía debe hacer la crítica de las grandes narraciones, no las del campo adversario, pues ya han sido desmontadas, sino de las que le son caras. Sin eso, es difícil pensar utópicamente, pues no quedará más que señalar con el dedo, como ejemplo de porvenir, algo que ya no lo es.

Decíamos que las narrativas parciales parecen ser las únicas posibles, no sólo porque hace falta deconstruir narrativamente el pasado para pensar el futuro, sino también porque las nuevas narraciones no nacen apenas del deseo de justicia o el avance del pensamiento, sino que se edifican en procesos históricos y sociales que exigen tiempo. Mientras tanto eso no se complete, es posible comentar críticamente las narraciones existentes, creando con ello, si no una narrativa nueva, al menos una contranarrativa. Eso es realizable por varios medios, sean los del pensamiento crítico, de la literatura o el arte. En este texto comentaremos una de las muchas contranarrativas

creadas por Tania Bruguera. Esta artista plástica cubana expone una narración nacional que se desintegra día con día a partir del comentario visual de la misma, trabajando con la parodia, lo grotesco y el impacto visual, golpeando precisamente una de esas narrativas que nos son, o al menos nos han sido, tan caras, con los nuevísimos lenguajes artísticos, fruto de la postautonomía.

Autonomía y postautonomía

En el siglo XIX, Kant y Hegel buscan que arte y verdad, separadas desde Platón, estén otra vez en contacto; y con el desarrollo de la estética como área de la filosofía, una serie de categorías entran en escena: lo bello artístico, lo sublime, el juicio estético, la función de la obra de arte, la autonomía del arte. Había que construir la reflexión estética como saber, y para ello era necesario pensar una apreciación del arte que fuera puramente de la forma, autonomizándola como objeto de contemplación y análisis y separando la experiencia estética de las demás experiencias con las que viniera relacionada.

Jürgen Habermas considera ese proceso de autonomización del arte como inherente al capitalismo, puesto que, en ese sistema, lo económico y lo político se desatan de lo cultural, libertando las artes de sus usos religiosos y cortesanos. Es Kant quien lleva adelante esa separación, escindiendo el juicio lógico del estético, o del gusto. Este último se asienta únicamente sobre la sensación subjetiva de placer o desplacer que provoca una obra en quien la contempla; en cambio, afirma Kant, la percepción sensible hacia ella sí contribuye al conocimiento. La autonomización del arte se construye siguiendo su "emancipación" de lo económico y lo político. Se va a considerar el juicio estético, en adelante, como un juicio desinteresado, en el sentido de no estar vinculado al placer o desagrado provocados por la contemplación de un objeto. Si el arte es autónomo, significa que posee

sus propias reglas, reglas que el juicio estético va a seguir, haciendo a un lado el gusto personal. Anterior a la autonomización del arte, una obra se valoraba en relación con el desempeño de sus funciones no artísticas: políticas, didácticas, religiosas. A partir de la autonomización, aquellas obras que nos ponen a pensar con base en la ley de su forma pasan a ser bellas, proporcionándonos un placer desvinculado de nuestros intereses y deseos materiales o psíquicos; y solo pueden ser juzgadas a partir de sus propias leyes. Así, la crítica del arte se hace considerando únicamente lo que le es propio a cada arte como lenguaje: en la pintura, por ejemplo, forma, color, línea, textura, juegos de luz y sombra; en la literatura, trama, tiempo, espacio, personajes, narrador, escritura, sentido. El contenido del objeto que se está juzgando no entra en las consideraciones del juicio crítico.

