

**Las babas del sabio**  
**Ensayos sobre la dislocación de la**  
**escritura**

**Biagio D'Angelo**

LAS BABAS DEL SABIO.  
ENSAYOS SOBRE LA DISLOCACIÓN DE LA ESCRITURA  
© Biagio D'Angelo

ISBN: 978-603-4030-02-2  
Hecho el depósito legal en la Biblioteca Nacional del Perú N.º 2008-10123

© 2008 Fondo Editorial de la Universidad Católica Sedes Sapientiae

*Gran Canciller*  
Mons. Lino Panizza Richero

*Rector*  
Mons. Dr. Joaquín Martínez Valls

*Cuidado de edición*  
Patricia B. Vilcapuma Vincés

*Corrección del texto*  
Arturo Rodríguez Peixoto

*Diseño y diagramación*  
Daniel Ramos Romero

*Imagen de carátula*  
Maria Luiza Guarnieri Atik

UNIVERSIDAD CATÓLICA SEDES SAPIENTIAE  
Esquina Constelaciones y Sol de Oro s. n. Urb. Sol de Oro.  
Los Olivos, Lima-Perú  
Teléfonos: (51-1) 533-5744 / 533-6234 / 533-0008 anexo 240  
Correo electrónico: feditorial@ucss.edu.pe  
Dirección URL: <www.ucss.edu.pe>

Impreso en Lima-Perú  
Primera edición, octubre 2008  
Tiraje 500 ejemplares

Prohibida la reproducción total o parcial de esta obra sin permiso escrito del  
Fondo Editorial UCSS

*In memoriam*  
*Andrés Aziani*



## ÍNDICE

Introducción	11
Escritura: dislocación y espectáculo	15
De mitos, archivos y boquitas pintadas. Recientes paradigmas de la teoría comparativa en América Latina	41
Crítica literaria y literatura comparada. Entre selectores y comediantes	59
El beso del vampiro y de la mujer araña. La narrativa visual como archivo y tradición de la cultura contemporánea	73
El realismo engañoso de Julio Cortázar	87
<i>Las babas del diablo</i> y las instantáneas. Fotos, fragmentos, historias	113
Variaciones Cortázar. Confluencias e intercambios entre música y literatura	139
<i>Don Quijote</i> y Rita Lee: tránsitos tropicales	155
<i>Doña Flor</i> y sus dos carnavales. Para una relectura de Jorge Amado	169



## INTRODUCCIÓN

**E**ste texto se propone reflexionar sobre la relación entre literatura y *mass media* en una época mediática como la contemporánea. A la discusión sobre el fenómeno de la dislocación actual de la literatura y de la escritura a otros campos semánticos, no necesariamente literarios, se une el proceso de barroquización de la escritura, que hace de ella casi un espectáculo donde se mezclan discursos diferenciados, como la fotografía, la música y el cine, entendidos como adecuados parámetros estético-narrativos. No es una casualidad que, actualmente, algunos estudiosos vean justamente en la telenovela la auténtica continuación del folletín melodramático de fines del siglo XIX. Nos preguntaremos, por lo tanto, cuál es el rol del «archivo» en la cultura de masas y cómo este concepto debería adaptarse a las nuevas exigencias culturales del presente. Algunas figuras de la cultura latinoamericana del siglo XX, con su específica producción ficcional, como Manuel Puig, Julio Cortázar y Jorge Amado, funcionarán como paladines de la necesidad de una nueva alfabetización verbo-visual.

Los artículos aquí reunidos provienen de trabajos producidos en diferentes momentos y para diversas ocasiones. A eso se debe el carácter de «vagabundeo textual» que se podrá observar al leerlos. El ensayo de

apertura deriva de una conferencia pronunciada en Lima, en enero de 2006, en ocasión de la inauguración de una semana de actualización docente, en el auditorio de la Universidad Católica Sedes Sapientiae, *alma mater* que, por varios años, me ha permitido pensar que la literatura es, como escribió recientemente el novelista brasileño Bernardo Carvalho, «una forma de anticiparse a los hechos y de hacer previsiones que sonarían disparatadas en la boca de alguien que se dispusiera a ostentarlas en la vida cotidiana» (*O sol se põe em São Paulo*, 2007). En el artículo dedicado a Manuel Puig y a sus *Boquitas pintadas*, en modo particular, me preocupé de darle el justo lugar a la concepción de un archivo popular, que no había encontrado espacio en las siempre significativas reflexiones de Roberto González Echevarría. Fue publicado en la revista argentina de literatura *El Hilo de la Fábula* (editorial de la Universidad Nacional del Litoral, v. 4, pp.17-24, 2004), gracias al empuje de Adriana Crolla. Leí las páginas de «Crítica literaria y literatura comparada. Entre selectores y comediantes» en un coloquio de crítica literaria, intitulado sugestivamente «Orbis Tertius», en La Plata, Argentina, en mayo de 2006, pensando en algunas profundas consideraciones de Leyla Perrone-Moisés y Lisa Block de Behar, y teniendo como numen tutelar al autor de «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius». «El beso del vampiro y de la mujer araña» constituye la ampliación de una ponencia pronunciada en ocasión de las VI Jornadas Nacionales de Literatura Comparada de la Asociación Argentina de Literatura Comparada (Córdoba, agosto de 2003) y fue parte de un trabajo de investigación, llevado a cabo junto con el Grupo de Trabajo de Literatura Comparada de ANPOLL (Asociación Nacional Brasileña



de Investigaciones sobre Lengua y Literatura), en la línea «Archivos sudamericanos», coordinado por Maria Antonieta Pereira (Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte). Sobre «El realismo engañoso de Julio Cortázar» hablé, bajo los ojos vigilantes y gentiles de Alfons Knauth, durante un seminario en la Universidad del Ruhr, en Bochum, Alemania; en cambio, fue en ocasión de una conferencia en la Universidad Complutense de Madrid que nació la idea de este libro y del ensayo sobre «Las babas del diablo», el bellísimo cuento de Cortázar que desestabiliza el discurso fotográfico. El artículo «Variaciones Cortázar: confluencias e intercambio entre música y literatura» fue inicialmente una comunicación publicada en las Actas de las Primeras Jornadas de la Asociación Peruana de Literatura Comparada, *Confluencias e intercambios. La literatura comparada y el Perú hoy* (Lima: Fondo Editorial UCSS, 2005, pp. 113-123). «Límites imaginarios. Literatura comparada y teoría de la percepción» está ya disponible en la red, en el sitio de la revista *Especulum*, de la Universidad Complutense. «Don Quijote y Rita Lee: tránsitos tropicales» es una comunicación leída en el ámbito del Coloquio Internacional de Literatura Comparada de la Asociación Peruana de Literatura Comparada, y fue, posteriormente, publicada en *Quixotes. Discursos, relecturas, tradiciones* (Lima: Fondo Editorial Universidad Católica Sedes Sapientiae, 2006, pp.119-130). Finalmente, «Doña Flor y sus dos carnavales. Para una relectura de Jorge Amado» ha sido publicado en un número de la revista *Cuadernos Literarios* (Fondo editorial de la UCSS, Lima, n.º 5: *Murales y tambores de Brasil*, pp.151-167, 2006), integralmente dedicado a la cultura brasileña.

Es oportuno agradecer, de manera especial, a Guadalupe Arbona Abascal que, durante una jornada (calurosa) de trabajo en Madrid, me empujó a reunir los artículos que se presentan en este libro, así como la lectura atenta y disponible de Arturo Rodríguez Peixoto.

Finalmente, dedico estas páginas a la memoria de Tania Franco Carvalhal, que supo otorgar a la literatura comparada la dedicación de una vida: los espacios interculturales, así como las relaciones intertextuales y la práctica interdisciplinar, resuenan, en estas hojas, como homenaje a ella, verdadero puente humano entre lo propio y lo ajeno, y, ahora, entre el fragmento y la totalidad.

Biagio D'Angelo  
São Paulo, enero de 2008

## ESCRITURA: DISLOCACIÓN Y ESPECTÁCULO

*Dislocación: 4. f. Gram.*

*Alteración del orden natural de palabras de una lengua, con finalidad expresiva.*

Diccionario de la Real Academia Española

*Como decía Rilke en sus Elegías de Duino, «lo bello es la emergencia de lo tremendo». Porque es terrible, tremendo, este saber que ni siquiera el ángel posee. Pero el descubrimiento que este saber nos consigna es la misma felicidad que suena en las voces del presente, entrelazadas a las voces del pasado, en una nueva constelación, donde, por el sujeto, comienza una nueva historia.*

Franco Rella, *Miti e figure del moderno*

**S**e cree, a primera vista, que las relaciones semióticas entre escritura y visualidad, entre literatura y música, son privilegio de la época mediática contemporánea. Sin embargo, ya el barroco se proponía como «espectáculo

que pasa», según la afortunada definición de H. Wölfflin, reuniendo en esta expresión temporalidades y visiones, perplejidades e historicidades.

Una misma preocupación mueve las investigaciones filosóficas sobre la estética del cine y de la ópera realizadas por Stanley Cavell: buscar en qué medida los medios reflejan las inquietudes del sujeto y las transfiguran, «without splitting the audience, between high and low, or between advanced and philistine» (Cavell 2005: 14). La trivialidad de Fred Astaire, por ejemplo, al cual el filósofo norteamericano dedica un estudio curioso y fascinante, es solo aparente porque, para Cavell, «no event of the public street, or of the private apartment, is unworthy of philosophy» (2005: 3).

Ya el formalismo ruso, con sus principales pensadores (Tynianov, Eijenbaum, Yakubinski, Vinogradov, Zhirmunski, Shklovski, Bernstein), intentó integrar la reflexión científica sobre la cultura y el arte en un proceso, siempre moderno, actualizado, de debate estético, sustrayendo la literatura de un aislamiento académico, rígido y elitista. Los formalistas reconocieron en la palabra su aspecto concreto, fónico, y, al mismo tiempo, su carácter figurativo (*obraznost'*), que enriquece y exalta la polisemia de todo discurso, como materia viva, pulsante, imagética.

El surgimiento, además, de nuevos medios, en los años 20, en Rusia, como la cinematografía, dio la base para una ampliación del estudio del fenómeno literario a través de la incipiente sociología de la literatura, antes, y de la teoría y semiótica de la cultura, más tarde. Entre 1920 y 1930, Tynianov y Shklovski contribuyeron enérgicamente al desarrollo del arte del cine mudo y a una embrionaria teoría del cine. En el cine ambos críticos veían, traspuestos

«visualmente» (lo que Shklovski denominó *ekranizatsiia* en su ensayo *Literatura y kinematograf*, de 1923), los motivos (*motif*) y los argumentos (*siuzhety*) de la literatura. Con Eijenbaum (*Poetika kino*, 1927), se postula una semántica del cine en la que se aplica a estas mismas reglas de la sintaxis del verso y del texto. Los signos semánticos que forman las imágenes y la estructura del montaje, como lenguaje rítmico típico del cine, fundamentan la teoría de una gramática artística (*graphma* como letra, escrita, escritura) que articula la semiótica como ciencia de la comunicación y de la reflexión filosófica.

\*\*\*

*Scripta manent*, solían decir nuestros progenitores latinos, afirmando así la validez de cualquier grafía, trazo o material que permanece inciso en la cera o en la hoja de papel. «Lo escrito fija, asegura estabilidad y permanencia a lo enunciado. Es su primera y esencial calidad, aunque dependa, a su vez, de la resistencia del material sobre el que se escribe» (Marino 1987: 44-45). La escritura se caracteriza, por lo tanto, por su condición de poderse registrar, o sea, conservarse por la eternidad.

Derrida se preocupó de penetrar en los meandros más profundos de las fuentes originales de la comunicación verbo-lingüística, preguntándose cuál es el lugar «donde comienza la escritura». La escritura, según el filósofo de la deconstrucción, siempre surge y se desarrolla como un *continuum*. La escritura es, existe, desde siempre. Ella se articula como archivo incomparable de la memoria y, justamente, por su capacidad mnemónica y recreadora

de experiencias, prolonga el gesto biológico, natural, de preservación de la sabiduría humana y de la experiencia del sujeto hasta dimensiones atemporales y que trascienden al individuo.

La escritura informa por acumulaciones, y permite que quien escribe (el autor profesional o el hombre de la calle) perdure, sea conocido (y reconocido); que sea percibido, por último, como signo viviente y existente.

Aunque persista en su carácter natural, esencial, *escritural* —si así pudiéramos decir—, la idea hermenéutica de la escritura ha variado sustancialmente y su valor, así como su propagación, se han «dislocado» hacia otros campos semánticos del saber, situación que modificó no tanto su núcleo ontológico (el ser de la escritura y su propiedad) como su efecto fenomenológico.

La era profetizada por Marshall McLuhan que, lamentablemente, no pudo ver el surgimiento de Internet, se está realizando con el advenimiento de la sociedad multimedia, el hipertexto y las varias pantallas, diferentemente concebidas o ideadas (celulares, televisión, *videogames*, etc.).

La escritura, considerada en este nuevo aspecto, se abre fundamentalmente a dos cuestiones espinosas que necesitan ser reflexionadas: por un lado, la rediscusión sobre el término y la teoría que acompaña la filosofía de la escritura; por el otro, el valor experiencial de la escritura en tanto lectura, es decir, el usufructo del destinatario de los atributos psicopedagógicos de esta. Sin necesidad de separar las dos líneas aquí esbozadas consideraremos, entonces, el devenir y la transformación de la escritura y de sus variaciones sobre la lectura.

Ya Laurence Sterne (cf. 1978), en su escandalosa novela *Tristram Shandy*, publicada entre 1760 y 1767, se había burlado, modernamente, de su lector, incluyendo (y obligando a su editor a hacerlo) la inserción de una página negra y una «marmórea» en el texto, que habla de muchas y distintas aventuras, con numerosas, necesarias, casi infinitas digresiones, excepto del héroe del título. La página de mármol, que representa el emblema más distintivo de la obra, no es apenas un gesto burlesco, sino que es una paradójica invitación a la lectura, una amonestación contra la crítica altiva, que separa diabólicamente escrituras y lectores y, finalmente, una profética declaración de las perpetuas modalidades de la narración.

Para Sterne, el placer de la lectura va acompañado de curiosidad cognoscitiva y la imaginación no desvía de la operación de la lectura sino que, más bien, la vuelve enriquecedora y creativa. Por ello, el genial autor inglés inserta en su texto una serie de signos visuales curiosos, tales como asteriscos, guiones, efectos cómicos, onomatopeyas, minúsculos dibujos de índices y de lapiceros, o imágenes figurativas que explicitan, de forma metonímica, un objeto y su sentido.

Sterne apela, entonces, al auxilio de estrategias escritas pertenecientes a otros sistemas sígnicos, modernizando así el significado de la *littera* y anticipando los actuales recursos narrativo-visuales: las onomatopeyas aumentan la verosimilitud y comicidad de la narración, o producen proximidad con quien lee; los asteriscos, en cambio, permiten que la interpretación del lector sea libre y arbitraria o que su curiosidad se acreciente, inclusive maliciosamente o, por último, que se cree una

atmósfera misteriosa; los guiones interrumpen la narración o la suspenden, dejando fuera de la imaginación del lector ciertas informaciones, mediante el procedimiento retórico de la aposiopesi, es decir, de la reticencia improvisa del discurso, que se utiliza para dar la impresión de no querer seguir en la lógica discursiva, a favor de la intuición del lector. Además, en literatura, las omisiones, que a veces asumen un valor censor buscado, entran en la esfera de lo «no dicho» que, como justamente afirmaba Ítalo Calvino, habla e informa mucho más que lo «dicho», cuya actitud sería más próxima de las secas y retorcidas hojas de textos médicos o jurídicos que de la supuesta información abundante y completa.

Séanos concedido ahora un salto temporal, como en el juego de la máquina del tiempo. Pensemos en la transformación lingüística actual, en su degeneración, en su uso elíptico, en su asombrosa síntesis. El lenguaje del *Messenger* o el de los *SMS* (*Short System Messages*, 'servicio de mensajes cortos') es comparable a las propuestas impactantes de Sterne casi trescientos años atrás; evidentemente, más allá de los tiempos, han cambiado las intenciones.

Hay que reconocer, por lo tanto, que la escritura ha sufrido un cambio notable, del que todos somos más o menos conscientes. Es suficiente pensar en la función de complementariedad que se experimenta con la televisión, la cual ocupa el lugar del libro en la sociedad contemporánea. El texto y la imagen están fuertemente vinculados, al punto que figuras de la literatura del siglo xx como Gabriela o Doña Flor o Tieta se han fijado en la memoria del telespectador más que en la del lector. No sabemos si resulta mejor así, o si es mejor que la monopolización imagética difunda, al final,



solo espectros de banalidades y lugares comunes. En una abundancia de invasiones de imágenes se corre, ciertamente, el peligro de reducir el signo que las imágenes representarían, es decir, su ser (su condición de ser) «medios». Lisa Block de Behar nos pone en guardia ante esta evolución al afirmar que «la palabra, la escritura, los medios de comunicación [...] se han transformado en fines: ahí empieza y termina el mundo, no hay un más allá» (1990: 154).

Sin embargo, la literatura culta ha cuestionado (y cuestiona aún) la escritura y también su relación con la imagen y con otros discursos comunicativos. Muchos autores, además, como Manuel Puig o Luis Rafael Sánchez, han dedicado un espacio privilegiado al estudio del lenguaje literario contaminado de elementos derivados del lenguaje de la comunicación de masas. Músicas, formas híbridas, cómics (como en el caso del narrador canadiense Douglas Coupland) o el juego del tarot (que en *El castillo de los destinos cruzados*, de Ítalo Calvino, puebla las columnas marginales de las páginas de la novela) se incorporan al texto literario en una aglomeración curiosa (mestiza, se podría definir) que transforma el concepto de texto.

Previo y colectivo y consciente reconocimiento de la inutilidad de la protesta pero: un coro de claxones procedía, todos a una como Fuenteovejuna. Volátil encielado de bocinas. Y, sepultado por el claxónico desafinado, sorteado entre el vocinglerío, culebrea el guaracheo que libertan las trescientas estaciones radiales, grito de purísima salsería: *La vida es una cosa fenomenal*. (Sánchez 2000: 155)

El autor puertorriqueño ironiza el texto de este célebre bolero, pero lo «violenta», descontextualizándolo, ya que las letras de la canción funcionarán como base y referencia a unos acontecimientos novelescos que afirman lo contrario, es decir la pobreza, la tragedia y la tristeza del vivir.

No se trata solo de reciclaje de discursos de las más distintas proveniencias semánticas. Es, más bien, la toma de conciencia de que, cuando hablamos de «texto», sería injusto y limitativo referirse al texto exclusivamente literario. Si *texto* procede de *texere*, con una metáfora que ve el complejo lingüístico del discurso como un tejido, el texto es, por lo tanto, una estructura lingüística que realiza un sistema (cf. Segre 1990: 360-391). El texto es una interacción de signos y códigos que posee una «pluralidad» de circunstancias mediante las cuales no se transmite apenas una información, sino que se comunican (y se ocultan) experiencias, verdades, signos que pertenecen al sujeto comunicador y al sistema del cual este depende y deriva. Iuri Lotman afirma: «El texto es un signo integral, y todos los signos aislados del texto lingüístico general se reducen en él al nivel de elementos del signo. De este modo, todo texto artístico se crea como un signo único, de contenido particular, construido *ad hoc*» (2002: 57). En este caso, el texto y la escritura no son vinculados a la esfera cultural «alta»: siendo un signo lingüístico e integral es texto una expresión pictórica, o una pieza musical, o una telenovela. Cambia, claro está, el lenguaje, los códigos, las presentaciones de tales textos; sin embargo, la unidad se da a nivel de la comunicación. El texto comunica, así como comunica un *sms* o un mensaje cifrado en el *Messenger*.

Lo importante consiste, ahora, en saber discernir los fenómenos comunicativos y su aspecto antropológico y cultural. Si es verdad que «toda obra innovadora está construida con elementos tradicionales» (2002: 57), lo que se modifica es el valor de recepción del mensaje textual. El texto se descompone así en nuevas modalidades de lectura, no presentándose ya como modelo único y rígido, sino como espacio dialógico donde concurren múltiples acciones y paradigmas (lenguaje, modas, tecnología, nuevas exigencias). «Todo texto de cultura es esencialmente no homogéneo. Hasta en un corte rigurosamente sincrónico la heterogeneidad de los lenguajes de la cultura forma un complejo multivocalismo».<sup>1</sup>

En este sentido, decir que cada vez se escribe menos corresponde, en parte, a la verdad: es cierto que se escribe menos, porque se ha trasfigurado el concepto de escritura o, mejor dicho, se ha «dislocado», como hemos sugerido al comienzo, y al texto «original» se han añadido elementos híbridos, ajenos al contexto inicial. Esta dislocación de la escritura y, al mismo tiempo, del sistema cultural representa una nueva forma de comunicación que hay que aprender.

En la sociedad mediática en la que vivimos, la literatura está dejando un espacio considerable a la concurrencia de las imágenes. Más que de una época

---

<sup>1</sup> Véase LOTMAN, Iuri. «El símbolo en el sistema de la cultura». En *Entretextos. Revista Electrónica Semestral de Estudios Semióticos de la Cultura*. <[www.ugr.es/~mcaceres/Entretextos/entre2/escritos4.htm](http://www.ugr.es/~mcaceres/Entretextos/entre2/escritos4.htm)> (N.º 2, noviembre 2003). Consulta hecha en 15/12/05.

posmoderna debería hablarse de «época de las imágenes» No solo el autor del mensaje ha cambiado, sino también su receptor, que percibe ahora la misma escritura como imagen antes que como escritura. Es la «capacidad» pluriforme y polifónica del texto. Resulta importante la sugerencia de Jean Baudrillard que, a propósito de esta era de la virtualidad y de la imagen, propone que se sepa leer la interacción entre imagen y texto.

Desde o momento que estamos diante da tela, não percebemos mais o texto enquanto texto, mas como imagem. Ora, escrever torna-se atividade plena na separação estrita do texto e da tela, do texto e da imagem —nunca uma interação. Da mesma forma, o espectador só se torna realmente ator quando há estrita separação entre palco e platéia. Tudo, porém, concorre, na atualidade, para a abolição desse corte: a imersão do espectador torna-se convival, interativa. Apogeu ou fim do espectador? (Baudrillard 1997: 146)

La propuesta de Baudrillard es seductora como las imágenes. Ya autores como Cortázar habían expresado y demostrado que los fragmentos de las fotografías poseían dignidad narrativa, en una nueva fórmula que «recoge», conjunta, une, en un único cuerpo, elementos aparentemente disonantes, por lo cual lo que recobra importancia es el «efecto». El efecto disuelve la intención unitaria de partida (según la visión clásica) y, en cambio, promueve una renovada percepción de la totalidad. Los textos son así revitalizados, actualizados; en ellos la cultura oral se abre

un espacio particular, las letras «antipáticas», como la «q» o los sonidos numéricos, se transforman directamente en una nueva escritura creativa, con la «k» de la rebeldía juvenil y el desmembramiento de palabras «letradas» a favor de una milagrosa simbiosis de letras y números

La interferencia de los signos se manifiesta como «confluencia» modernizada, reconocible por las nuevas generaciones, espacio para una nueva memoria colectiva. En esta compaginación de formas de reciclaje y de hibridez, el lector puede volverse un auténtico investigador y reconocer, fuera del discurso cultural áulico, que Guillermo de Baskerville (el protagonista de la celebrada novela *El nombre de la rosa*) puede recordarle o ser la copia idéntica del famoso Sherlock Holmes. Umberto Eco conoce los trucos del narrador y de la semiótica, como se advierte a partir de su afirmación de que la semiótica, ciencia que «tiene que ver con cualquier cosa que pueda ser *asumida* como signo» (Eco 1977) es, en última instancia, según su opinión desacralizante y desestabilizante, «la disciplina que estudia todo aquello que puede ser usado para mentir».

Probablemente es excesiva la opinión de Eco sobre la mentira: un texto de álgebra o de química, siendo lenguajes formalizados, no contempla, por ejemplo, este aspecto. La mentira es, ciertamente, un aspecto importante de la comunicación y de la significación, pero no relevante y dependiente siempre del proceso y de la intencionalidad de la acción comunicativa. La mentira es, sin duda, fascinante y con frecuencia, en el texto artístico, ella funciona como ocultamiento y revelación de material proveniente de la vivencia personal. Sin embargo, la mentira, para quedarnos en la expresión del semiótico italiano, desvela la complicidad

del destinatario, su participación en el intento comunicativo del productor del mensaje.

La mentira no pertenece solo al ámbito, durante largo tiempo, castigado de la escritura. Se miente con fotografías, con dibujos, mediante la pantalla grande, a través de boleros y salsas. La palabra no puede ser considerada hoy en día como la única posesora de mentiras; entre productor de mensajes y receptor se ha establecido una nueva medida, en la conciencia de que la escritura contemporánea es también, y sobre todo, una experiencia visual. Los recursos imagéticos representan las técnicas artísticas de comunicación que demuestran los cambios en el ámbito de la gramática y de la sintaxis, ya no puramente lingüísticos, sino abiertos a otras regiones semánticas.

Uno de los ejemplos más destacados, aunque lamentablemente subestimado, viene de Manuel Puig, el narrador argentino que dedicó a la escritura una atención especial y mostró en ella los mecanismos de influencia de la comunicación de masas.

Dos momentos paradigmáticos se encuentran en algunas de sus novelas más célebres, *El beso de la mujer araña* (1976) y *Boquitas pintadas* (1969), en los que es evidente el choque entre la historia narrada, la situación social polemizada por el autor y el diálogo sobre aspectos cinematográficos o musicales que asumen un valor catártico de gran importancia:

—Me había olvidado de esta mugre de celda, de todo, contándote la película.

—Yo también me había olvidado de todo.

(Puig 1976: 23)

—Entonces me estás inventando la mitad de la película.

—No, yo no invento, te lo juro, pero hay cosas que para redondeártelas, que las veas como las estoy viendo yo, bueno, de algún modo te las tengo que explicar. [...] Y si no quieres, paciencia, me la cuento yo a mí mismo en voz baja.

(Puig 1976: 24-25)

Nené agregó que le entusiasmaban, le parecían letras escritas para todas las mujeres y a la vez para cada una de ellas en particular. Mabel afirmó que eso sucedía porque los boleros decían muchas verdades. (Puig 2000:196)

Los principales intereses de Puig, casi antes de la literatura canónica misma, fueron precisamente el cine y todos los discursos procedentes de la cultura popular. A propósito del debate sobre la cultura elitista («alta») con asombrosa actualidad profética, Puig defendía la seducción y la importancia del melodrama como forma moderna de cultura democrática, y con este, el poder «mediático», y al mismo tiempo «ideológico», de la pantalla.

A través de sus novelas, que rompen con la narración estereotipada, de molde realista, Puig propone una escritura que, modelada sobre las funciones de la cultura de masas, puede ser detectada por un lector educado en esta nueva realidad. El cine, la radionovela, la telenovela, la novela rosa no son géneros secundarios, como no lo son hoy ciertas actividades de la escritura como los mensajes telefónicos, la aventura del hipertexto y los *blogs*: todos ellos procuran rescatar de lo transitorio

la experiencia de los sentimientos humanos. En una época de monstruoso cerebralismo, las tramas narrativas y el carácter «bajo» de las canciones populares, como los boleros y los tangos, son transcritas por Puig, quien imagina que cualquier grafía textual expresa un mensaje y un objeto de deseo. Si pensamos, por ejemplo, en *Boquitas pintadas*, podremos observar que Puig exalta allí cualquier forma de escritura o de oralidad: abundan, entonces, diálogos telefónicos, guiones radiofónicos, el lenguaje superficial de las revistas de modas, el estilo del diario personal, la frialdad de los textos burocráticos, el lenguaje pseudobiográfico de las necrologías, hasta la transcripción censurada y dolorida de las confesiones religiosas, todo lo que da cuenta de cuánta «escritura» desde siempre participa de la experiencia antropológica de cada uno. Y como si no bastara, Ricardo Piglia observa, con mucho tino, que en Puig las modalidades narrativas incluyen la oralidad, manejada con suprema maestría; así, «el collage, la mezcla, la combinación de voces y de registros que rompen con los estereotipos de la novela tradicional se convierten también en un elemento clave del suspenso narrativo».<sup>2</sup>

Manuel Puig utiliza ciertos procedimientos paraliterarios para obtener la participación activa del lector, que se convierte no solo en «lector», sino también en «elector» y «selector» de textos, o sea en un sujeto completo, cuya sensibilidad es exaltada y que está densamente

---

<sup>2</sup> Palabras del escritor en *La Argentina en pedazos* (Buenos Aires: La Urraca, 1993), en PIGLIA, Ricardo. «Manuel Puig y la magia del relato». En *Literatura*. <[www.literatura.org/Puig/Puig\\_por\\_Piglia.html](http://www.literatura.org/Puig/Puig_por_Piglia.html)>. Consulta hecha en 10/12/05.



sumergida en la expresión lingüística total, donde no hay barreras entre discurso oral y discurso canónico, entre un diálogo sobre el fútbol y la literatura épica, entre los *e-mails* ('correos electrónicos') y una tradición peruana de Palma, entre *El Chavo del 8* y las teorías críticas sobre la pedagogía infantil.

El lenguaje corrobora, de esta manera, la escritura y consiente volverse, principalmente, un factor de renovación de la sociedad del siglo *xxi* y descubrir, al mismo tiempo, un espacio generador de nueva conciencia artística, adecuada al clima y a las pulsiones que provienen de esta misma sociedad. La escritura interroga al hombre y responde a las exigencias estructurales del proceso educativo antropológico.

Con Manuel Puig estamos de frente a la problematización de la escritura como grafía en movimiento constante, en devenir, un proceso que no abarca exclusivamente la condición de la escritura empírica; más bien, empuja a reflexionar sobre la pregunta «acerca de *dónde* comienza la escritura». Con acierto, Derrida, que largamente se interesó en la relación entre escritura y antropología, entre escritura y violencia, desplaza la pregunta a otra postulación: «La escritura es una estructura de *todos* los sistemas complejos, en *todos* sus niveles» (ápu*d* Johnson 1998: 48).

En su narrativa el mismo Piglia, ya mencionado, recupera las experimentaciones de Puig y cómo la escritura, a cualquier nivel de la persona, arriesga ser reprimida, censurada, erradicada de su búsqueda de la verdad, propone un «museo» de la escritura. Se trata de una variación de la concepción del archivo conforme con

la lectura de Derrida: ahí donde «pulsiones de muerte» destruyen la memoria, entonces, «el archivo tiene lugar en (el) lugar del desfallecimiento originario y estructural de dicha memoria» (1997: 19).

Así concebido, el Archivo pretende funcionar unitariamente y, al mismo tiempo, ser epistemológicamente una memoria implacable que mezcla y quiebra los relatos míticos de las formas ficcionales, la historia de la literatura, la oralidad de la escritura.

En el microcosmos de Macondo, en *Cien años de soledad*, nos damos cuenta de que dentro del archivo juega un papel fundamental la memoria, una «memoria» que penetra los pliegos del material textual y de la realidad con la fuerza mágica de la escritura. Y así volvemos a la escritura, verdadera ordenadora del Archivo, y con ella a la memoria.

En la historia de Macondo y de los Buendía la escritura posee metafóricamente la fuerza mágica de revelarse como herramienta vital, acto teúrgico, creador de vida y héroes; como en la literatura oral, es la fuerza mnemónica de la oralidad y de la escucha la que se transmite a través de los pergaminos de Melquíades, que cumplen su función lúdica y, al mismo tiempo, pedagógica. Por eso, el conocimiento maravilloso de Aureliano Babilonia empieza por la literatura, aprendiendo de memoria «las leyendas fantásticas del libro descuadernado» (García Márquez 1984: 429), y dándose cuenta, en un proceso semiótico especial e indicativamente confuso, que «había leído de la primera página a la última, como si fuera una novela, los seis tomos de la enciclopedia» (1984: 447-448). Reconstruir el pasado coincide con re-escribir la memoria, ordenando todo un

material archivado por sedimentos mezclados, sin espacios comunes ni puntos de entrelazamiento.

María Antonieta Pereira, que ha estudiado la actividad narrativa de Piglia, reconoce el vínculo estrecho entre la escritura y la historia, no solo de la persona sino del sistema político-cultural al cual el sujeto pertenece. Como se puede observar en el fragmento de Pereira que sigue, la escritura es considerada como una operación moderna, que trasciende la esfera de lo privado y da voces a una antropología periférica, una especie de autobiografía en los márgenes de la escritura canónica.

Para mantener en actividad el museo literario, los textos de Piglia desenvuelven una escritura biográfica referente a personajes de la historia de la literatura, de la historia de Argentina o de su propia vida. Diseminándose en textos destrozados y anacrónicos, muchos de ellos del orden de la escritura privada y femenina, el autor re-semantiza su propia tradición y desenvuelve una especie de autobiografía —que es también una historia de la literatura y de la política argentinas— y la ofrece en espectáculo público. Este texto residual, aunque inscriba al autor como personaje de su propia obra, construye también una perspectiva des-centrada, que destruye la propiedad autoral.<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Véase PEREIRA, María Antonieta. «Ricardo Piglia y la máquina de la ficción». En *Estudios filológicos*. <[www.scielo.cl/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0071-17131999003400003&lng=es&nrm=iso](http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0071-17131999003400003&lng=es&nrm=iso)> (N.º 34, 1999, pp. 27-34). Consulta hecha en 10/12/05.

La escritura pertenece así a aquella zona de ruptura necesaria para renovar el proceso comunicativo y de madurez de la persona. La escritura clásica se des-centraliza, mientras que la escritura moderna (la escritura de la actualidad) pone en discusión la jerarquización de la cultura, es decir, la separación axiológica entre cultura alta y baja, entre calidad superior e inferior.

Concluimos con un ejemplo ulterior —utilizable no solo con adultos— sumamente interesante para ver cómo la trasgresión de la escritura de los clásicos infantiles abre una perspectiva inesperada para la revelación de modelos estéticos contemporáneos que empalman todas las clases sociales y de edad: las películas *Shrek* (2001) y *Shrek 2* (2004).

En *Shrek* se puede observar, antes de todo, que la contraposición mundo infantil contra mundo adulto es, en realidad, abolida por el control actual de los medios de comunicación, que igualan percepciones y convierten al niño en un adulto y viceversa. La revelación del mundo de los adultos es «mediada», es decir, es «inmediata», representando así la novedad estética de las últimas décadas.

Ya la lectura didáctica del mundo de las fábulas ha sido sustituida por el universo de los *cartoons*, cuyo ejemplo más destacado puede considerarse la película norteamericana *Who framed Roger Rabbit?* (*¿Quién engañó a Roger Rabbit?*, 1988), que mezcla lenguaje e imágenes en forma moderna y con pretensiones, quizá, filosófico-existenciales.

La escritura de *Shrek* representa la ruptura del estereotipo de la fábula. El tópico del amor es mantenido, pero sin la presencia del héroe y de la princesa maravillosa; el héroe, o sería más justo definirlo como antihéroe, es en verdad

un ogro verde, mientras que el «malo de la película», como suele decirse, es un príncipe azul, que des-estructura la figura edulcorada y rígida del heroico personaje. *Shrek* muestra también una pareja de animales: al ogro se asocia un asno, en la primera parte, mientras que, en la continuación, se le asocia un gato con botas, con obvias referencias a la famosa historia de Charles Perrault. El ogro y el asno son reconocibles como otras parejas literarias o paraliterarias: Don Quijote y Sancho Panza, o Batman y Robin, entre las más evidentes.

*Shrek* se resuelve en una inteligente parodia no solo de las películas para niños y de las fábulas, sino que absorbe, como toda parodia, y lleva consigo un juicio no demasiado inocuo sobre la condición y las posibilidades de la infancia de reconocer estilos, modelos, propuestas, inicialmente destinados a un público adulto. Basta pensar en el concierto final del asno en *Shrek 2*, en el que cualquier niño o adolescente puede distinguir una re-escritura en cómic de los espectáculos de Michael Jackson, lo que, probablemente, un adulto vislumbraría con mayor dificultad.