La idea de la autonomía del arte persistirá hasta que su proceso de mercantilización, y el de la cultura como un todo, destruyan las propuestas de producción y apreciación desinteresadas. Theodor Adorno y Max Horkheimer, partiendo del concepto de "industria cultural", estudiaron ese proceso. Dice Felipe Catalani, en artículo sobre el tema:

> O processo de mercantilização da cultura e o culto da mercadoria marca o fim da autonomia da obra de arte como vinculação desta àquilo que já Kant havia chamado de interesse – neste caso, o próprio interesse de maximização de lucros, pelo lado do produtor, e o da satisfação de necessidades, pelo lado do consumidor. Leituras culturalmente conservadoras compreendem a decadência provocada pela mercantilização da cultura, mas, entretanto, hipostasiam a autonomia da obra de arte para além de sua especificidade histórica. Nesse sentido, compreende-se a própria leitura adorniana de forma superficial, julgando-a como mera recusa elitista da banalidade da cultura de massas. Porém, Adorno e Horkheimer não fazem uma defesa abstrata da autonomia da arte, mas situam-na

> historicamente: [...] A autonomia da arte como condicionada historicamente é ao mesmo tempo verdadeira, pois ela se efetiva como um campo separado, e falsa, pois esta separação se dá socialmente, ocultando uma relação mais profunda que revela uma falta de autonomia. Isto constitui um caráter eminentemente contraditório da arte burguesa, fruto da incompatibilidade entre aquilo que aparece como promessa para a arte, isto é, sua liberdade frente à finalidade social, e a realização de sua liberdade como uma ausência de liberdade, dado que esta liberdade, como mostram Adorno e Horkheimer, é situada socialmente em sua dependência em relação ao "anonimato do mercado". Este é o pressuposto do que se configura como uma teoria crítica da arte, a partir da qual as obras são analisadas em sua mediação com a sociedade, no entanto sem deduzir uma a partir da outra, pois a obra de arte não reflete meramente o contexto no qual é produzida ... . Uma teoria estética que analisasse as obras apenas do ponto de vista da reflexão ignoraria por completo a autonomia da arte enquanto processo histórico real e teria as obras como simples exemplificações, o que faria com que a própria reflexão sobre o material estético fosse inócua (2015, pp. 175-176)[3].

[3] "El proceso de mercantilización de la cultura y el fetichismo de la mercancía marca el fin de la autonomía de la obra de arte como vinculación de esta a aquello que ya Kant había llamado 'interés' —en este caso, el mismo interés de maximalización de las ganancias, en el caso del productor, y el de la satisfacción de necesidades, en el caso del consumidor. Lecturas culturalmente conservadoras comprenden la decadencia provocada por la mercantilización de la cultura, pero hipostasian la autonomía de la obra de arte más allá de su especificidad histórica. En ese sentido, se comprende la propia lectura adorniana de modo superficial, entendiéndola como mero rechazo elitista a la banalidad de la cultura de masas. Sin embargo, Adorno y Horkheimer no defienden la autonomía del arte de modo abstracto, sino que la ubican históricamente: [...] La autonomía del arte tal como está condicionada históricamente es a un tiempo verdadera, puesto que se efectúa como un campo aparte, y falsa, pues tal separación se da socialmente, ocultando una relación más profunda, que revela una falta de autonomía. Esto constituye un carácter eminentemente contradictorio del arte burgués, fruto de la incompatibilidad entre aquello que se muestra como promesa para el arte, o sea, su libertad frente a la finalidad social, y la realización de su libertad como una ausencia de libertad, puesto que tal libertad, como enseñan Adorno y Horkheimer, se ubica socialmente en su dependencia en relación con el 'anonimato del mercado'. Este es el presupuesto de aquello que se

Literatura y arte habían cambiado. En los años 1920, las vanguardias comenzaron a hacer salir la literatura y el arte de sus "campos" predeterminados por la autonomía, mientras buscaban las relaciones entre "arte y vida". Al abrirse camino a través de otros campos, las vanguardias van rompiendo con el esteticismo en varios sentidos, y la orientación política del arte, cada vez más abiertamente asumida, es apenas uno de ellos.

En los años 1960 comenzó el aumento de la cantidad de trabajos artísticos de crítica y denuncia simbólica de las situaciones políticas y sociales; y en la década siguiente inició un nuevo fenómeno: el arte realizando acciones pensadas para cambiar un entorno cualquiera, sea político, social o ideológico. Ahora es otra la trabazón entre arte y política, pues el arte resignifica. El artista ya no se contenta con ser espectador de la política: quiere ser parte.