Claro está que el discurso paródico utilizado por la dirección de *Shrek* presupone que los niños sepan, conozcan no solo los clásicos de Walt Disney, sino que sean suficientemente despiertos e inteligentes como para captar las sutiles intervenciones que desestabilizan la expectativa de los códigos habituales del cine para la infancia. Por otro lado, esto comprueba que no existe un cine o una producción cultural «infantil» y que ningún discurso artístico, tampoco en esta dimensión comercial, es inocente, que busca quebrar constantemente las referencias clásicas ficcionales, revirtiéndolas con el auxilio de escrituras dislocadas, modificadas, justamente, paródicas.

Junto con espejos mágicos, manzanas no envenenadas y otros clichés re-semantizados, varias son las historias que consolidan el pastiche de la escritura cinematográfica de *Shrek*: la historia de amor entre el asno y la dragona (usualmente, un dragón), el príncipe ligeramente afeminado, el megashow televisivo, con concurso de premios incluido, en que participan unas solteronas que el público norteamericano fácilmente reconocería como la caricatura de las conductoras de *talk-shows* y, finalmente, la serie de efectos de cine hollywoodiano que se mezclan a la deconstrucción del mundo fabulístico. La incursión del discurso melodramático, de la comedia de errores, de la clasicidad teatral y la manipulación de las identidades se denotan en los ejemplos siguientes: la princesa Fiona no es una mujer delicada, como quieren los cuentos de hadas, sino una horrible mujer de hoy, fuerte, volitiva, que da vuelta al ideal de la feminidad, mientras que Shrek, por el contrario, identifica al perfecto amo de casa, siempre anhelado por el inconsciente colectivo femenino.

Todos los momentos de «fábula» se transforman en escenas absurdas y desestabilizadoras, aunque siempre se mantiene la estructura del cuento de hadas. «Esto es realmente antológico», grita el malvado príncipe azul, dándose cuenta de que un ogro se ha enamorado de una princesa y es correspondido. Además, por su carácter subversivo, *Shrek* destruye los cánones de preciosismo y «buenismo» que se tienen por característicos del modelo heroico clásico e infringe el canon estético de la belleza perfecta, recuperando una trasgresión ya operada por Shakespeare en su *Macbeth*.

La escritura fílmica posee, como cualquier otra escritura, una orientación pedagógica. En este caso, la moraleja concierne a la repropuesta del sabio consejo según

el cual nunca hay que juzgar por las apariencias. Las cosas no se resumen en lo que se ve o en lo que se prevé. Hay, en definitiva, un imprevisto que tiene que ser aceptado. Una moraleja dirigida, con certeza, más a los adultos que a los niños exclusivamente.

A través de *Shrek*, niños y adultos, finalmente, aprenden a reconocer que la cultura infantil no es solo un espacio de raciocinio o de fantasía desenfrenada; *Shrek* propone que el sistema de signos de la escritura (para el cine o para las páginas de una fábula) sea insertado en un más vasto campo de diálogo intersemiótico con las ciencias sociales, la antropología, los problemas epistemológicos, la psicopedagogía.

En conclusión, la dislocación de la escritura no puede ser pasada por alto, ni reducida a un instintivo *zapping* de la conciencia. La movilidad de la escritura debe cuestionar el modo con el que entendemos operaciones como la lectura, la televisión, la escuela. Es inútil apelar a la diferencia entre escritura y lectura, entre el poder de los medios de comunicación y la posición de subordinación de los medios escolares. Es necesario, en cambio, un trabajo de adquisición de conocimiento para llegar a ser alfabetizados audiovisualmente». <sup>4</sup> Solo la conciencia de dicha nueva alfabetización, que contempla la escritura como una actividad móvil que interseca espacios visuales, auditivos y gráficos muy diversos, nos permitirá, además, percibir a un nuevo

---

<sup>4</sup> MUANIS, Felipe «Aprendendo a ler a televisão: uma confluência possível». En *txt. Leituras transdisciplinares de telas e textos*. <[www.lettras.ufmg.br/atelaeotexto/revistatxt/felipe2.html](http://www.lettras.ufmg.br/atelaeotexto/revistatxt/felipe2.html)>. Consulta hecha en abril de 2008.

protagonista de ella, un «discente» que vive por completo la experiencia de un siglo mediático. Se podrá, así, generar un nuevo lector porque se ha generado un nuevo escritor, superando las banales resistencias de quienes prefieren los modelos rígidos e inmutables en el tiempo.

Lo híbrido, o encuentro de dos medios, constituye un momento de verdad y revelación, del cual nace la forma nueva. Esto porque el paralelo de dos medios nos mantiene entre formas que nos despiertan de la narcosis narcísica. El momento del encuentro de los medios es un momento de libertad y liberación del entorpecimiento y del transe que ellos imponen a nuestros sentidos. (McLuhan 1964: 75, la traducción es nuestra)

La galaxia Gutenberg y la aldea global profetizadas por Marshall McLuhan podrían, por lo tanto, metamorfosearse en un proyecto educativo que, aceptando la dislocación de las escrituras, propone nuevos sujetos, protagonistas conscientes de los cambios culturales y temporales.



## BIBLIOGRAFÍA

- BAUDRILLARD, Jean  
1997 *Tela total. Mito-ironias da era do virtual e da imagem.* Porto Alegre: Sulina.
- BLOCK DE BEHAR, Lisa  
1990 *Dos medios entre dos medios. Sobre la representación y sus dualidades.* México D. F./Buenos Aires: Siglo XXI.
- CAVELL, Stanley  
2005 *Philosophy the Day after Tomorrow.* Cambridge/Londres: Harvard University Press.
- DERRIDA, Jacques  
1997 *Mal de archivo. Una impresión freudiana.* Madrid: Trotta.
- Eco, Umberto  
1977 *Tratado de semiótica general.* Barcelona: Lumen.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel  
1984 *Cien años de soledad.* Madrid: Cátedra.
- JOHNSON, Christopher  
1988 *Derrida. El estrado de la escritura.* Bogotá: Norma.
- LOTMAN, Iuri  
2002 «El arte como lenguaje». En HUAMÁN, Miguel Ángel (ed.). *Lecturas de teoría literaria I.* Lima: Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

2005 «El símbolo en el sistema de la cultura». En *Entretextos. Revista Electrónica Semestral de Estudios Semióticos de la Cultura*. <[www.ugr.es/~mcaceres/Entretextos/entre2/escritos4.htm](http://www.ugr.es/~mcaceres/Entretextos/entre2/escritos4.htm)> (N.º 2, noviembre 2003). Consulta hecha en 15/12.

MARINO, Adrian

1987 *Teoria della letteratura*. Boloña: Il Mulino.

McLUHAN, Marshall

1964 *Os Meios de comunicação como extensões do homem*. São Paulo: Cultrix (tít. orig.: *Understanding Media: The Extensions of Man*. Nueva York: McGraw-Hill).

MUANIS, Felipe

2008 «Aprendendo a ler a televisão: uma confluência possível». En *txt. Leituras transdisciplinares de telas e textos*. [www.letras.ufmg.br/atelaetexto/revistatxt/felipe2.html](http://www.letras.ufmg.br/atelaetexto/revistatxt/felipe2.html)>. Consulta hecha en abril.

PEREIRA, Maria Antonieta

2008 «Ricardo Piglia y la máquina de la ficción». En *Estudios Filológicos*. <[www.scielo.cl/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0071-17131999003400003&lng=es&nrm=iso](http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0071-17131999003400003&lng=es&nrm=iso)> (N.º 34, 1999, pp. 27-34). Consulta hecha en abril.

PIGLIA, Ricardo

2005 «Manuel Puig y la magia del relato». En *Literatura*. <[www.literatura.org/Puig/Puig\\_por\\_Piglia.html](http://www.literatura.org/Puig/Puig_por_Piglia.html)>. Consulta hecha en 10/12.

PUIG, Manuel

1976 *El beso de la mujer araña*. Buenos Aires: Seix Barral.

2000 *Boquitas pintadas*. Colección Biblioteca Latinoamericana Contemporánea. Lima: Adobe Editores.

SÁNCHEZ, Luis Rafael

2000 *La guaracha del Macho Camacho*. Madrid: Cátedra.

SEGRE, Cesare

1985 *Avviamento all'analisi del testo letterario*. Turín: Einaudi.

STERNE, Laurence

1978 *La vida y las opiniones del caballero Tristram Shandy*. Traducción y notas de Javier Marías. Madrid: Alfaguara.



**DE MITOS, ARCHIVOS Y BOQUITAS PINTADAS:  
RECIENTES PARADIGMAS DE LA TEORÍA COMPARATIVA  
EN AMÉRICA LATINA**

*Aureliano Babilonia no abandonó por mucho tiempo el cuarto de Melquíades. Se aprendió de memoria las leyendas fantásticas del libro descuadernado, la síntesis de los estudios de Hermann, el tullido; los apuntes sobre las ciencias demonológicas, las claves de la piedra filosofal, las centurias de Nostradamus y sus investigaciones sobre la peste, de modo que llegó a la adolescencia sin saber nada de su tiempo, pero con los conocimientos básicos del hombre medieval.*

Gabriel García Márquez, *Cien años de soledad*

**E**l lugar ocupado por los conceptos de Mito y Archivo en la teoría literaria actual, según las definiciones de Derrida, Foucault y, sobre todo, a partir de la lectura que González Echevarría aporta a la teoría narrativa latinoamericana, se presenta como uno de los factores más interesantes y discutidos de la metodología comparativa aplicada al complejo universo latinoamericano.

Los últimos decenios han asistido a un renacimiento de relecturas, reconsideraciones, revisiones que han observado en el tránsito (no demasiado obvio) de la modernidad a la posmodernidad, un sistema creativo bastante compacto, una renovada periodización cultural que ha encontrado su justificación en una toma de conciencia de la pertenencia a un continente latinoamericano unitario y diverso al mismo tiempo.

Por largo tiempo la crítica comparatista ha persistido en considerar que Latinoamérica está en posición subsidiaria respecto a la práctica comparatista europea. Mario Valdés, reconocido opositor de aquella mirada conservadora que considera a Latinoamérica como difícilmente susceptible de ser «comparable», intenta una respuesta: sí, por un lado, una de las razones de esta dificultad podría estar localizada en la persistencia de un discurso hegemónico occidental, por el otro, existe, también, la exigencia vetusta y superficial de que el acto de comparar requeriría textos originalmente compuestos, por lo menos, en dos idiomas distintos. Por último, se añade otra idea, errada y fuertemente limitadora, de una Hispanoamérica que cubre naciones del hemisferio sur y excluye toda el área caribeña, así como olvida al rico y original mundo de lengua portuguesa. Así formulada, la comparación literaria en América Latina asume, entonces, un aspecto polémico y, sin duda, novedoso, en la consideración de las múltiples culturas y literaturas que ocupan el espacio lingüístico hispano-portugués. Aunque no considere en este trabajo las culturas así llamadas «minoritarias» (cultura quechua, aymara, maya, azteca, etc...), por ser un problema grave y al cual sería necesario dedicar una atención mucho más detallada, me

detengo sobre una sugestiva lectura sintética del continente latinoamericano por María Elena de Valdés.

Latin America is a fictional space, forever in between the hegemonic domination of North America and nostalgia for Europe. This in-between space is populated with voices of such diversity that the wildest fabulations of the first European visitors are but a remote and pale simulacrum. Latin America does not only speak in Spanish and Portuguese, but also in Creole and in Quechua, Nahuatl, Guarani... (Valdés et ál. 1995: 5)

En definitiva, no es del todo equivocado afirmar que la búsqueda literaria en el continente latinoamericano se concentra casi exclusivamente sobre aquella obsesiva tematización, como la define Mary Louise Pratt, del problema de la identidad cultural. De hecho, la relación con Europa y, en primer lugar, con el mundo cultural barroco, el primero en alcanzar estas latitudes, es observada según una dicotomía orientada habitualmente a descentrar al viejo continente de su predominancia cultural y a preferir el aporte «autóctono» de los países «colonizados».

Para algunos, esa subjetividad transcultural encarna una herencia colonial de alienación; para otros, constituye la esencia misma de la cultura en América. Elegir un lado u otro de esta dicotomía determina lecturas muy diferentes. (Pratt 1992: 196)

Si es verdad que Lezama Lima acepta el origen europeo de su propio arte, sin el cual no se hubiera producido ningún desarrollo histórico, y que Carpentier, en la introducción escrita para *El reino de este mundo* (1949), afirma que el arte barroco («un arte que consiste en retablos y árboles frondosos, de madera y altares») siempre ha sido latinoamericano, resulta fundamental para nuestro discurso la observación de González Echevarría según la cual la novela latinoamericana, superada la fase naturalista decimonónica, se moderniza y se centra sobre «la antropología como discurso hegemónico que hace posible la narrativa latinoamericana»: era esa razón la que le permitiría a Carpentier declarar que el nuevo arte ocuparía la función de enseñar, mostrar, comunicar lo prodigioso de las cosas «naturales» de Latinoamérica.

El axioma «pedagógico» de Carpentier y las funciones críticas descubiertas por González Echevarría ofrecen un nuevo y decisivo rumbo hacia una teoría comparativa en Latinoamérica, ignorada hasta entonces, que podría desempeñar roles y trazar mapas renovados en el sistema literario.

La percepción de una literatura que se revela fabricante de mitos sobre su origen cultural se acompaña del descubrimiento de la autoridad (en el sentido de «posibilidad de ser autor») y de la capacidad de «generar un discurso que contenga y exprese esos mitos» (González Echevarría 2000: 199). Textos fundadores de esta teoría, como *Doña Bárbara* y *Los pasos perdidos*, adquieren legitimidad porque imitan a «los textos que constituyen el discurso antropológico y la trama subyacente de escape de la hegemonía —el subtexto— procede de textos antropológicos» (2000:199).



Esta fórmula permite que el texto y, por ende, la cultura se conciban como pluralidad, desde una mirada que no procede exclusivamente de cómo los colonizadores miraban lo «local», sino también de cómo se expresaba el nativo, en búsqueda del conocimiento que el indígena (lo local, el nativo) posee, dice, revela como alteridad.

La antropología surgió como una disciplina capaz de integrar a los estados y la conciencia latinoamericanos, las culturas de pueblos no europeos que aún estaban muy presentes en el Nuevo Mundo, ese Otro interno analizado por Sarmiento y Euclides da Cunha. [...] La antropología también ofrecía a los países latinoamericanos la posibilidad de proclamar un origen propio distinto del de Occidente; un nuevo inicio que permitía alejarse del desplome de la civilización occidental que la guerra suponía. El conocimiento antropológico podía corregir los errores de la conquista, expiar los crímenes del pasado y conducir a una nueva historia. [...] El conocimiento antropológico proporcionó a la narrativa latinoamericana una fuente de relatos, así como una fábula maestra sobre la historia latinoamericana. En la ficción, la historia latinoamericana se moldeará ahora en forma de mito, una forma derivada de los estudios antropológicos. (2000: 208-209)

En una constante oscilación entre «prolongaciones» y «transgresiones», de las que, sin embargo, está tejida toda la historia del pensamiento humano, la literatura latinoamericana presenta, comparativamente, un marco metaliterario muy

rico y variado, que, mediado por la antropología, afirma la necesidad de la escritura ficcional como tentativa de respuesta a la búsqueda de unidad en la diversidad latinoamericana: «El Archivo absorbe la autoridad de la mediación antropológica [...]. La narrativa invalida la postura del metadiscurso, al mostrar que siempre forma parte de lo mítico», escribirá adecuadamente González Echevarría (2000: 212).

De Miguel Ángel Asturias a Carlos Fuentes, de Carlos Germán Belli a Guillermo Cabrera Infante, de Haroldo de Campos a Oswald de Andrade, esta abundante vegetación literaria no es una mera acumulación de textos, sino que representa la recolección caótica (en búsqueda de un orden) de textos documentales y ficticios que, recuperando (y criticando) todo lo histórico, se convierten en materiales privilegiados del Archivo.

El material textual de la ficción latinoamericana encuentra su orden en un Archivo cuyo contenido no es cronológico sino «escritural». La escritura lujuriosa que, como escribe Severo Sarduy, «refleja estructuralmente la inarmonía, la ruptura de la homogeneidad, del *logos* en tanto absoluto», se propone como narración «del desequilibrio, reflejo estructural de un deseo que no puede alcanzar a su objeto, deseo para el cual el *logos* no ha organizado más que una pantalla que esconde la carencia» (Sarduy 1972: 83); esta misma narración, desde el Archivo, pretende funcionar unitariamente y, al mismo tiempo, ser epistemológicamente una memoria implacable que mezcla y quiebra los relatos míticos de las formas ficcionales, la historia de la literatura, la oralidad de la escritura.

La escritura representa, en definitiva, lo que permite ordenar el Archivo, un Archivo que «no privilegia la voz del

conocimiento antropológico» y que, más bien, resulta ser un «facsímile» de la ausencia del centro, tan comprometida con el discurso deconstruccionista. Se reconoce, entonces, cuáles son las ficciones del archivo, cuya función es determinar una taxonomía que sirva a la «textura» de la identidad de la cultura latinoamericana: *Rayuela*, *Terra nostra*, *Yo el supremo*, *De dónde son los cantantes*, *Paradiso*, *Noticias del Imperio*, son los ejemplos de la connotación epistemológica sintetizada por González Echevarría.

El Archivo no es tanto una acumulación de textos sino el proceso mediante el cual se escriben textos; un proceso de combinaciones repetidas, de mezclas y entremezclas regidas por la heterogeneidad y la diferencia. No es estrictamente lineal, pues la continuidad y la discontinuidad permanecen unidas en precaria alianza. Este archivo ficticio, desde luego, es como volver al revés el Archivo en su manifestación política, lo que revela el funcionamiento interno de la acumulación de poder; acumulación y poder no son sino un efecto retórico en este archivo de archivos. [...] No son arquetipos, sino un *arché* de tipos. (2000: 53)

En el conjunto de «*arché* de tipos» Miguel Ángel Asturias, Guillermo Cabrera Infante, Alejo Carpentier, Carlos Fuentes, Augusto Roa Bastos, sin olvidar la experiencia «antropófaga» brasileña, son aquellos autores que tropiezan con la experiencia de la crisis moderna, la analizan, la «archivizan» (en el sentido en que se vuelve archivo), sin poder desvincularse de aquel nexo estrecho y constante que es la sombra de la tradición europea.

Carpentier es el autor que más prepotentemente destina su reflexión a una metaliterariedad como «configuración» de un Archivo que intenta ordenar aquella «desfiguración» de la forma sensible y la fenomenalidad inmediata que han sido violentadas, encadenadas y esquematizadas por la brutalidad de la historia.

La dimensión «archivística» de la obra de Carpentier encuentra su apogeo en la novela *Los pasos perdidos*, que González Echevarría define como un archivo de narraciones míticas, «un Archivo de relatos y un almacén de los relatos maestros producidos para narrar acerca de América Latina» (2000: 26). Así, en Carpentier, y de manera especial en esta obra, el nexo entre Archivo y Mito está profundamente marcado. Por una parte, el protagonista no puede borrar las huellas de su pasado; por la otra, su búsqueda se obstina en la composición de una narración nueva, original, que utópicamente debería fundarse como resultado de las varias tentativas precedentes. Así, *Los pasos perdidos* parece constituir la *summa* de lo imaginario latinoamericano, sintetizable en la idea de representar «la ficción fundadora del Archivo», a través del marco de una tipología barroca reinterpretada a luz de la nueva episteme cultural.<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> La referencia es a la relectura, principalmente de Occidente, de la cuestión neobarroca como correlativo epistemológico de la crisis de la fe, de la política, de los ideales. Entre los aportes teóricos que han servido para fijar algunos fenómenos del controvertido mundo de la crisis de la modernidad recordamos *La raison baroque. De Baudelaire à Benjamin*, de Christine Buci-Glucksmann (París: Galilée, 1984); *Le pli. Leibniz et le Baroque*, de Gilles Deleuze (París: Minuit, 1988); y *La edad neobarroca*, de Omar Calabrese (Madrid: Cátedra, 1989).

Carpentier entiende por Barroco la mezcla de estilos en una misma obra, mezcla que corresponde a los diversos orígenes de cada estilo. El arte americano, que tiende siempre hacia el Barroco, exhibe esa mezcla de estilos, que es a la vez una especie de desfase temporal; lo neoclásico convive en la arquitectura de nuestras ciudades con vestigios mudéjares y el *modern style*. La mezcla desjerarquizada hace imposible que cada obra esté centrada en una idea que domine las demás. No es una amalgama cuya base metafórica sea la naturaleza, una especie de caos genésico de origen romántico, sino una convivencia de formas cuyo origen son las diversas culturas que ocupan el espacio americano. De ahí, la aparente desproporción permanente del arte americano, no solo en cuanto al tamaño, sino en cuanto a la falta de equilibrio de las diversas partes. (1985: 37)

La ficción latinoamericana es, entonces, la creación de nuevos mitos, de nuevos relatos, por su necesidad de ser diferente y transgresora: el Archivo funda la creación de una amalgama histórica que aspira a ser depósito mítico inteligible. «El archivo es un mito de mitos», declara González Echevarría, cuyas ficciones son necesariamente míticas porque «confieren a la figura del Archivo un poder arcano que es claramente originario e imposible de expresar, un secreto alojado en la expresión misma del Archivo» (2000: 239).

Las ficciones del Archivo se caracterizan por dos factores o estadios: el tropo de la muerte y la alegoría lúdica. La muerte, narrativizada y narrada también a través

de muertes en la escritura misma (huecos en los manuscritos, textos flotantes y perdidos, documentos depositados y privados de un sentido último homogéneo), revela la necesidad de una reunificación con un «lenguaje sagrado» que se ha suprimido irremediablemente, y que se manifiesta por una nostalgia que busca obstinadamente satisfacción, cumplimiento, totalidad y que encuentra solo desilusión, falta, desesperación.

El Archivo como mito es moderno porque es múltiple, relativista e incluso hace explícitos el relativismo y el pluralismo como cualidades inherentes de la literatura, el discurso hacia el que escapa. [...] La heterogeneidad de las culturas, lenguas, fuentes, comienzos, está en la esencia de la negatividad fundadora del Archivo, un pluralismo que es una subversión o una sub-versión de la fábula maestra. El Archivo recoge y suelta, no puede marcar o determinar. El Archivo no puede erigirse en mito nacional o cultural, aunque su construcción sigue revelando un anhelo por la creación de un grandioso metarrelato político-cultural. (2000: 240)

Esta carencia de definitividad que el Archivo parece declarar, a pesar de su deseo de totalidad, pasa a través de una ulterior trasgresión: el manejo «lúdico» de la literatura como juego ficcional, único aparente motivo de novedad en la cultura de la «exhaustion», según la celebre definición de John Barth. Para Severo Sarduy, por ejemplo, el espacio y (siguiendo las sugerencias preciosas de González Echevarría) el Archivo se presentarían, entonces, como lugares.

[...] de dialogismo, de la polifonía, de la carnavalización, de la parodia y la intertextualidad [...] Red de conexiones, de sucesivas filigranas, cuya expresión gráfica no sería lineal, bidimensional, plana, sino en volumen, espacial y dinámica. (Sarduy 1972: 175)

Las sugerencias de González Echevarría permiten observar, asimismo, cuán estrecho es el vínculo entre memoria y archivo, y como el archivo funciona en tanto generador incesante de mitos.

El Archivo es al mismo tiempo espacioso e incompleto. La espaciosidad, que se relaciona con la custodia y la función atávica de recinto del Archivo, es un reflejo de la fuerza totalizadora de la Ley. La ley de leyes lo contendría todo. Supuestamente, el manuscrito de Melquíades abarca toda la historia de la familia Buendía, es decir de Macondo y de todo el mundo ficticio de la novela. [...] La capacidad del Archivo, su totalización, es un emblema de su poder. El Archivo contiene todo el conocimiento; por lo tanto, es el depósito de todo el poder. (González Echevarría 2000: 246)

La memoria caracteriza toda la representación ficcional latinoamericana, *in primis* a los autores que hemos citados en el principio de este texto y cuya escritura ha sido encañalada dentro del flujo archivístico.

Las ficciones del Archivo también tratan sobre la acumulación de conocimiento y sobre la forma

en que el conocimiento se organiza como cultura. En cuanto depósitos de conocimiento, las ficciones del Archivo son acumulaciones atávicas de lo establecido. A esto se debe que las ficciones del Archivo a menudo sean históricas y consistan en una compleja red intertextual que incorpora las crónicas del descubrimiento y la conquista de América, otras ficciones, documentos y personajes históricos, canciones, poesía, informes científicos, figuras literarias y mitos, en suma, una especie de piñata de textos con significado cultural. La organización del Archivo desafía la clasificación convencional porque la clasificación está en discusión, pero no abandona esta función básica del Archivo para generar una masa incipiente heteroglósica; una masa de documentos y otros textos que no se han asimilado por completo y, a veces, ni siquiera parcialmente, que retienen su existencia original en bruto, inalterada como prueba de la no asimilación del Otro. (2000: 241)

Cabrera Infante, por ejemplo, en su lúdico discurso narrativo, intenta reconstruir su pasado histórico y al mismo tiempo su Cuba mítica de la infancia y adolescencia. Cabrera Infante elige o recupera de su memoria algunos archivos de su amplio repertorio, archivos que preserva no solo del olvido sino también de la incursión vandálica de un sistema sociopolítico *mentecato*, que no usa la actividad de la memoria por miedo de tener que cuestionarse al infinito. La selección que opera el autor cubano no es sino una mínima parte del juego de contrastes, de conflictos y tensiones que la memoria recordada y la memoria excluida,



según los conceptos de Derrida (1997), llevan a cabo para rehabilitar la clandestinidad del archivo, en particular, de lo personal.

La memoria se mezcla con la Historia, penetra dentro de sus pliegos, molestándola, transformándola, invirtiendo la verdad y la ficción en un juego que escapa de una lectura monolítico-ficcional de lo literario. Augusto Roa Bastos pone en discusión, en su obra maestra *Yo el supremo*, la historiografía oficial y construye su proyecto utilizando documentos memorialísticos y archivos que se convierten, como con precisión afirma Krysinski, en una «especie de contrahistoria».

Para asegurar el logro del discurso transhistórico, Roa Bastos recurre a la ficción del dictador dictando sus propias memorias y comentando su gobierno y sus éxitos históricos. Su discurso se convierte así en el discurso autónomo ficcional que contrasta con los dos documentos y, al mismo tiempo, con la historiografía oficial, siendo contrastado por su parte mediante el material compilado que manipula el narrador-compilador. (Krysinski 1998: 183)

Sería indispensable, quizá, en este punto, pensar en una nueva periodización o en una relectura y reinterpretación del canon de la literatura latinoamericana como resultado de fuerzas, paradigmas, sinergias, como el fundamental eje diacrónico «barroco-neobarroco», que se cruzan, se entremezclan, se evitan, casi paralelas, a veces, en búsqueda de la formación de un Archivo definitivo y último.

En relación al eje neobarroco, cuyo discurso merecería una profundización mucho más amplia y detallada (D'Angelo 2004), se puede observar que, desde el archivo, la nueva escritura narrativa llega a rescatar también el modelo teatral: si bien ciertos poetas, como Carlos Germán Belli, utilizan casi humorísticamente formas poéticas vetustas como la silva o el madrigal, y presentan un léxico mixturado de términos áulicos y jerga cotidiana, la literatura de la segunda mitad del siglo xx está toda atravesada por la teatralidad, como afirma José María Pozuelo Yvancos sintetizando la actualidad del teatro barroco en nuestros días (Pozuelo 2000). Por su parte, Omar Calabrese, recuperando toda una lectura positiva del siglo barroco, recuerda que el signo posmoderno es por su naturaleza un signo «neobarroco» porque la cultura contemporánea habría rechazado la lectura romántica idealista, solipsista, narcisista, a favor de una figuralidad y de un uso nuevo del simulacro y habría aceptado solo en parte las vanguardias modernistas, ridiculizándolas a través del uso irónico de la cita intertextual. El espacio de la representación literaria se configura como discurso de teatralidad. ¿El archivo se configura él mismo como espacio o depósito de teatralidad?

El regreso a la historia, casi siempre irónicamente interpretada, según la mixtura de juego teatral de las apariencias y del cuestionamiento del vacío existencial, pasa del clavicémbalo de Domenico Scarlatti, que suena en conjunto con los golpes dados a los esclavos en *Concierto barroco* de Alejo Carpentier (1974), a la propuesta mítica de las estructuras narrativas en la novela *Santa Evita* de Tomás Eloy Martínez (1995), en la que Eva Perón, mito

argentino y latinoamericano por excelencia, está presente, desde el principio, solo como cadáver, en una «neobarroca» *archivización* de la muerte.

En este proceso caníbal, antropófago, para decirlo con Oswald de Andrade, de ficciones y relatos, hacia la formación de una moderna mitología, el archivo se puebla de quimeras, de similitudes que, como sugiere Foucault, existen solo en perspectiva del error, del engaño que es la vida, donde «se dibujan las quimeras de la similitud», sin reconocerlas como quimeras. Foucault lo llama «el tiempo privilegiado del *trompe-l'oeil*, de la ilusión cómica»; es decir, aquel tiempo «de los sentidos engañosos; es el tiempo en el que las metáforas, las comparaciones y las alegorías definen el espacio poético del lenguaje» (1972: 58).

La historia barroca y neobarroca de América arrastra, como un río desbordante, todo lo percible y lo espiritual, empujándolos «hasta las puertas del paraíso», como diría Lezama Lima. Y dado que ese neobarroco es, en realidad, «desmesura» barroca, sería nuestra intención definir si el Archivo se resume finalmente en un proyecto utópico o en el mito del origen que Carpentier hallaría en Santa Mónica de los Venados. La búsqueda de una autonomía cultural latinoamericana resultaría, entonces, la connotación más explícita de la «actualidad» del archivo «comparativo» en el sistema cultural de este continente.

## BIBLIOGRAFÍA

- DERRIDA, Jacques  
1997 *Mal de archivo*. Traducción de P. Vidarte. Madrid: Trotta.
- D'ANGELO, Biagio (org.)  
2004 «El origen compartido. El discurso neobarroco en la literatura de América Latina». En *Espacios y discursos compartidos en la literatura de América Latina*. Lima: Fondo Editorial UCSS.
- FOUCAULT, Michel  
1972 *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. México D. F.: Siglo XXI.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel  
1984 *Cien años de soledad*. Edición de Jacques Joset. Madrid: Cátedra.
- GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto  
2000 *Mito y archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- POZUELO YVANCOS, José María  
2000 «Calderón, el mundo como teatro». En *ABC Cultural*, diario de España, 21 de abril, pp.7-8.
- PRATT, Mary Louise  
1992 *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation* Londres/Nueva York: Routledge.
- SARDUY, Severo  
1972 «Barroco y neobarroco». En FERNÁNDEZ-MORENO, C. (ed.). *América Latina en su literatura*. México D. F.: Siglo XXI.  
1973 *Cobra*. 2.<sup>a</sup> ed. Buenos Aires: Sudamericana.

VALDÉS, Mario; María Elena de VALDÉS y Richard A. YOUNG (eds.)  
1995        Introducción. *Latin America as Its Literature*.  
Selected Papers of the XIV<sup>th</sup> Congress of the  
International Comparative Literature Association,  
Council on National Literatures World Report  
editors.



**CRÍTICA LITERARIA Y LITERATURA COMPARADA.  
ENTRE SELECTORES Y COMEDIANTES**

*No se juzga a partir de criterios,  
pero, al juzgar, se crean criterios*

Leyla Perrone-Moisés, *Altas Literaturas*

**E**sta frase de la destacada estudiosa brasileña permite adentrarse en el terreno espinoso de las relaciones entre crítica literaria y literatura comparada, concebidas, a un tiempo, como metodologías en constante oposición o con objetivos de estudio paralelos. Es necesario que crítica y comparación se revistan de «sentido», como expresa en su último libro Wladimir Krysinski (2006). La palabra «sentido» es aquí utilizada en su acepción de «criterio», ya que ambas disciplinas (la crítica literaria, así como la comparación literaria) representan significativamente métodos y, por lo tanto, criterios.

No cabe duda de que una de las disciplinas que mayormente ha sufrido diversos cambios y transformaciones en el transcurso de las últimas décadas es la literatura comparada. Terminado el afán positivista de encasillar toda experiencia literaria en un estéril esquema definitorio y superadas las disputas entre escuela la francesa y la norteamericana, la metodología comparativa se ha colocado como baluarte de nuevos rumbos y discursos: los estudios culturales han defendido la de-jerarquización de la cultura, utilizando la literatura comparada como herramienta

«acumulativa», caja de Pandora que involucra cualquier producción escrita; el debate, además, sobre la superación de una literatura, definitivamente, ha abandonado su aristocrática *turris eburnea*: de una comparación entendida solamente como lectura de dos o tres textos reunidos por temas o motivos, se ha pasado a una contemplación del comparativismo como campo privilegiado de la estética literaria, donde se unen cuestiones y contextos que, a partir del fenómeno literario, discuten la validez del proyecto militante de la literatura comparada.

La crítica literaria, desde el aporte de René Wellek, con su monumental *History of Modern Criticism*, ha cuestionado factores y nociones básicas de la literatura comparada, como el progreso y la linealidad histórica, la recepción y el contexto.

Hoy sería significativo discutir sobre la importancia del papel del crítico como comparatista. La interrelación entre crítica literaria y método comparativo se armonizaría bien y ambas disciplinas disfrutarían de un intercambio de experiencias, indicador de la hipótesis de una seria aplicación del vocablo «crítica». De esta forma, la literatura comparada se enriquecería con los aportes de críticos valiosos y sensibles; por su lado, en cambio, la crítica literaria se abriría a un panorama de perspectivas y referencias culturales, lingüísticas y metodológicas que la literatura comparada debería poseer como almacén propio y singular.

El proyecto de la crítica literaria es desde siempre, y retomando su raíz griega originaria, juzgar, opinar sobre la originalidad de la obra de arte, sobre su persistencia temporal, sobre su paradigma estético. Aunque no se



proponga el estudio del gusto, y tampoco el del juicio crítico, «con el fin de formarlo ni cultivarlo (porque esta cultura bien puede exceder a esta especie de especulaciones), sino que lo hago bajo un punto de vista trascendental», Kant reconocía, en *Crítica del juicio*, que el juicio es una parte esencial de la crítica porque le permite completar la facultad del conocimiento. En síntesis, la crítica opera con y se desprende de la pregunta capciosa sobre la «belleza» o la «fealdad» de un texto artístico, porque su teleología sería el conocimiento final de un objeto dado (*scopus*), que, según Kant, implica, a su vez, una relación con lo suprasensible.

Sin embargo, el juicio no empieza solamente por la observación empírica de objetos que, fenomenológicamente, percibimos y aceptamos como propios, o próximos, o separados de nuestro juzgar. El juicio se forma a través de la mediación de artes (escritura, pintura, fotografía, música, etc.) que señalan, indican lo suprasensible (solamente para retomar un término kantiano) como grado último del conocimiento.

Criticar es, por lo tanto, también, leer. De ahí nuestra preocupación en que el problema consiste en una proximidad entre la crítica y la comparación en el fenómeno literario. La lectura se propone, en efecto, como una actividad privilegiada del análisis crítico, una actividad de «poder», ya que la decisión del libro coincide con la posesión, diríamos, «antológica» de su específica elección. El crítico y el comparatista están mancomunados por la sencilla (y no descontada) posición de lectores que sirve para establecer cánones artísticos y discursos político-culturales. Es inevitable, por consiguiente, pensar en la validez de la reflexión sobre la crítica literaria en la actualidad.