En el lenguaje del arte y la literatura siguen los cambios, obligando a la crítica a crear categorías como "artivismo", "arte postdisciplinario" y otras, tratando precisamente de dar cuenta de prácticas literarias y artísticas que hace mucho ya no caben en sus camisas de fuerza[4]. Apenas los campos se mezclan e hibridizan, uniendo el verbo a imágenes, sonidos, *performances,* también crecen las obras resultantes de trabajos colectivos, asociación a movimientos sociales e intervención espacial. Una de las más importantes críticas literarias de América Latina, la argentina Josefina Ludmer, afirmaba:

---

configura como una teoría crítica del arte, a partir de la cual las obras se analizan en su mediación con la sociedad, aunque sin deducir la una a partir de la otra, pues la obra de arte no refleja meramente el contexto en que se produce... Una teoría estética que analizara las obras apenas desde el punto de vista de la reflexión ignoraría completamente la autonomía del arte en tanto proceso histórico real y vería las obras sencillamente como ejemplificaciones, lo que convertiría la propia reflexión sobre el material estético en algo inocuo".

[4] Para una rápida introducción a los últimos conceptos y nuevos grupos y prácticas artísticas en América Latina, es instructivo mirar la página del "XI Congreso Internacional Orbis Tertius: Literaturas, artes y activismos: nuevas articulaciones" (abril de 2024), en la dirección http://citclot.fahce.unlp.edu.ar/xi-congreso.

> Imaginemos esto. Muchas escrituras de los 2000 atraviesan la frontera de la literatura (los parámetros que definen qué es literatura) y quedan afuera y adentro, como en posición diaspórica: afuera pero atrapadas en su interior. Como si estuvieran "en éxodo". Siguen apareciendo como literatura y tienen el formato libro... Y conservan el nombre del autor..., se incluyen en algún género literario como "novela", y se reconocen y definen a sí mismas como "literatura".
>
> Aparecen como literatura, pero no se las puede leer con criterios o categorías literarias como autor, obra, estilo, escritura, texto y sentido. [...]Porque aplican a la literatura una drástica operación de vaciamiento: el sentido (o el autor, o la escritura) queda sin densidad, sin paradoja, sin indecidibilidad [...]. Y es ocupado totalmente por la ambivalencia: son y no son literatura, son ficción y realidad.
>
> Representarían a la literatura en el fin del ciclo de la autonomía literaria, en la época de las empresas transnacionales del libro [...]: la literatura en la industria de la lengua. Ese fin de ciclo implica nuevas condiciones de producción y circulación del libro que modifican los modos de leer.
>
> Podríamos llamarlas escrituras o literaturas posautónomas (Ludmer, 2010, pp. 149-150).

Esas literaturas posautónomas se fundan, todavía según Ludmer, en dos postulados del mundo contemporáneo: primero, que todo lo cultural es económico, y viceversa; segundo, la realidad (como constituida por los medios) es ficción y la ficción es realidad.

Todo lo anterior vale para las artes plásticas, consideradas las diferencias de lenguaje. Todas las mezclas entre campos, la nueva relación con la "realidad" y la actitud activa frente a la política llevarán a resultados de expresión distintos a los del arte anterior. Ahora se considera que no hay arte separado de la política ni de todo lo demás. En ese terreno fértil se desarrolla el arte y las

contranarrativas demolidoras y creadoras de identidad de Tania Bruguera y su "artivismo"[5].