Leyla Perrone-Moisés ha dedicado amplio espacio al problema de la crítica literaria, constituyendo un corpus de críticos-escritores (o, como ella prefiere, de escritores-críticos) que se presenta relativamente próximo a una aplicación comparativa de la crítica en literatura. Utilizando autores que poseen una actividad crítica extensa y diversificada (Ezra Pound, T.S. Eliot, Borges, Octavio Paz, Italo Calvino, Michel Butor, Haroldo de Campos y Philippe Sollers), la estudiosa brasileña ofrece un excelente ejemplo «biunívoco» de críticos comprometidos con la literatura y la práctica de la traducción como actividad constante, no esporádica u ocasional, de críticos políglotas y cosmopolitas, preocupados por la naturaleza didáctica del fenómeno literario y, al mismo tiempo, en busca de un punto universal al que hacer converger la producción literaria. La antología de autores propuesta por Perrone-Moisés nos interesa porque propone una aplicación de la poesía sincrónica, según la definición de Haroldo de Campos. La poesía sincrónica dejaría aquí el espacio por la crítica sincrónica, con resultados altamente poéticos. La sincronía representa, además, una de las modalidades posibles de análisis comparativo, quizá mucho más fructuosa que el simple devenir diacrónico, ya que «lo que lleva a la literatura a proseguir su historia no son las lecturas anónimas y tácitas (que tienen un efecto que no puede ser verificado y una influencia dudosa en términos estéticos), sino las lecturas activas de aquellos que las prolongaron, por escrito, en nuevas obras» (Perrone-Moisés 1998: 13). Principalmente, los críticos, entonces, son lectores; de forma extraordinaria, son también, en este caso, escritores, y los unos y los otros contribuyen a la valorización de la obra de arte en cuanto

producto del devenir del espíritu de un pueblo, de una tradición. La convergencia con la metodología comparativa está clara. La literatura comparada necesita discutir aquellos ámbitos que precisan ser unidos o separados; para esta operación, que parece dicotómica, es esencial que el punto de síntesis esté en el crítico-lector-selector que es (o se vuelve, conscientemente o no) un comparatista. Podríamos añadir que este comparatista crítico está próximo de la concepción de Adorno sobre el sujeto en el arte. El comparatista-crítico es el sujeto de esta operación porque «está atado a la cosa, preformado por ella, sometido a la mediación del objeto» (Adorno 1973: 219). Es decir, es, en definitiva, un mediador de culturas. Lo que media es lo que juzga y lo que lee. Los críticos, en la lectura de Adorno, «sirven al contenido de verdad de las obras al considerarlo como algo que las sobrepasa y separan este contenido [...] de los momentos de su falsedad». La aceptación de esta «tarea» depende de la comprensión y de la formalización que se otorga al término «comparada» y está fuertemente relacionada con la *forma mentis* de cada sujeto crítico y comparativo.

Sería suficiente pensar en la siguiente frase de Borges para darse cuenta de cómo el crítico y el comparatista se asemejan y comparten —porque «parten de»— un mismo espacio de proveniencia y de juicio que es la lectura: «Creo que leer a Berkeley, o a Shaw, o a Emerson es una experiencia tan real como ver Londres» (Burgin 1968: 43). No solamente la lectura es real como experiencia, sino que de ella se desprende una nueva mirada (el «ver Londres» del aforismo borgiano), un nuevo juicio que involucra naciones y temporalidades, culturas y

pasajes históricos indescifrables, postulados filosóficos y preocupaciones pedagógicas. Nunca es indoloro el trabajo del crítico y del comparatista. Su tarea podría definirse como «profética», si esta palabra no hiriese conciencias y pecara de pruritos apocalípticos. «La cuestión del juicio de valor, que emergía como problema central para Kant, se volvió crucial en el momento presente», sugiere justamente Perrone-Moisés (1998: 206). Se trata de una toma de conciencia del tiempo en el que vivimos, donde la obra de arte permanece en condición de aforía. Es la misma obra de arte que dialoga, principalmente, con el contexto que la generó, pero también con otros textos pasados de los que deriva o con ámbitos geográficamente distantes. Por lo tanto, lo profético del crítico-comparatista estará en su criterio de juicio, en su lectura contextualizada de la obra de arte. Adorno afirma: «Las obras de arte pueden apropiarse lo que les es heterogéneo, su implicación con la sociedad, precisamente porque son siempre en sí mismas algo social» (1973: 311). Es inevitable la determinación del crítico en hacerse portador de juicios e interpretaciones. Es parte de su tarea «ontológica», de su ser signo educativo y demostrativo del proceder estético, no como valor absoluto, mas en su renovada contextualización. Así, la crítica se conforma como una disciplina que se «excede» hacia la escritura, englobando la posibilidad *comparativa* como una «nostalgia», una «melancolía», un «dionisismo» de la búsqueda feroz de la unidad: «La crítica, si algún día tiene que explicarse e intercambiarse con la escritura literaria, no ha de esperar que esta resistencia se organice primero en una “filosofía”, que ordenase una cierta metodología estética, de la cual aquella crítica obtendría sus principios»

(Derrida 1989: 44). La crítica y la metodología comparativa se configuran, así, como ciencias autónomas y suficientes que, en su relación con el método epistemológico de la filosofía, elaboran una lectura aproximativa de la realidad y compiten con la misma obra de arte: nunca dicen (nunca podrán decir) la verdad; crítica y comparativismo *ficcionalizan*, mediante las palabras, la escritura: solo el juicio estético es inagotable y, en su absolutización (en su intersección histórico-temporal entre texto y contexto productivo), verdadero; aunque podría ser (o ser leído como) falso o inadecuado, conforme su historicidad o los cambios de perspectiva. «Flaubert, Proust, Stendhal —sostiene Roland Barthes— son comentados inagotablemente; la crítica dice, entonces, del texto tutor, la fruición vana, la fruición *pasada o futura: ustedes leerán, o leí*: la crítica es siempre histórica o prospectiva» (2004: 29, las cursivas son del original).<sup>6</sup>

No creemos que la crítica literaria ya no critique más, como quisieran algunos intelectuales-buitres. Me referiré a un ejemplo. Se trata de una pequeña novela de Henry James, *The Figure in the Carpet*, que ya Borges había elogiado como una de las más preciosas joyas del arte narrativo jamesiano.<sup>7</sup> El narrador de este texto es un mediador de culturas, que intenta una reseña sobre la última obra de otro novelista famoso, nunca mencionada (ni siquiera su título) en la novela

---

<sup>6</sup> Se utiliza aquí la edición portuguesa de *Le plaisir du texte*. La traducción es nuestra.

<sup>7</sup> Información de la exposición formulada por Lisa Block de Behar en el Congreso ABRALIC (Belo Horizonte, Brasil, agosto de 2002), «El discreto secreto de la crítica: de la palabra a la imagen en *The Golden Bowl*, de Henry James». En <[www.liccom.edu.uy/docencia/lisa/conferencias/discreto.htm](http://www.liccom.edu.uy/docencia/lisa/conferencias/discreto.htm)>. Consulta hecha en diciembre de 2007.

de James. Al escritor norteamericano lo que le interesa es el fracaso, repetido a menudo, de no saber enfrentar los enigmas que inquietan la composición de una obra de arte y, por ello, «denuncia la incapacidad de los críticos “*to trace the figure in the carpet*”, de captar aquel detalle que para el autor constituye lo sustancial, la verdad de su ficción».<sup>8</sup> No obstante, esta imposibilidad (y, claro está, incapacidad) de parte del crítico, que solamente «tiende a», puede apenas «aproximarse a» la sugerencia de una verdad: más que un profeta, el crítico que se pudiera jactar de resolver o intuir *ex cátedra* el *quid* que determina y domina una obra de arte aboliría la categoría de diálogo y la posibilidad de la obra abierta. Una vez más, el crítico y el comparatista visitan los mismos terrenos, encaran las mismas dificultades, padecen los mismos ideales: «comparar y conocer se asocian en una acción epistemológica común», sugiere Lisa Block de Behar, cuyo resultado final es el juicio, el *krinein*, la discriminación de la verdad respecto del error, del valor respecto del no-valor, que otorga la especificad estética a la obra de arte y le garantiza la perduración temporal.

Sin embargo, una preocupación siempre creciente, que anubla el panorama de convergencias y discusiones ya mencionadas, se resume en el poder de la actividad mediática, que transforma al comparatista y al crítico no tanto en mediadores, sino en *co-media-ntes*, una especie de colaboración traicionera, que otorga al medio su anti-esencia, su anti-medio: el medio se vuelve objeto y blanco, un espacio peligroso. La comparación y la crítica se dividen

---

<sup>8</sup> *Ibidem.*

(sería mejor decir, son divididas) en sus intenciones por la asombrosa presión de la «hipnosis» mediática.

Si la existencia de la literatura, de los actos de cultura, depende de su circulación en los medios, de las menciones u '(o)misiones de la crítica', el problema no tiene solución. El crítico se presenta, en el mejor de los casos, como un lector e-lector y quien elige no puede dejar de descartar, de la misma manera que quien dice no puede dejar de no decir. Aunque así se plantee un problema —el mayor— que como los dilemas, las aporías, las paradojas, los diferendos, no tienen solución, conviene, por lo menos, plantearlo. (Block de Behar 1990: 155)

Cierto, las aporías son irresolubles y menos aún pueden resolverse en el breve lapso de pocas páginas. Pero hay que declararlas para suscitar las atenciones y las polémicas necesarias a una comprensión más justa y objetiva de los acontecimientos. El adjetivo «objetivo» resulta aquí insuficiente. Se trata de una verdadera contradicción en términos. En efecto, si la comprensión llega a ser objetiva, acaba lo neutral, lo imparcial, lo ecuánime, que es la utopía de la investigación científica en las humanidades. El objetivo mismo no lo permite. No podemos ni permitir (valga la redundancia) que el crítico o el comparatista se travistan de Bouvard y Pécuchet, copiadores, no mediadores. Pero bien «utilizados», bien «mediados», o sea conscientes de sus propias tareas, quizá, la justificación de Flaubert sea, como Borges sugiere, de orden estético, y se mueve por caminos inesperados: «el arte opera necesariamente con

símbolos; la mayor esfera es un punto en el infinito; dos absurdos copistas pueden representar a Flaubert y también a Schopenhauer o a Newton» (Borges 2005: 276).

Si «la historia de los libros es la historia de la réplica» (Perrone-Moisés 2005: 1), entonces dos copistas pueden ser considerados, paradójicamente, como los críticos más fieles, porque, como ocurre en la experiencia de Pierre Menard, re-escriben exactamente el mismo texto de origen.

Sin embargo, la ecuación crítico=escritor no funciona, y como copista tampoco, ni en la paradoja borgiana ni en el sentido peyorativo del término. La «tranquilidad» de esta similitud, idealmente sugerida por Barthes, es puesta en jaque por Leyla Perrone-Moisés (2005), que recuerda que, lamentablemente, el crítico es, a menudo, un escribiente; más bien, situándose *du côté de chez Culture*, va perdiendo el gusto de la crítica estética. Entre crítica literaria y literatura comparada se manifiesta así un delicado equilibrio, en el que la «vigilancia» es obligatoria: vigilar sobre los ideales estéticos y defenderse diplomáticamente de las mediaciones comprometedoras.

La exigencia de la crítica literaria de juzgar y, por lo tanto, de clasificar y explicar la obra de arte, se asemeja de cerca a las estructuras taxonómicas que rigen la metodología comparativa. No operar así significaría, según las opiniones de Brunetière al respecto, mutilar y desnaturalizar el proceso crítico. Ella misma, la crítica, es tratada, en ciertos casos, por la literatura comparada, como un género literario en sí, que oscila entre las orillas teóricas y las investigaciones metaliterarias. Tal vez tenía razón Brunetière, que definía la crítica como «la contra-partida de



todos los géneros» y, más bien, «su conciencia estética».<sup>9</sup> Como durante la revolución estudiantil, cuando estaba de moda afirmar que *ils se posent pour s'opposer*, Brunetière también cree en la postura militante de la crítica literaria que, muchos años más tarde, Adrian Marino, desde su exilio parisino, reiteraría como exigencia de la comparación literaria: «¿Signo de la confusión de las ideas?, ¿o de la pobreza de la lengua?», se preguntaba casi proféticamente Brunetière.

Se trata de unas preguntas que, de una cierta manera, embarazan, porque encajan en nuestra reflexión. Nos preguntamos si no estamos retrazando un camino *à rebours* para encontrarnos nuevamente con el pertinente axioma de Friedrich Schlegel: «en el fondo toda la filología no es más que crítica». Quizá, las actividades de la crítica literaria y de la literatura comparada, intersecándose en la actualidad, contribuyan a subrayar la importancia de la historicidad de cualquier proceso cultural y a respetar la naturaleza de cambio, de devenir, de transformación constante que subyace a cada fenómeno natural.

Singularmente, la crítica literaria y la literatura comparada se han diversificado, pero el objeto de su anhelo se mantiene siempre igual: es el texto en su integridad ontológica, con sus contradicciones, aporías, huecos, contrastes. No estamos aquí tratando de un texto fantasma, sino de un texto producto de un sujeto en un determinado

---

<sup>9</sup> Se retoman estas consideraciones de *La Grande Encyclopédie* (T.º XIII), de F. Brunetière, citado en epígrafe en el volumen de Leyla Perrone-Moisés. *Texto, crítica, escritura* (São Paulo: Martins Fontes, 2005).

periodo histórico. El desafío de ambas disciplinas es, por lo tanto, político: demostrar científicamente el valor presente del texto, su legibilidad, su fruición, como proceso hermenéutico que involucra una comprensión activa, a posteriori, teleológica de los acontecimientos humanos. «La literatura tiene como sinónimos explícitos o implícitos la totalidad de los actos críticos, con los cuales tiende a identificarse hasta el pleonismo» (Marino 1994: 436). La crítica literaria y la literatura comparada operan según una circularidad provechosa; recordemos apenas dos ejemplos de esta «casi tautología», hoy tan imprescindible en los procesos de pensamiento cultural: Foucault critica y fundamenta con Borges la disociación surgida con la era moderna; Borges se permite hacer literatura con los ensayos sorprendentes sobre Herbert Quain.

El criterio que emerge de estas consideraciones es que ambas disciplinas, la crítica y la literatura comparada, funcionan como estrategias didácticas: enseñan a leer; la lectura no se reduce a una comprensión o interpretación de líneas, páginas, glosas. Es un procedimiento de añadiduras, como sostenía Heidegger, un acto de acumulación, no una operación de sustitución. El sujeto, *mon semblable, mon frère*, sale ganador, y conoce y juzga el mundo y a sí mismo, no con sospechoso moralismo, sino con pasión siempre renovada.

## BIBLIOGRAFÍA

- ADORNO, Theodor W.  
1973 *Teoría estética*. Buenos Aires: Orbis.
- BARTHES, Roland  
2004 *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva.
- BLOCK DE BEHAR, LISA  
1990 *Dos medios ente dos medios. Sobre la representación y sus dualidades*. México D. F./ Buenos Aires: Siglo XXI.  
2002 «El discreto secreto de la crítica: de la palabra a la imagen en *The Golden Bowl*, de Henry James». <[www.liccom.edu.uy/docencia/lisa/conferencias/discreto.htm](http://www.liccom.edu.uy/docencia/lisa/conferencias/discreto.htm)>. Conferencia pronunciada en el congreso ABRALIC (Belo Horizonte, Brasil). Consulta hecha en diciembre de 2007.
- BORGES, Jorge Luis  
2005 *Obras completas*. Vol. 1. Buenos Aires: Emecé.
- BURGIN, Richard  
1968 *Conversaciones con Jorge Luis Borges*. Madrid: Taurus.
- DERRIDA, Jacques  
1989 *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthropos.
- KRYSINSKI, Wladimir  
2006 *Comparación y sentido. Varias convergencias y focalizaciones literarias*. Lima: Fondo Editorial UCSS.

MARINO, Adrián

1994 *Teoria della letteratura*. Boloña: Il Mulino.

PERRONE-MOISÉS, Leyla

1998 *Altas Literaturas*. São Paulo: Companhia das Letras.

2005 *Texto, crítica, escritura*. São Paulo: Martins Fontes.

**EL BESO DEL VAMPIRO Y DE LA MUJER ARAÑA.  
LA NARRATIVA VISUAL COMO ARCHIVO Y  
TRADICIÓN DE LA CULTURA CONTEMPORÁNEA**

**D**ecir «narrativa visual» es, obviamente, una deliciosa sinestesia que permite relacionar el texto narrativo con el texto fílmico o, en general, visual: el beso del vampiro y de la mujer araña, como propone audazmente nuestro título, se asemejan: el vampiro de la telenovela de la Rede Globo, interpretado por el famoso actor Tarcisio Meira (*O Beijo do Vampiro*, 2003), y la mujer araña de los sueños-películas de los personajes de Puig, que al telespectador cinéfilo le recordará a Sonia Braga, poseen, sin quererlo, funciones «archivísticas» que permiten reflexionar sobre el nexo entre narrativa «visual» y narrativa «tradicional».

Manuel Puig, el escritor latinoamericano que con mayor fuerza defendió la literatura popular y la cultura de masas, construyó su estética literaria defendiendo la fascinación y el valor del melodrama, como forma de cultura democrática, sin esconder el poder mediático, es decir, ideológico, de la pantalla (cf. Puig 2000).<sup>10</sup> Para Lisa Block de Behar, el juego peligroso y asombroso de «imitaciones y limitaciones» que se manifiesta en el poder de la escritura anticipa, en la estética de Puig, aquella crisis de la representación, típica de la

---

<sup>10</sup> «Nené agregó que la entusiasmaban, le parecían letras escritas para todas las mujeres y a la vez para cada una de ellas en particular. Mabel afirmó que eso sucedía porque los boleros decían muchas verdades» (p. 196).

modernidad: «imitation is simplified, identities are confused, and limits are questioned» (Block de Behar 1991: 607). Es como si la realidad, objeto de contienda entre arte y observación, continúa Block de Behar, «remains in the middle (*medio*) or in the media (*medios*)».

Con Puig, estamos frente a una nueva concepción del discurso literario, cuyo fin didáctico es dirigirse no exclusivamente a un público de clase media baja, sino a la mayoría de los lectores, mediante su elemental función consolatoria, en la que el vicio es derrotado por la virtud, la maldad por el cumplimiento del bien, el sufrimiento por la aceptación sacrificial.

Resulta muy valioso acercarse a la interpretación que nos ofrece Víktor Sklovski, el crítico ruso que, en su *Teoría de la prosa*, encontraba en el folletín una de las salidas obligadas de la novela de corte romántico.

El *folletín* contemporáneo es la tentativa de unificar el material, no por medio de un héroe, sino del narrador. Es una *des-novelización* [cursiva nuestra] del material. El método del escritor de folletines consiste en transferir el objeto sobre otro plano a través de la trama (*siuzhet*): el folletín equipara objetos grandes con objetos pequeños, los atraviesa con una sola palabra, cuenta un caso, ocurrido en Occidente, comparándolo con uno ocurrido aquí en nuestro país. El folletinista hace con su folletín aquello que debería hacer un redactor ideal: no solo ideal, sino también real. (1979: 299)<sup>11</sup>

---

<sup>11</sup> La edición del texto consultado de Sklovski tiene una introducción inédita del autor y un ensayo de Jan Mukařovský. Traducción de C.G.

Más de treinta años atrás, proféticamente, Manuel Puig había intuido que el cine podría ser la mejor forma narrativa de escapar de un mundo vetusto, antipoético: sus novelas, que viven de un novedoso lenguaje literario «cinematográfico», constituyen un paradigma fronterizo de transmisión del saber y de constitución de nuevas tradiciones estéticas.

Hoy, la novela televisiva brasileña actúa, no solo en Brasil, como responsable de un notable cambio estético-político que se manifiesta, en primer lugar, en un reajuste del diálogo de la cultura de masas con la «cultura de elite». La telenovela ocupa un espacio central dentro de la cultura actual superando, con un hábil (y astuto) producto de *marketing*, los márgenes de una producción de «cenicienta». Valorizando la imagen nacional tradicional, la telenovela exporta no solo algunos clichés del Brasil, sino también ciertas temáticas polémicas que no operan tanto por medio del «escándalo», como cierta producción norteamericana, cuanto a través de problematizar factores de interacción tradicionalmente marginalizados o que forman parte del exclusivo discurso de la cultura erudita.

En efecto, el medio televisivo produce los mismos sueños a través de la imaginación literaria, casi como si el poder imaginativo fuese el único punto de partida para realizar todos los deseos. Ya que el público no logra identificarse con los héroes de las novelas escritas, perdidos definitivamente en un pasado nostálgico, la novela televisiva funciona como productora de ideales breves, ficticios,

inverosímiles, que representan un aspecto posmoderno del acercamiento a la cultura. Sin embargo, el hombre no puede dejar de escuchar historias, aunque estas sean repetitivas y aburridas; ni siquiera puede romper aquel misterioso proceso de identificación con sus actores favoritos. El público ama ver de nuevo lo que ya conoce. Quizá por esa razón, Sklovski afirmaba que el nuevo camino de lo literario se hallaba en la forma folletinesca, así como Igor Stravinski, después de su fase vanguardista, creía que la fase moderna de una auténtica inspiración musical debía tener en justa consideración fenómenos no cultos de la música «seria» como el retorno al neoclasicismo y el jazz.

Maria Antonieta Pereira denuncia, en un artículo polémico, que la restricción del concepto de cultura exclusivamente a fenómenos de cultura erudita «cria o falso problema de uma população rural que padeceria de *incultura*» (2002: 62), y que la separación de una *high culture* respecto de una *low culture* plantea el surgimiento de una «razón dualista», según las palabras de Pereira, fuertemente criticable en nuestros días.

Pereira propone, entonces, una estrategia práctica, que parte de una constatación sobre el diálogo que la cultura de elite, voluntariamente, ha negado a la cultura de masas y que en Brasil tiene ya una iniciativa rescatable a partir de los mismos medios de comunicación.

La televisión brasileña, por ejemplo, a veces criticada por su continua y persistente intromisión en la lógica y en la fantasía del telespectador, especialmente en su variante «Rede Globo», es el ejemplo más destacado de creación de un espacio dialógico entre estos mundos, que no son fácilmente separables.



Autor de algunas de las novelas «históricas» más famosas internacionalmente de la Globo (como *Terra Nostra*, *Esperança*, *Cabocla*), Benedito Ruy Barbosa es, sin duda, muy consciente de las implicaciones que poseen los medios de comunicación de masas y se coloca cerca de la definición de «cultura híbrida» que propone García Canclini cuando afirma que el proceso de formación de un nuevo público (lector o espectador) se relaciona con una serie de fenómenos político-culturales, tales como el surgimiento de la clase media, el *boom* económico e industrial, la expansión de las ciudades (cada vez más «selvas de piedra»), las campañas a favor de la educación, así como la expansión de la radio y de la televisión (cf. García Canclini 1989). De esta forma, no cambia solo la imagen del lector (o del telespectador), sino la creación literaria y, en definitiva, cultural. Con orgullo, Benedito Ruy Barbosa sintetiza:

A novela conscientiza o povo, ela tem o poder de pôr em discussão temas relevantes. Eu nunca me esqueço de ter lido, certa vez, uma nota no jornal «O Estado de S. Paulo» que dizia que o ex-presidente Fernando Henrique Cardoso havia declarado que a novela «O Rei do Gado» [1996, autoría de Benedito Ruy Barbosa, *n.d.a.*] tinha ensinado mais aos brasileiros sobre reforma agrária, e a necessidade de encarar esse problema, do que qualquer outro meio de comunicação.<sup>12</sup>

---

<sup>12</sup> Véase portal *Rede Globo de Brasil*. <[cabocla.globo.com/Cabocla/0,18529,VON0-3328-147899,00.html](http://cabocla.globo.com/Cabocla/0,18529,VON0-3328-147899,00.html)>. Consulta hecha en noviembre de 2007.

Para Ruy Barbosa se trata de «um problema importantíssimo que, se o Brasil tivesse resolvido há 50 anos, o país estaria hoje no Primeiro Mundo. O Brasil, queira ou não queira, tem vocação para a terra. O país tem terra demais».<sup>13</sup>

La producción cultural de las novelas propuestas por la Globo dialoga profundamente con cuestiones capitales para la época en que vivimos, como la identidad nacional, la relación en el campo artístico entre realidad y ficción, la aproximación a lo cotidiano interactuando con la idea de temporalidad con la que la telenovela compite, la significación y recuperación del patrimonio cultural, de un espacio y, sobre todo, de su memoria. La telenovela brasileña, de hecho, pertenece a la memoria colectiva del Brasil y del continente latinoamericano y, como afirma en su libro *O circo eletrônico* el director Daniel Filho, «a novela... é a melhor representação da literatura popular no Brasil..., motivo de aglutinação, a linguagem, as formas de vida, preconceitos, história, a sua narrativa apresentou os brasileiros ao Brasil»

La televisión ha creado indudablemente un público de lectores de literatura erudita, un público que puede, finalmente, dialogar y que descubre el nexo entre cultura erudita y cultura de masas, así como Manuel Puig subrayó la falaz apariencia de territorios separados entre escritura erudita y escritura de bajo nivel. La televisión, en la forma de re-propuesta, por ejemplo, de textos literarios o guiones de novelas, demuestra que el archivo (o el conjunto de materiales) literario-televisivo permite preservar la tradición de una nación, así como la de una memoria nacional e intercontinental, la de América Latina.

---

<sup>13</sup> *Ibidem.*

Este archivo no representa solo una serie de textos fílmicos y literarios sino, más bien, una experiencia en devenir, que intenta salir de la marginalidad para asumir el papel que justamente le toca: el de nuevo «archivo» de la memoria colectiva. Esta postura cultural está brillantemente sintetizada, en su connotación epistemológica, por Roberto González Echevarría (cf. 2000: 53).

Sin embargo, el archivo propugnado por él es un espacio, ficticio y no ficticio, que raramente acepta nuevos ejemplos de marginalidad, juegos paródicos o «al lado de» (concepto alemán de *beispiel*). Es un archivo «moderado», quizá necesariamente encasillado; en último análisis, políticamente correcto. Puig no parece entrar en ninguna de las dos vías dicotómicas propuestas en el análisis del archivo: su estilo, su lenguaje repetitivo, que muestra los defectos de la escritura, así como la ambigüedad de la voz narrativa, evidencian que el escritor argentino no entra en el modelo archivístico propuesto por González Echevarría porque su caricatura del *kitsch* o del *camp*, y la mezcla de discursos de la oralidad con los discursos derivados de los medios de comunicación, no «estabilizan» teóricamente ninguna forma literaria, no encajan ni en *arché* de mitos ni en *arché* de archivos. La literatura inventada por Puig es ejemplar porque, utilizando los recursos de la narrativa visual (desde el guion a los diálogos estilo Hollywood, de la escritura periodística al epitafio, de la toma panorámica al primer plano), se propone como suicida, autodestructiva en su feroz atrevimiento de marginalización voluntaria: nadie la puede salvar de las llamas de la biblioteca en la cual ingresa, podríamos decir parafraseando a Lisa Block y a Michel Foucault.

La literatura de Puig merece un espacio que la forma del archivo, así como se presenta, no le brinda, porque deslegitima la literatura alta, se burla de los manuscritos de Melquíades como también de los mitos arcaicos que se encuentran en el alto Orinoco. La literatura de Puig es la imitación de la fábrica de los sueños de Hollywood y no tiene miedo en reajustarse a la industria cinematográfica, porque es consciente de que los sueños y las traiciones, los engaños y los desengaños pertenecen a todo «utilizador», no solo al lector erudito, que no es capaz de escuchar radionovelas o ver fielmente el capítulo de su «Bem amado». La literatura de Puig es un *hors-texte*, un fuera de programa, que amenaza porque no participa del eje vertical «a» (por archivo) ni del eje horizontal «m» (de mito). Su narrador busca una vía intermedia, tal vez, porque sabe que su archivo es la reunificación de los archivos perdidos, en los que la memoria mítica se entrelaza con la memoria fugaz de un recuerdo televisivo y la recreación de mitos que son despiadadamente modernos y frágiles, sin ninguna respuesta teleológica, como Rita Hayworth o los mitos urbanos de las capitales latinoamericanas (lugares, cafeterías, lenguaje de la calle). En esta escritura a-canónica no cabe la teoría propuesta por González Echevarría ya que, a diferencia de Carpentier, Gallegos, García Márquez y los demás autores insertados en la investigación citada, la narrativa de Puig, apoyándose en el mundo de sueños y ficciones radio-tele-cinematográficos, «desautoriza» (valga la redundancia) al autor: este último, para Puig, actúa con un novedoso papel, menos orgánico y más desestabilizador: él mismo funciona como archivo, absorbe nuevas mitologías, acumula y reelabora materiales que, como los boleros, dicen verdades insospechadas.

El repertorio archivístico cultural de los personajes presentados por Puig pertenece al universo melodramático de aquella época, como la radionovela típicamente sudamericana, la fotonovela —de origen italiano—, las novelas rosas de Delly, *en primis*. Es un repertorio nada despreciable ya que los personajes actúan y piensan solo a partir de estos elementos «paraculturales», mostrando abiertamente cuántos cambios impensables ha provocado en el hombre la mentalidad atrevida y provocadora de la cultura de masas.

Con una definición muy apropiada y sintética, Josefina Ludmer afirma que con Puig se pasa de un «arte de biblioteca» a un «arte de los medios» (1999: 292), transformando, según un proceso no del todo simbólico, las letras eruditas en un catálogo de nuevos códigos de gusto estético que amplía, sin duda, el imaginario del hombre pero, al mismo tiempo, lo desafían, lo perturban, lo «renuevan». Escribe, a propósito, Lidia Santos:

La marca diferencial de Puig en relación con sus antecesores y sus contemporáneos es la búsqueda de un material de trabajo hasta entonces considerado espurio por los intelectuales: el mal gusto, lo cursi utilizado por «los medios». El resultado de la mezcla entre el texto de base vanguardista, con sus vacíos y dificultades de lectura, con las formas «viejas» de lo cursi es una especie de «arqueología» (en el sentido foucaultiano del término) del gusto estético de las clases medias argentinas. (2001: 44)

Puig es autor ejemplar porque apuesta por la demolición de las barreras entre cultura de masas y cultura erudita, rechazando aquella «poética de la negatividad» postulada por Juan José Saer que sería, en cambio, el resultado de una «manipulación que presupone la industria cultural». En realidad, Puig, dentro del «ABC de la literatura argentina», como sostiene José Amícola, «introduciría la ruptura no solo del canon, sino también de la tersura de lo previsible alfabéticamente» (2000: 297). El autor de *El beso de la mujer araña*, al introducir en el espacio regulado y regulador de la escritura literaria una naturaleza nueva, fronteriza, que ostenta un guiño hacia la estética hollywoodense, que acepta, de un lado, y de la cual diverge, del otro, «canoniza», a su estilo, la hibridación, desplazando lo marginal invisible de la cultura de masas hacia el dominio del consenso erudito. En su libro de conversaciones con Claire Parnet, Gilles Deleuze declaraba, con marcadas referencias a la escritura, que hay una figura especial, que podría ser asimilada por el escritor, la del «Anómalo»: Puig reside en este «entre-lugar», porque «está siempre en la frontera, en el límite de una banda o de una multiplicidad; forma parte de ella, pero ya está haciéndola pasar a otra multiplicidad, la hace devenir, traza una línea-entre» (Deleuze-Parnet 1980: 52). Puig recupera ejemplarmente el «fondo de auténtica poesía» (es un enunciado suyo) que subyace en cada expresión artística humana, desterritorializando una cultura que era, por definición, subcultura.

Si nos preguntamos qué entendía Puig por popular podemos decir que seguramente se refería a ciertas formas mediáticas pero también

creo que entendía la cultura popular como una suerte de sub-cultura, parcial pero no totalmente autónoma, distinta pero no completamente separada del resto; es decir, una sub-cultura como sistema de significados compartidos por aquellos que, a la vez, comparten significados de otras procedencias. (Zubieta 1988: 85-86)

En conclusión, la narrativa visual propone una nueva metodología de acercamiento al fenómeno literario y cultural *tout court*: la televisión, la canción, el cine, todas aquellas formas neo-textuales que tejen un discurso y escenifican un acto de comunicación son «archivizadas». Tal es la forma con que la estrategia posmoderna intenta recuperar una memoria vaciada por censuras culturales o heridas de guerras y contestar a la así llamada crisis de la representación literaria; la cultura de masas se abre espacio en la literatura «alta», incorporando en ella discursos no ficcionales que renuevan el fenómeno literario con más vastas y peligrosas confluencias.

De esta manera, los documentos de transmisión del saber, de usos y costumbres, de los acontecimientos que han marcado al individuo anónimo se presentan ahora vitalmente conservados en un proceso moderno (o sea, posmoderno) de «domesticación» de los materiales de la cultura erudita. Es así, entonces, como estas «formas neo-textuales», manteniendo su propio valor de «texto» (en la acepción de «tejido lingüístico de un discurso», como afirma Segre), se transforman en un actual archivo de informaciones fundamentales que garantizan la continuidad del proceso, ficcional y no ficcional, de producción de signos (una semiosis ilimitada, diría Peirce).

Si el texto es una virtualidad a través de la cual se transparentan aspectos del mundo, o mundos posibles, puede así resultar atractiva la idea de sistematizar nuestros conocimientos del mundo en un enorme texto (ya no virtual, sino imaginario). De la misma forma, nuestra experiencia del mundo, que se actualiza, por lo menos en parte, a través de textos, escritos u orales, tiende a transformarse en texto cualquier conocimiento, porque todo conocimiento alcanza la racionalidad solo mediante la verbalización. (Segre 1985: 388-389, la traducción es nuestra)

Dicha «verbalización» no se fija en una noción estandarizada de texto, o sea exclusivamente al uso del lenguaje literario. Puig ha demostrado, con habilidad poética, que ella puede ser también cantada o filmada (aunque, para él, la centralidad queda siempre en el texto literario), y que lo fundamental es que la ficción verbalizada en imágenes o sonidos re-activa en el hombre la capacidad de memoria, del gusto, de su indestructibilidad, a pesar de las interpretaciones *high-brow* que la apodan *cursi*, *camp* o *kitsch*. ¿No vale tal vez más la sensual orquídea, en contraste con la piel morena de Sonia Braga, que el personaje «escrito» de Gabriela, que se queda enredado en las páginas de Jorge Amado?



## BIBLIOGRAFÍA

AMÍCOLA, José

- 2000 «Manuel Puig y la narración infinita». En JITRIK, Noé (org.). *Historia crítica de la literatura argentina*. Vol. 11: *La narración gana la partida*. Dirigido por Elsa Drucaroff. Buenos Aires: Emecé, 2000.

BLOCK DE BEHAR, Lisa

- 1991 «Narration under Discussion: A Question of Men, Angels, Proper Names, and Pronouns». *World Literature Today. The Posthumous Career of Manuel Puig*, vol. 65, n.º 4, Autumn.

GARCÍA CANCLINI, Néstor

- 1989 *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México D. F.: Grijalbo.

FILHO, Daniel

- 2001 *O circo eletrônico. Fazendo TV no Brasil*. Edición de Jorge Zahar. Río de Janeiro.

GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto

- 2000 *Mito y archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.

LUDMER, Josefina

- 1999 *El cuerpo del delito: un manual*. Buenos Aires: Perfil.

PUIG, Manuel

- 1976 *El beso de la mujer araña*. Buenos Aires: Seix Barral.
- 2000 *Boquitas pintadas*. Colección Biblioteca Latinoamericana. Lima: Adobe Editores.

RUY BARBOSA, Benedito

2007 Entrevista en el portal *Rede Globo de Brasil*. <<http://cabocla.globo.com/Cabocla/0,18529,VON0-3328-147899,00.html>> .  
Consulta hecha en noviembre.

SANTOS, Lidia

2001 *Kitsch tropical. Los medios en la literatura y el arte en América Latina*. Madrid/Fránkfort: Iberoamericana/Vervuert.

SEGRE, Cesare

1985 *Avviamento all'analisi del testo letterario*. Turín: Einaudi.

SKLOVSKI, Víktor

1979 *Teoria della prosa*. Turín: Einaudi.

ZUBIETA, Ana María

1988 «Julio Cortázar-Manuel Puig. Por otros medios». En AMÍCOLA, José y Graciela SPERANZA (eds.). *Encuentro Internacional Manuel Puig*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.