Una narrativa de régimen y su contranarrativa: la Revolución cubana y el arte de Tania Bruguera

La artista

La artista cubana Tania Bruguera (1968, La Habana) es actualmente la más conocida representante de la "Generación de los 90", grupo que irrumpió en esos años en la escena artística de la isla y, a través de *performances,* instalaciones y *happenings*, llevó adelante el cuestionamiento sociopolítico y estético iniciado por la generación anterior, introductora de los nuevos movimientos artísticos vigentes en Europa y los Estados Unidos. Innovadora y provocativa en la estética y la actitud, después de un evento traumático relacionado con su padre, Bruguera decidió hacer de la censura, el poder y la sumisión los ejes de su trabajo, buscando un arte que actuara políticamente. Además de política, su poética es práctica y pedagógica, y la artista fue sistematizándola a partir de 2003, en La Habana, con la fundación de la "Cátedra Arte de Conducta", cuyo objetivo era el estudio, el desarrollo y la enseñanza de formas alternativas de arte para hablar de ideología, poder y hegemonía. Empleando conceptos creados ahí, como "arte de conducta", "arte útil" y "momento político específico", juntamente con un abordaje de los objetos de creación dirigido a provocar una fuerte respuesta emocional, Tania Bruguera viene atacando sistemáticamente la narrativa oficial de la historia de Cuba y de la Revolución cubana en sus elementos constitutivos fundamentales. El espacio: la isla que resiste y Miami como el espacio del enemigo que ataca; su

[5] La artista fundó INSTAR, Instituto de Artivismo Hannah Arendt, en 2015.

tiempo: un presente continuo revolucionario, iniciado con el asalto al cuartel Moncada y presentado como en sempiterna duración; su trama: la lucha, también continua, de la revolución *versus* la contrarrevolución; sus personajes: protagonistas (revolucionarios) y antagonistas (contrarrevolucionarios); y los narradores, todos oficiales, todos omniscientes, muchos, sí, pero una única voz. Además de los libros, esa narrativa se disemina y reproduce a través de la media preferencial del régimen: la televisión. En la última gran exposición del colectivo de Tania Bruguera, el INSTAR, titulada *Factografía operativa* y presentada en la *documenta XV*, en Kassel, Alemania, de junio a septiembre de 2022, la artista presentó, en una instalación, lo que puede ser entendido como un comentario crítico y una contranarrativa de la historia oficial de la Revolución cubana.

Consideraremos para la lectura de ese comentario el lenguaje propio de las artes plásticas y las instalaciones específicamente. Propongo que el espacio de la instalación o, más estrictamente, el recorrido que hace el espectador en ese espacio, organiza los objetos contenidos en el lugar en un sentido, a veces temporal (acercando ese sentido a la *narración* y a una *trama*), a veces de causa y efecto (acercándolo a la exposición y al comentario), u otros sentidos cualesquiera que exijan, para construirse, un "antes" y un "después" relacionados, un punto de partida y uno de llegada, provocando, en el caso de la *Factografía operativa,* una confrontación y concienciación relacionadas con la narrativa de referencia. Esta no debe nunca perderse de vista, pues la instalación se leería apenas como comentario, obliterando su parte narrativa, que le da cohesión a esos comentarios. Y propongo, finalmente, que ese comentario/contranarrativa hace uso de la visualidad para construir/deconstruir a los personajes de la historia oficial (acercando los grupos de objetos a la descripción).

La instalación

Empecemos analizando la opción de base de la artista: una instalación. Las instalaciones son trabajos de gran escala, están pensadas para sitios específicos, son temporarias y son arte conceptual. El tamaño es fundamental, pues les permite abrigar toda suerte de objetos bi o tridimensionales, y no apenas material visual, sino también, por ejemplo, elementos dirigidos a provocar experiencias sensoriales de todo tipo. El público va circulando dentro de la obra, viéndola desde diferentes perspectivas, siendo muchas veces estimulado a llevar adelante una interacción física directa con la misma. La idea es transformar su percepción espacial, encaminándolo hacia una completa inmersión en el espacio/ambiente de la obra. Además de interactivas e inmersivas, las instalaciones, por ser arte conceptual, muchas veces objetivan llevar al público a pensar sobre grandes tópicos sociales. Como están proyectadas para sitios específicos y son temporarias, la experiencia que ofrecen es única e irrepetible.

En la presentación de la instalación en la *documenta XV*, Tania Bruguera y su equipo cubano explicaron los principios y objetivos de la obra presentada. El título *Factografía Operativa* fue recuperado del constructivismo ruso y significa "escritura de los hechos": muestra la nueva producción estética cubana independiente, realizada en medio de una realidad política específica. Para responder a "el recrudecimiento de la máquina totalitaria, la creciente represión policial y el acoso gubernamental a los creadores que manifiestan un sólido compromiso político con la democracia y la libertad de expresión" (RIALTA STAFF, 2022, § 3), la función social del artista tuvo que ser repensada y remodelada. El arte debe ser útil y responder al momento, y en el caso de la instalación del *documenta*, se trataba de exponer el archivo policial cubano, articulando para ello las narrativas de los artistas perseguidos y de los encarcelados por las protestas del 11 de julio de 2021, cuando grandes grupos de

cubanos salieron a la calle a gritar que tenían hambre y a exigir libertad de expresión.

La Factografía operativa

Pasemos ahora a algunas observaciones sobre la *Factografía operativa*, la distribución de sus objetos en el espacio y sus referencias a diferentes tópicos de propaganda, poder, manipulación, sumisión y rebeldía. Enfocaremos apenas algunas de las imágenes dominantes de la exposición, siendo que cada una de ellas resalta y deconstruye un pilar de la narrativa oficial de la Revolución cubana a través de su contranarrativa. Esa y muchas otras imágenes de la serie del *documenta XV* están disponibles en el sitio de INSTAR, Instituto de Artivismo Hannah Arendt, fundado por Tania Bruguera.

Como primera imagen, a la que llamaremos "Mapeando Cuba", tenemos una visión a la distancia de la isla, cerca de la entrada de la instalación. Sobre un piso azul como el mar en día de sol, vemos un mapa de Cuba marcado con sus datos geográficos y censales: nombres de ciudades, provincias, población. En la pared, pintada de amarillo, nos ofrecen la fotografía de un segundo mar, muy diferente del representado en el piso: se trata ahora de un mar tempestuoso, que agita enormes olas. Junto a él, pero fuera de la pared amarilla, tenemos lo que se convierte, una vez percibida, en la imagen dominante del grupo: la enorme figura de un hombre negro con el torso desnudo y los brazos extendidos al frente. De uno de los brazos cuelgan unas esposas que no están cerradas; pero el hombre mantiene ambos brazos juntos, como si estuviera "realmente" esposado. En esta representación está la clave para entender el conjunto de la composición: el color de la piel del hombre remite a la esclavitud, que marca la cultura y el imaginario cubano. Lo demás se sigue de esa conclusión inicial: las esposas remiten al dominio de las élites sobre los cuerpos de

la población, sobre su libertad física, mental y psicológica; el autoritarismo, el control y otras características de la cultura esclavista están incluidos en la imagen, aunque no explícitamente. En cuanto a las esposas, no es necesario cerrarlas, basta que cuerpo y mente marchen como si estuvieran esposados.

Una segunda provocación a la narrativa oficial consiste en grupos de objetos directamente relacionados con censura, rebelión y sus consecuencias. En la pared opuesta a la de la primera imagen, en la parte inferior, pintada de amarillo, se lee "Libertad para los presos políticos", viéndose también dos imágenes con la misma inscripción: "Esto no es un *performance*". Más arriba, resaltadas sobre el fondo blanco, hay fotografías de fiscales del juicio contra los manifestantes del #11JCuba, cuando estos fueron acusados de sedición —por protestar— y la fiscalía pidió penas de hasta 27 años de cárcel. Vamos a entrar de pleno ahora al tema de la propaganda oficial y los presos políticos, con uso ejemplar del espacio en la construcción de la contranarrativa.