## EL REALISMO ENGAÑOSO DE JULIO CORTÁZAR

*PERDITA: For I have heard it said  
There is an art which in their piedness shares  
With great creating nature.  
POLIXENES: Say there be;  
Yet nature is made better by no mean  
But nature makes that mean: so, over that art  
Which you say adds to nature, is an art  
That nature makes. [...] This is an art  
Which does mend nature, change it rather, but  
The art itself is nature.*

William Shakespeare, *The Winter's Tale*, IV,  
scene IV, 102-114

### 1. Antecedentes preocupantes

**Y**a lo sabemos, somos conscientes: todos los «-ismos» son, etimológicamente, señales de incertidumbre y negatividad semántica, negativas, despectivas calificaciones que, excepto en casos esporádicos, definen malamente; conceptos como burguesismo, decadentismo, abstractismo, en el fondo, mantienen un escondido malestar o una manifiesta desconfianza: ¿será igual con el «realismo»? Si en la operación literaria, y artística en general, la importancia del referente es mínima y no constituye la sustancia del hecho estético, ¿en qué sentido se puede hablar de interferencia de la realidad con la literatura? La preocupación de atentos críticos se puede expresar sintéticamente con las siguientes preguntas:

Entonces, ¿el arte está hecho de fantasmas, de signos vacíos, sin relación con las cosas y la vida? ¿No hay el riesgo de caer en una concepción irrealista (antihistórica, idealista) de la literatura que siempre se quiere condicionada a los códigos y a los sistemas culturales de una cierta época? (Marchese 1983: 446)

En dos insólitas películas como *La rosa púrpura del Cairo* (1985) y *Deconstructing Harry* (1997), Woody Allen, genial atravesador de puentes fílmico-literarios, no solo plantea brillantemente la conflictiva problemática entre la realidad y la ficción, sino que presenta un original metadiscurso sobre el cine: mediante las constantes invasiones de personajes ficticios que salen de la película para refugiarse en el mundo real y de mujeres, dignas reconstrucciones de Madame Bovary, que aspiran a entrar en el rígido cuadrado de la pantalla, la realidad aparece privilegiada, situada por sobre la ficción, y el blanco y negro del ficticio mundo del cine se colorea cuando se cruza con lo real: Allen, meticuloso y ácido, cuando no «deconstruccionista», nuevo Pirandello del *grand écran*, demuestra hábilmente cómo, con fuerza siempre mayor, el cine y la literatura han devenido lenguajes comunicantes, incorporando recíprocamente temas, funciones, *weltanschauungen*.

El cine nos sirve meramente como punto de partida para nuestra discusión sobre la realidad o, mejor dicho, sobre el realismo y, particularmente, aquel realismo que engaña no solo a los lectores, sino también a la idea misma

de una literatura «estática», reproductora impasible de las formas de la realidad. En efecto, una de las características más evidentes del «metalenguaje» cinematográfico consiste en su competencia afanosa y constante con la realidad; el cine, sin duda, «imita» y, al mismo tiempo, «limita» la percepción de lo real, colocándose como espejo engañoso y «deformante», fácil e «informante» al mismo tiempo. Metafórica y metalingüísticamente la literatura absorbe el realismo de la misma manera.

La imitación de la realidad (de los objetos y de los sujetos) no convence ni siquiera con las «naturalezas muertas» de los exacerbados detallistas flamencos del siglo xvii. Imitar, en literatura, es sinónimo de «mono-lingüismo» (en el sentido «cruzado» del término), apoyándose, más bien, en un prelingüismo que modela el texto literario no como estético, sino como documento repetitivo y «adolescencial». La especificidad del texto estético no consiste, ciertamente, en la abstención de observar lo real: sin «realidad» no se evalúan contextos socioculturales, formas expresivas, transformaciones creativas de la realidad misma: «la realidad que penetra en la obra no es nunca, si no por ilusión mimética, una copia del mundo referencial» (Marchese 1983: 447).

No es casual que Marcel Proust, acérrimo enemigo de una vulgar literatura «realista», así como de cada forma de arte «popular» o «nacional-popular», en su sentido más detractor y aristocrático, refiera que esta literatura resulta ser «la más lejana de la realidad [...] aquella que nos empobrece y nos entristece mayormente, porque ella corta bruscamente toda comunicación de nuestro yo presente con el pasado, del cual las cosas guardan la esencia, y

con el futuro, en el que estas mismas cosas nos incitan a gustarla de nuevo» (1954: 887). De la misma manera, es suficientemente notoria la propuesta de Jorge Luis Borges que afirmaba que, para aceptar la validez del realismo, la realidad misma (con la inclusión de la realidad literaria) sería reducible a un gigantesco mapamundi de papel que estaría cubriendo al universo en su totalidad física; otra inquisición borgiana sobre el realismo y, especialmente, sobre la relación entre el hecho en su inmanencia y la ficción literaria, se puede encontrar en «Magias parciales del Quijote» (*Otras inquisiciones*), en la que, sin embargo, se enfatiza la figura del lector.

También Ítalo Calvino, en una antología para la escuela media italiana, se había declarado mucho más favorable a una idea de descripción como experiencia cognoscitiva, ya que observar y describir, fundamentos para la percepción literaria de la realidad, eran problemas en busca de una resolución:

Describir quiere decir intentar ciertas aproximaciones que nos llevan siempre un poco más cerca de lo que queremos decir, y al mismo tiempo, nos dejan siempre un poco insatisfechos, por lo cual tenemos que ponernos nuevamente a observar y buscar cómo expresar de la mejor manera lo que hemos observado. (Calvino 2002: XXXIX)

La idea de un realismo literario, tal como las historias y la historiografía literaria nos lo han transmitido, es, en nuestros días, inadmisibile y lógicamente manipulable. Benito Pérez Galdós, uno de los maestros del realismo

europeo, se autodefinía un «observador de la vida», no un erudito: una «observación» que, tomada en su forma absoluta, podría pecar de soberbia. Sin embargo, el pecado de soberbia mayor lo poseen los diccionarios de teoría literaria cuando proporcionan al término «realismo» la definición de búsqueda de la observación de la realidad de una manera objetiva. Este último adjetivo se une, además, con el planteamiento habitual de una crítica social, cuyo objetivo principal sería, en un primer lugar, la crítica a la burguesía. Pero lo objetivo es un absurdo «objetivo», valga la redundancia, del artista, o del escritor, que, en virtud de su presumida lectura justa o imparcial de lo real, se propugna como creador último de una obra que representaría la verdad. Así, desde este reducido punto de vista, tendríamos una Thérèse Raquin, que personificaría la quintaesencia de la maldad femenina y del deseo de eterna juventud sexual; una Ana Karenina, que estúpidamente se lanza bajo las ruedas de un tren porque no sabe aceptar su propia elección de adúltera; una Dama de las Camelias, que describiría la vida de las mujeres de burdel en la Francia posburguesa, post 1848, post el triunfo de la razón. Menos mal que, por ejemplo, en otro campo semántico, el musical, Giuseppe Verdi, con su «Travista», nos propone una lectura altamente simbólica y, ciertamente, melodramática de la Marguerite Gautier dumasiana.

*2. Pero, realmente, ¿qué realismo es? (Otros ejemplos inquietantes)*

El cambio radical de la función del realismo se debe a una lentísima toma de conciencia que agobiará los

pensamientos y los diarios de Henry James, el gran narrador norteamericano, símbolo del paso de una narrativa realista a un arte declaradamente simbólico en la así llamada «major phase».

En el primer James, se manifiesta de forma evidente el influjo del naturalismo de Zola y también la conciencia imitativa de la realidad: la novela (o la obra de arte, en general) tenía que aspirar a alcanzar, por lo menos, una «atmósfera» de realidad que le permitiera al narrador competir con la misma fuente de observación. James manifiesta así un dato interesante: esta «atmósfera», este poder observar la vida con la máscara de un dios, subraya el valor de la intensidad de una impresión; una observación compuesta por elementos aparentemente contradictorios: por un lado, la intensidad, es decir, la persistencia duradera de un fenómeno; por el otro, la impresión, lo fugaz, lo efímero, lo movedizo. En este caso, Perosa, definiendo como «experimental» el realismo jamesiano, afirma que esta aceptación del realismo conduce a James a concebir «la novela como *Picture*» y esta concepción «debía necesariamente llevar al principio narrativo del así llamado método ilustrativo» (1980: 61). Sin embargo, la tentación de la impresión se modera en James por su visión «naturalista» de una novela «sincera», «verídica», «la más completa posible» ¿Puede ser «completa» una novela, sin caer en lo autoritario, lo apocalíptico, lo banalmente exagerado? Erich Auerbach, en su monumental y magistral *Mimesis*, nos ofrece un esclarecimiento que la narrativa sucesiva de la modernidad ha tenido en cuenta: «las bases del realismo moderno son, por un lado, la consideración seria de la realidad cotidiana, y el hecho de que estratos sociales



más amplios y socialmente inferiores hayan alcanzado la dignidad de objetos de consideración problemático-existencial; por el otro, la inserción de personajes y acontecimientos de cualquier tipo y de cada día en el marco de la historia contemporánea, del animado fondo histórico» (Auerbach 1956: 520). Es evidente la insuficiente visión positivista del naturalismo como espejo de la vida o reproducción taxonómica de la realidad, y Auerbach, en el fragmento de *Mimesis* ya mencionado, bien manifiesta las direcciones de una lectura del realismo moderno.

Sin embargo, a lo largo de su carrera artística, Henry James se declara inquieto en la búsqueda de una narrativa que responda, —y corresponda— lo más de cerca posible, a una necesidad «utópica» de recreación casi fotográfica de lo real. Es con su *novelette* *What Maisie knew* (1897) que James descubre una novedad artística, una estratagema respecto de la cual difícilmente se puede retroceder: la figura de un narrador involucrado en la historia a un nivel tan alto que presenta los acontecimientos según su limitado punto de vista. James lo llama «intelligent observer»: esta figura concilia, como sugiere Perosa, «objetividad de presentación y subjetivismo de visión» (1980: 83). Pero, sobre todo, este observador inteligente, aunque ofrezca una perspectiva única, casi completa, no podrá nunca evitar otra tentación: la interpretación. Interpretando, el narrador (y con él, el escritor) descubrirá que la individualidad del punto de vista solo puede presentar una visión parcial, limitada, ambigua. Escribe Percy Lubbock en *The Craft of Fiction*: «La historia, que se centra en la conciencia de alguien, filtrada por una mente modelada y constituida, no colocada en el libro directamente de la mente del autor [...], se configura

como una historia representada dramáticamente» (1954: 271). No solo ello: se configura, además, como la única realidad percibida, la sola existente en el juego de visiones y percepciones que propone la literatura. El engaño se hace evidente: la realidad no puede ser enjaulada íntegramente en el breve espacio de unas páginas o notas de impresión; la realidad «sugiere» y la literatura acoge las sugerencias, transformándolas en ambigüedades. Jamesiana es, además, la opinión de Elizabeth Costello, la escritora ficticia, inquieta, borgiana, inventada por la pluma del premio Nobel de Literatura 2003, J. M. Coetzee, cuando declara: «Creíamos que cuando el texto decía: “En la mesa hay un vaso de agua”, hubiera realmente una mesa, y en ella, un vaso de agua, y nos hacía falta mirar en el espejo de palabras del texto para verlos. Pero todo eso acabó. El espejo de palabras se ha roto, irreparablemente, según lo que parece» (Coetzee 2005: 23).

Lo que sorprende, en este caso, es que el descubrimiento de James pertenece, más apropiadamente, a la literatura latinoamericana: es suficiente pensar en una obra revolucionaria y no muy conocida en otras latitudes como *Don Casmurro* (1899), del brasileño Machado de Assis, para observar las intuiciones modernísimas de la técnica narrativa de un realismo insuficientemente «realista».

Machado de Assis es, sin duda, como James, un autor de la transición: concluye una época literaria, la del romanticismo de José de Alencar y Álvares de Azevedo y supera, oponiéndose radicalmente, la escuela naturalista, que empieza en Brasil con *O cortiço* de Aluísio de Azevedo, de 1881, curiosamente el mismo año de la publicación de *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Con esta obra

extraordinaria Machado de Assis rechaza críticamente el naturalismo y la orientación filosófica en la cual se basa; al mismo tiempo, él se revela como el iniciador de formas y discursos innovadores, capaz de profundizar, como observando con la lente de un microscopio, aspectos imperceptibles de la realidad, o quebrar la visión burguesa o «acostumbrada» de la existencia, a través de una mirada irónica y mordaz, mediante la cual la percepción habitual de las cosas es puesta en jaque.

Siempre siguiendo los procesos artísticos ejemplares de James, se llega a un punto de inmovilidad casi absoluta, que se expresa con una pregunta sobre las posibilidades de la narrativa: ¿qué fotografía, qué retrata, qué capta la literatura?, ¿qué realismo es el que la literatura propone? La literatura no puede jugar solo el papel de denuncia social: un naturalismo, un indigenismo, un regionalismo encerrarían, cada vez con mayor vehemencia, un fenómeno artístico de lectura del mundo (como lo es la literatura) dentro del marco de un provincialismo nocivo y dañino en un mundo que empieza a superar sus fronteras nacionales. Arguedas y Guimarães Rosa han trascendido el regionalismo dictado por la observación personal para sublimarlo en un terreno meta-trans-hiper-realista (para intentar buscar un término que responda a la superación de la realidad, sin perderla de vista).

La literatura de la modernidad ha acabado problematizando no solo la utilidad de hacer realismo, sino también el papel del artista. La narración realista vendría a ser ahora un conjunto de datos de la experiencia en búsqueda de una anhelada composición ordenada, concluida y exhaustiva. En este caso, el escritor resulta siempre más

consciente de que la existencia es un fenómeno ambiguo, tan complejo que huye de una percepción unitaria del sujeto, cuando no cuenta con el apoyo de una forma, trascendente a la misma realidad, que la incorpora.

Estas contradicciones, que habían atormentado a Melville, Stendhal, Hawthorne, para quedarnos en el terreno de la novela, ya que podríamos añadir, por ejemplo, los genios poéticos de la época barroca, anticipan las fases de reflexiones críticas de Thomas Mann, de Proust, de Platonov, y entre los latinoamericanos, de Onetti, de Cortázar, de Amado, que denuncian el fracaso definitivo del «*réalisme pour le réalisme*».

La modernidad literaria posee algunos escapes, frutos de la libertad del artista: o un mero realismo fotográfico de protesta o de desaliento, o un realismo que, abriéndose un camino hacia una enigmática alteridad, se enriquece y se multiplica. La primera opción se vale de la negación de la posibilidad de entrever en la realidad ficcionalizada un «punto de fuga», limitándose a la grabación o fotografía de objetos, discursos, diálogos: es el caso del *nouveau roman* de Nathalie Sarraute y Alain Robbe-Grillet (véase el famoso cuento de la cafetera). La segunda opción deja entreabierta la posibilidad de que el lenguaje literario pueda ser instrumento palpable de penetración del «Misterio de los inicios», para utilizar una frase del escritor sueco Göran Tunström en su novela *Juloratoriet* (Oratorio de Navidad), escrita a comienzo de los años ochenta y definida, apresuradamente, como «realismo mágico nórdico»: «¿Quiénes eran ahora aquellos que lograban hacer vivir las categorías del júbilo? ¿Quién hace vivir la lengua, para que esté disponible, año tras año?» (Tunström 1996: 15).

### 3. Entramos en el otro cielo de Cortázar

Una literatura realista, entonces, no puede existir: es una contradicción en términos que, estéticamente, puede vencerse solamente a través del narrador. Es él quien intuye el valor de la ambigüedad de la realidad, de su imposible percepción unitaria, ya que la realidad revela siempre lo que en pintura se llama «punto de fuga»: un punto hacia el cual todas las líneas del cuadro convergen. En la apariencia de la realidad —y a través de la literatura— el autor percibe una apertura al más allá, gracias a la cual imágenes, objetos y personajes esconden siempre el signo de una realidad «superior», no inmediatamente perceptible. Entra en juego, así, la imaginación, que no revela nada pero sugiere; ella también engaña, mas su sugerencia es tan «sugestiva» que nos ayuda a entrever lo real.

En el momento en el que el artista *habla* de la realidad y la significa, es decir, inventa su discurso literario, esta realidad pierde su «coseidad» precaria para adquirir una significación semántica nueva, que le deriva de los procesos de connotación y transcodificación peculiares de la operación estética. (Marchese 1983: 447)

Que se trate de las ciudades imaginarias, invisibles y utópicas de Calvino o de la minuciosa, casi maniática descripción del atelier en *La recherche de l'absolu*, de Balzac, desde la atmósfera onírica y angustiante de Kafka hasta la recuperación de la realidad a través de la memoria en Proust, la realidad literaria huye del «documentalismo» en virtud de su literariedad. Paradójicamente, la realidad

resulta ser más «real» en relación con cuanta «literariedad» el escritor utiliza, cuanto más profundos son el conocimiento y la aplicación de la semiosis literaria y cuanto más crítica es la penetración de la realidad, no homologada sino «diferenciada». Adorno ha subrayado, precisamente, la potencialidad alusiva, tal vez polémica o grotesca, del texto literario y, podríamos añadir, paródica, subversiva, hasta el punto que puede producirse como oposición a un *status quo* («*elle se pose pour s'opposer*»...). La realidad transmitida es un nuevo referente, quizá de valor aún más emblemático que la precedente, la «real», que «puede constituirse como utopía negativa de un determinado orden histórico-existencial y como testimonio profético de un real todavía irreal, o quizá siempre irreal» (Adorno 1975).

La cita de Adorno nos permite cuestionarnos sobre la percepción cortazariana de la realidad, que aquí nos interesa bajo el aspecto de «engaño». Su engaño mayor deriva del uso sorprendente, complejo, de las connotaciones literarias, además del uso imaginativo, como diría Eco, de una «semiosis ilimitada»; como decíamos con precedencia, la imaginación «engaña» en el sentido de que altera la realidad como punto fijo de observación y, al mismo tiempo, «sublima» esta misma realidad, porque no la encasilla y le permite transmutaciones y transcodificaciones, regeneraciones y rescates que hemos entendido bajo el concepto pictórico del «punto de fuga».