El tema se introduce con una serie de pequeños objetos de papel maché, grupo de imágenes al que llamaremos "Mirando la tele". Esos objetos representan ocasionalmente un aparato de radio, pero la más de las veces una pantalla de televisión, puestos unos al lado de los otros, en fila. Los objetos muestran imágenes históricas, "verdaderas", señalando hacia la Historia con mayúscula; algunas de ellas son icónicas. Todas han sido usadas por el régimen para construir su narrativa, y la instalación ya comienza a deconstruirlas con el propio acto de exhibirlas. A pesar de históricas, el colectivo cubano optó por usar esas imágenes, no *in natura*, sino manipuladas: las fotografías han sido pintadas por encima, y las pequeñas televisiones llaman la atención menos para las imágenes en sí que para la manipulación de ellas y el acto mismo de ver televisión. La manipulación de la realidad llevada a cabo por el régimen se hace clara con la manipulación de la manipulación que la instalación presenta.

El tema de los presos políticos se retomará ahora, amarrando así manipulación y represión, y concluyendo con una visión impactante: la de las "Cabezas en picas". En la misma sala, frente al grupo de objetos recién mencionados, constituyendo una contranarrativa, hay otro grupo, el de los artistas perseguidos: estos componen una especie de bosque siniestro donde, en lugar de árboles, tenemos cabezas de hule, máscaras clavadas en picas, como en la entrada de una ciudad medieval que exhibiera así a sus enemigos —o a sus delincuentes— como aviso. Estas son las cabezas de artistas e intelectuales censurados entre 1959 y 2022. La lista con sus nombres (en construcción) se puede leer en la pared. Sus cabezas, sus partes pensantes, han sido cortadas y expuestas para dar el ejemplo.

Entramos a la tercera y última visión de Cuba: los "Niños muñecos de ventrílocuo". Una parte importante de la narrativa oficial de la revolución cubana es la que se refiere a los niños y el cuidado que les brinda el régimen, especialmente en lo que respecta a la educación. A modo de contranarrativa, ejemplificando acá el uso de la imagen en la construcción de personajes, el trabajo presentado en la *documenta XV* muestra fotografías manipuladas de niños en sus uniformes escolares, con rostros grotescos, deformados y aterradores: sus mandíbulas están de alguna manera separadas de la parte superior de sus caras, como si fueran muñecos de ventrílocuo. La educación que reciben apunta a eso, pues de sus bocas sólo puede salir una voz, la del ventrílocuo, que piensa y se expresa a través de sus muñecos. Tania Bruguera había comentado en una entrevista que la educación sí alcanza a todos en Cuba, pero nunca es posible decir lo que se piensa, si eso va en contra de la voz oficial. En una de las imágenes, no reproducida acá, los niños parecen saludar, quizás de forma militar; en otra, salen en parejas, tomados de la mano, del interior de un objeto que parece la sirena de un vehículo policial. Los temas de la contranarrativa en ese grupo son la manipulación y el control del pensamiento (con referencia a los

muñecos de ventrílocuo) y la vigilancia (las sirenas de los coches de la policía). Todo eso complementa brutalmente la idea, pasada por la propaganda oficial, de los niños educados y lectores.

Como puede verse, con base en una narración de referencia se ha construido otra nueva, basada en la referencia misma, en la crítica y el comentario: hay una otra historia; hay una contranarración, todavía no la narración del futuro, no la de la utopía, pero una que ayudará a construirla, desconstruyendo otra, que ya no exhala verdad ni tiene campo gravitacional.

Alguna conclusión

Volvamos ahora a la cuestión de las crisis narrativas. Según Han, la avalancha contemporánea de informaciones impide el desarrollo de las narraciones. A la luz de lo expuesto, trataremos de matizar y complementar esa afirmación, en lo que se refiere a lo que nos ocupa, las grandes narraciones comunitarias.

Las antiguas narraciones de nación, las que crearon y fundamentaron el nacionalismo de los siglos XIX y XX, han envejecido y perdido su campo gravitacional, tanto las que dejaron más o menos intocadas las bases del discurso que las fundó como las que lo reformularon en un nuevo discurso a partir de grandes eventos sociales, como es el caso de Cuba y la Revolución cubana. Partiendo del pensamiento de José Martí, el discurso revolucionario señalaba hacia una revolución democrática, popular y nacional con base en la creación de un nuevo sistema político. Ese discurso se ha desgastado por el incumplimiento de sus promesas.

A pesar de la pérdida de su fuerza gravitacional, esas narraciones siguen siendo la referencia para dos tipos principales de discursos que observamos en circulación: uno, a la extrema derecha, que, a partir del vaciamiento, la disminución y deformación del discurso de referencia, construye sus narrativas excluyentes; y las contranarrativas a esas mismas antiguas narrativas,

que van poco a poco reformulando esas últimas. No sabemos si habrá en algún punto del futuro narrativas "totales", inclusivas de todo el mundo, como las propuestas por Kant y Novalis; pero por el momento, tenemos esas contranarrativas, unas más parciales, otras menos, que golpean a las puertas de las comunidades y exigen hacerse escuchar. De un modo o de otro, lo que exigen es inclusión social, económica, política, y la ampliación de los mecanismos de la vida democrática. En este texto tratamos de escuchar una de ellas y comprender sus propuestas y su importancia.

Obras citadas

Bronckart, Jean-Paul (1999). *Atividade de linguagem, textos e discursos*. Por um interacionismo sócio-discursivo. Educ.

Catalani, Felipe (2016). "Arte e conhecimento: autonomização da obra de arte e verdade estética". *Humanidades em Diálogo,* 7, 171-181. https://revistas.usp.br/humanidades/es/article/view/113346

Empoli, Giuliano da (2023). *Os engenheiros do caos*. Vestígio.

Han, Byung-Chul (2023). *La crisis de la narración* [Traducción de Alberto Ciria]. Herder [EPUB].

Ludmer, Josefina (2010). *Aquí América Latina*. *Una especulación*. Eterna Cadência.

RIALTA STAFF (2022). "Instituto Internacional de Artivismo 'Hannah Arendt' presenta su Factografía Operativa en la documenta XV de Kassel, Alemania". Rialta, Alianza Iberoamericana para la Literatura, las Artes y el Pensamiento, 18 de junio. https://rialta.org/instituto-internacional-de-artivismo-hannah-arendt-presenta-su-factografia-operativa-en-la-documenta-quince-de-kassel-alemania

Weinrich, Harald (1968). *Estructura y función de los tiempos en el lenguaje*. Gredos.

Ficha curricular



Ángeles Ma. del Rosario Pérez Bernal

ORCID: https://orcid.org/0000-0002-5587-2223

Es Doctora en Estudios Latinoamericanos por la UNAM; realizó una estancia posdoctoral en Literatura y Filosofía en la Universidad de París 1, Panthéon-Sorbonne. Es profesora e investigadora titular en la Facultad de Humanidades de la Universidad Autónoma del Estado de México y miembro del Sistema Nacional de Investigadoras e Investigadores (SNII), Nivel II.

Su investigación explora las relaciones entre literatura, filosofía y pensamiento político, con énfasis en Hannah Arendt, Gilles Deleuze y Jorge Luis Borges. Algunos libros de su autoría son *Escritura y resistencia. Entre Elena Garro, Hannah Arendt y Gilles Deleuze* (2019) y *Notas literarias sobre el barroco en Iberoamérica* (2022).

También ha publicado en revistas internacionales como *Totalitarismo y Democracia*, *Catedral Tomada* y *Revista Chilena de Literatura,* y ha impartido conferencias en instituciones como la TU Dresden, la Universidad de Tel Aviv y la Universidad de Poitiers.

Índice



Narración y sentido en la literatura y la filosofía

coordinado por Ángeles Ma. del Rosario Pérez Bernal se terminó de editar el 30 de abril de 2026 en Toluca, Estado de México.

La edición estuvo a cargo de la Dirección de Bienes Públicos del Conocimiento, mediante el Departamento de Libros Abiertos, de la Universidad Autónoma del Estado de México. En interiores y portada se emplearon las tipografías Open Sans y Alegreya.

Universidad Autónoma
del Estado de México

Secretaría de Ciencia

ACCESO ABIERTO