El título de una obra de Cortázar nos puede ayudar a adentrarnos en su poética de engaños, de espejos y deformaciones: «El otro cielo», donde el «tránsito» del cielo de Buenos Aires al otro, el de París, es considerado como un aspecto «normal», habitual, de la realidad

cotidiana, rutinaria, del artista, como bien ha demostrado recientemente Leyla Perrone-Moisés (2004). El concepto clave que la estudiosa brasileña rescata en el cuento de Cortázar (pero del que podríamos valer nos para toda su obra) es que siempre «se trata de tránsitos: de lo real a lo imaginario, del sueño a la vigilia, del mundo de los vivos al mundo de los muertos» (Perrone-Moisés 2004: 99). Atravesar el pasado temporal o atravesar la filigrana de la realidad para ver más claramente los perfiles de objetos, individuos, paisajes, sentimientos, son operaciones que no provienen simplemente de una dialéctica onírica, sino que proceden de la percepción de una «sur-realidad» que ilumina los aspectos observables y vividos de la experiencia. A veces, como en el caso del cuento «El perseguidor», son los héroes quienes, siendo artistas, ven la realidad en su engañosa transparencia: Johnny/Charlie Parker, sirviéndose de su magnífico saxo, se relaciona antagónicamente con la realidad, que ha sido cruel madrastra con él; pero, al mismo tiempo, él se transforma en un ángel, despegando el vuelo desde el suelo y, tocando su saxo, penetra un poco más lo fantástico trascendente y enigmático de la realidad.

Bruno, cada vez que me doy mejor cuenta de que el tiempo... Yo creo que la música ayuda siempre a comprender un poco este asunto. Bueno, no a comprender porque la verdad es que no comprendo nada. Lo único que hago es darme cuenta de que hay algo. Como esos sueños, no es cierto, en que empiezas a sospecharte que todo se va a echar a perder, y tienes un poco de miedo por adelantado; pero al mismo tiempo no estás nada seguro, y a lo mejor todo se da vuelta

como un panqueque y de repente estás acostado con una chica preciosa y todo es divinamente perfecto. (Cortázar 1975: 220)

No cabe duda de que la novela de Julio Cortázar *Rayuela* es la paradigmática puesta en debate del «realismo por el realismo», de la decadencia de cualquier forma ideológica de ver el fenómeno literario, y del triunfo de las capacidades casi ilimitadas de la escritura.

*Rayuela* es una novela filosófica, una novela de «ideas», diría justamente Bajtín, una construcción narrativa que, «caja de Pandora —juego, ceniza y resurrección— [...] participa de una atmósfera mágica de peregrinación inconclusa», según la definición de Carlos Fuentes (1969: 67). Paradójicamente, esta novela, que pretende destruir los modelos tradicionales de respuestas ontológicas sobre las cuales se basaba el hombre occidental, viciado por culpa de un antropocentrismo de origen renacentista, fracasa en su intento demoledor para recrear o, mejor dicho, reinventar un nuevo planteamiento de las eternas preguntas del individuo, a través de un inestable desorden, que rompe con la monotonía burguesa de una existencia perfectamente conformada, para abrirse a una «aparente incoherencia, una discontinuidad, sin cronología precisa»<sup>14</sup> que desestabiliza al hombre hacia una vida constantemente en movimiento, en búsqueda, en una insaciable e ineludible aventura que supere la fragmentación y, al mismo tiempo, la sublime.

---

<sup>14</sup> Véase el ensayo de Yolanda Westphalen, «Cortázar y su búsqueda ontológica». En *Eurovoyage*. <[http://euroyage.com/xicoatl/nr56/e\\_ensayo.htm](http://euroyage.com/xicoatl/nr56/e_ensayo.htm)>. Consulta hecha en 29/03/04.



La novela cortazariana, como la obra maestra de João Guimarães Rosa, *Grande sertão: veredas*, se inscribe, según las acertadas palabras de Haroldo de Campos, en el «elevado paradigma de problematización ontológica del destino humano y de cuestionamiento inventivo de la forma novelesca». Cortázar disecciona, a través del diálogo, el conocimiento ya adquirido de la realidad y maneja el contexto de cada ocasión, o sea de cada punto de vista o de juicio, como vereda de respuestas posibles, un largo camino que el hombre sigue, no con convicción sino con dramática apertura a las opiniones, tal vez contrastantes o violentas, del otro. La alteridad propuesta por Cortázar en su capítulo central se mueve siempre por *oxímoron*: si la realidad es, para Ronald, el simple hecho expresado mediante aquel «yo sé que estoy aquí» (Cortázar 2002: 172), una absoluta verdad, no banal, el escepticismo le hace contestar a Oliveira que esta lectura de lo real resulta ser fruto de «una gran seguridad ontológica»: para el dudoso cartesiano Oliveira, que pone la razón en el cuadro de lo exclusivamente experimentable, se trataría de una posición muy cómoda, que es quizá mejor negar («¿por qué hemos tenido que inventar el Edén, vivir sumidos en la nostalgia del paraíso perdido, fabricar utopías, proponernos un futuro?... La razón segrega a través del lenguaje una arquitectura satisfactoria... y nos planta en el centro», pp. 174-175). Es justamente esta centralización renacentista la que Cortázar refuta: el hombre como punto focal del universo es una mentira porque él no aprehende inteligiblemente la relación entre el sujeto y las cosas, en su manifestarse completo, *hic et nunc*, aquí y ahora; la razón lo esclaviza hasta el punto en que siente, en definitiva, las cosas como absurdas. El

hombre de Cortázar, en la *Rayuela* del mundo, solo puede cuestionarse infinitamente, aunque «hay que vivir», como sugiere la Maga, y la vida, con su marcha a veces trágica, no permite divisiones maniqueas, ni centros permanentes de gravitación: «Se tiene la impresión —dijo Oliveira— de estar caminando sobre viejas huellas. [...] Decimos: vos, yo, la lámpara, la realidad. Da un paso atrás, por favor. Animate, no cuesta tanto. Las palabras desaparecen» (174).

Cortázar, escritor, por su carga metafórica, «elíptico» (hacemos nuestra una feliz expresión de Carlos Fuentes), promulga el principio de un nuevo realismo, que depende de la relación entre sujeto y objeto, entre observador y observado, entre el yo que pregunta y la realidad (alteridad) que se manifiesta (o no). Por eso, la novedad de *Rayuela*, en su exasperada búsqueda ontológica del sentido de la existencia, de Dios, es lo que Cortázar llama, muy significativamente, un «kibbutz del deseo», unión ideal entre la realidad en su forma, quizás, más ideológica, y las pulsiones metafísicas que la misma realidad provoca. El interés hacia lo ético y lo metafísico, siempre considerado en relación al hombre, coincide en Cortázar con una búsqueda que vive del «realismo» de la «experiencia»: «La novela antigua nos enseña que el hombre es; los comienzos de la contemporánea indagan cómo es; la novela de hoy se preguntará su *para qué* y su *por qué*», sugiere Cortázar en un texto de 1950.

La literatura que proviene de la reacción realista subvierte el axioma medieval y renacentista según el cual el arte, recordando a san Agustín, era una forma de *incrementum* a Dios. Como bien sintetiza Perosa,

se trata de una nueva forma de creación para la incrementación, donde, no obstante, el *incrementum* es hacia el objeto, ya no al orden, sino al caos. Predomina lo inorgánico, faltando cada forma interior a las cosas y al yo; se acepta y se describe el laberinto por lo que vale; ya no se pone el espejo frente a la naturaleza, sino que se dirige el objetivo hacia una floresta petrificada, sin más ecos o correspondencias. Estamos en las antípodas del ideal jamesiano: para llegar se necesitaba la náusea sartriana, y la duda sobre las posibilidades de proceder más allá, a partir de las bases decimonónicas. (1980: 126)

Esta crisis del modelo narrativo perfecto, que llega con el advenimiento de la modernidad literaria, ha finalmente quebrado las premisas realistas de una fotografía absolutizada de lo real. Pero no ha destruido la voluntad de representar historias, personajes, vivencias, modelos de otro mundo, mediante la capacidad imaginativa. Es suficiente pensar en el maravilloso cuento de Cortázar «Las babas del diablo», donde la misma fotografía, su mismo *blow up*, admite una realidad escondida, infinitamente superior —y, quizá, más dramática— que la perceptible naturalmente.

En un primer momento, la actividad literaria de Cortázar se mueve a partir de la convicción de que lo monstruoso acompaña siempre lo humano: la colección de cuentos *Bestiario*, por ejemplo, representa la tentativa de introducir al lector en el misterio de la realidad mediante situaciones absolutamente verosímiles. Así que, una vez que se produce la irrupción de lo que no es inmediatamente real, el lector no debería escandalizarse, aunque esta inexorabilidad

de los acontecimientos resulte siempre sorprendente. La «sorpresa» de la realidad consiste, especialmente, en el reconocimiento de la sinuosidad de la realidad, de su «no linealidad»; lo nuevo, lo monstruoso, lo inhumano permiten que se enriquezca la realidad y su misma percepción.

Tal vez se pueda sustituir la categoría de lo «monstruoso» con la de «acontecimiento», o «evento», como se lee en ciertas páginas de Hannah Arendt o de Alain Finkielkraut, es decir, algo que surge inesperadamente y con lo que hay que relacionarse obligatoriamente para revisar la lectura de la realidad hasta ahora vivida, interpretada, experimentada: «Los acontecimientos, por definición, son cosas que acontecen y que interrumpen los procesos y los procedimientos rutinarios; solo en un mundo en el que nada de importancia acontece, el sueño de los futurólogos podría devenir realidad» (Arendt 1999: 158). Es justamente el expediente de la «epifanía»<sup>15</sup> (ya ampliamente utilizado por la narración de flujo de conciencia de Joyce, Woolf, Lispector) el que produce el efecto del «acontecimiento»: una revelación momentánea, iluminadora, epifánica, entonces, que permite una percepción *shocking* de la «concreción» de la realidad, que abre un nuevo mundo y cuya interpretación reside en la libertad del héroe.

Los simbolistas rusos habían ya vislumbrado la imposibilidad de explicar plenamente el sentido de la realidad (y la realidad como objeto de cuestionamiento

---

<sup>15</sup> Es quizá superfluo recordar aquí, por lo menos, que la etimología de la palabra *epifanía*, relacionada a fenómenos religiosos, se forma a partir de los términos griegos *epi* ('sobre') y *phaino* ('brillar, lucir, aparecer').

del sujeto). Por ello, el uso del símbolo, como sostenía Viacheslav Ivánov, no puede representarse sino con la fórmula «a realibus ad realiora». Símbolos o, más bien, recurridas analogías, que re-envían a realidades externas, no necesariamente superiores pero siempre ocultas. Quizá, estas analogías proceden como posibilidad discursivo-estética positiva.

[...] Únicas esperanzas de que el caos no sea el caos sino la distorsión de una forma que se nos escapa. Los símbolos son las confianzas de lo trascendente, los recursos para penetrar en su sentido, caminos hacia ese «punto central donde cada elemento discordante puede llegar a ser visto como un rayo de la rueda». (García Canclini 1968: 42)

#### 4. *Brevemente, las conclusiones*

La literatura latinoamericana, desde Cortázar, ha tenido que revisar, consciente y constantemente, su discurso de representación realista, mimética, sobre el continente, dinámica infatigable, que ha constituido uno de los baluartes de defensa artística y cultural del fenómeno literario en el siglo xx. No es necesario apelar a la etiqueta, un poco «fastidiosa», de realismo mágico: textos y autores son conocidos por todos. Así como, en el neorrealismo italiano, escritores como Cesare Pavese y Beppe Fenoglio no se contentaron con denunciar los horrores de la guerra, sino que decidieron destacar líricamente los aspectos más controvertidos de la experiencia humana, de la misma manera, los latinoamericanos no se han quedado atrás, dejando para siempre superadas la prosa indigenista y

regionalista. Cada operación literaria actual que no tenga en cuenta estos últimos factores (la reflexión sobre el discurso mimético y el fin del regionalismo) puede considerarse, estéticamente, anacrónica y sin futuro. Ahora bien, el mérito del autor de *Rayuela* consiste en la superación definitiva de una realidad descrita como terreno angosto y sofocante, una *cour carrée* sin ventanas ni salidas.

Cortázar enseña que la separación entre literatura realista y fantástica es estéticamente prejuiciosa. Si los escritores realistas presentasen la vida *telle quelle*, los demás serían, entonces, poéticos funámbulos de la imaginación, malabaristas de palabras y transfiguraciones improbables de la realidad. Cortázar está, es obvio, en este segundo grupo «cronópico». Sin embargo, Cortázar da también testimonio de la confusión enigmática en que vivimos: que la realidad sea «fantástica» desconcierta nuestra indolencia cotidiana ante lo novedoso, porque «fantástico», en este caso, es sinónimo de sana desconfianza hacia la apariencia y empuje animoso a profundizar la observación de lo real. Los textos cortazarianos poseen la habilidad irónica de desmenuzar la realidad, y la búsqueda inexorable de sus rituales casi litúrgicos, en que ingresa, como un huésped indeseado pero necesario, la imaginación: esta última turba, «per»-turba, «extra»-turba, entra, penetra, suscita sentido desde fuera y, por ello, es indispensable movimiento para desautorizar el realismo desde su denominación insuficiente, para culminar en la esencia de la realidad, en su fragmentación instantánea y eterna.

Considerando cuentos como «La puerta del cielo», «Después del almuerzo», «La señorita Cora» o «Final de juego», parece brotar la sospecha apasionada de que la

realidad, casi ontológicamente, no «es» sin el sobresalto de lo insólito, de lo anti-mecánico, de lo invisible. De esta manera, la realidad «re-acciona» (o sea, acciona nuevamente su polémica fuerza de engranaje) contra la tranquilidad de quien, pasivamente, acepta lo establecido sin que esto provoque un *shock* afectivo en el sujeto. A esta dinámica podríamos llamarla «encuentro». Así, Johnny «encuentra» la realidad, como también lo hacen otros héroes cortazarianos, como las niñas tristes de «Final de juego», el adolescente de «Después del almuerzo» o las parejas insatisfechas de «Vientos alisios», aunque este encuentro nunca quiera significar la comprensión positiva de la realidad: lo que opera el encuentro es un cambio radical, una conversión hacia la «conveniencia» de la aceptación de lo establecido como real. La dramaticidad, que es consustancial a la realidad, no se elimina ni siquiera mediante la afectiva co-participación del sujeto.

Entre el procedimiento estético de visibilidad y oscuridad de personajes y acontecimientos narrados, que la voz del autor destaca, Cortázar propone una realidad que vive en los intersticios de estos dos polos, lo visible y lo oscuro: no existe visibilidad ética y estéticamente interpretable sin la sombra de lo que es y lo que podría ser.

El realismo de Julio Cortázar es engañoso y, al mismo tiempo, revelador: descubre las trampas de la realidad, en el sentido de una realidad que no se contenta con ser «recibida» como algo establecido (más bien, esta falacia no sería sino el truco con el que la realidad «desafía» al sujeto); sin embargo, una vez descubierta su «mentira», la realidad revela su ángulo «metafórico» a través de la

re-creación artística. Nos ayuda a sintetizar, una vez más, Hannah Arendt: «Analogía, metáforas y emblemas son los hilos con los que la mente se mantiene agachada ante el mundo, aun cuando, por distracción, haya perdido el contacto directo con él, y aseguran la unidad de la experiencia del hombre» (1999: 47).

A través de su realismo radicado en la inagotabilidad de lo real establecido, Cortázar nos presenta una literatura «cuestionada»: el autor argentino reconoce que, por interpolación del elemento fantástico, a primera vista no perceptible, es el mismo carácter mimético de la literatura el que pone en tela de juicio la literatura misma. ¿Qué puede representar la escritura? Esta pregunta sobre la esencia ontológica de la literatura nace desde lo «endógeno» del proceso creativo. Roland Barthes, recordando un personaje de la *Ifigenia* de Racine (Eriphile), que «muere de conocerse, pero vive de buscarse», nos invita a visitar, sin miedo, aquella zona «asintomática» en la que la literatura opera su autorreflexión sobre su «utilidad».

La literatura parece que se destruye como lenguaje-objeto sin destruirse como metalenguaje, y en ella la búsqueda de un metalenguaje se define en última instancia como un nuevo lenguaje-objeto; la consecuencia es que nuestra literatura, desde hace cien años, es un juego peligroso con su propia muerte, es decir, un modo de vivirla. (Barthes 1967: 128)

El trabajo de la literatura, y también de la cultura, que es indagar las relaciones entre el sujeto y la alteridad, como realidad observada y deseada, lograda y utópica, se abre a



cuestionamientos más radicales y sustanciales. Finalmente, la realidad se vuelve, gracias al discurso literario, mucho más apetecible que lo aparente. La ambición de Cortázar, como sugiere García Canclini, es, ingenua y profundamente, «abrir puertas, indicar senderos y combatir en el hombre lo que se resiste a la aventura» (1968:128). El «punto de fuga», aquella escapatoria que, dentro o fuera del cuadro, absorbe las múltiples líneas de perspectivas del dibujo, denomina la realidad como tal en la perspectiva cortazariana que hemos intentado aquí esbozar.

## BIBLIOGRAFÍA

- ADORNO, T. W.  
1975 *Teoría estética*. Turín: Einaudi.
- ARENDETT, Hannah  
1999 *Il pensiero secondo*. Pagine scelte a cura di Paolo Terenzi. Milán: BUR.
- AUERBACH, Erich  
1956 *Mimesis. El realismo en la literatura occidental*. Turín: Einaudi.
- BARTHES, Roland  
1967 *Ensayos críticos*. Barcelona: Seix Barral.
- CALVINO, Ítalo  
2002 «Descrpciones de objetos». En *Se una notte di inverno un viaggiatore*. Milán: Mondadori.
- COETZEE, J. M.  
2005 *Elizabeth Costello*. Turín: Einaudi.
- CORTÁZAR, Julio  
1950 «Situación de la novela». En *Cuadernos Americanos*, n.º 52, pp. 223-243. México.  
1975 «El perseguidor». En *Ceremonias*. Barcelona: Seix Barral.
- FUENTES, Carlos  
1969 *La nueva novela hispanoamericana*. México D. F.: Joaquín Mortiz.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor  
1968 *Cortázar. Una antropología poética*. Buenos Aires: Editorial Nova.

- LUBBOCK, Percy  
1954 *The Craft of Fiction*. Londres: Cape.
- MARCHESE, Angelo  
1983 *L'analisi letteraria*. Turín: SEI.
- PEROSA, Sergio  
1980 *Vie della narrativa americana*. Turín: Einaudi.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla  
2004 «Passages: Isidore Ducasse, Walter Benjamin et Julio Cortázar». *Littérature. Revue du Département de Littérature française de l'Université Paris-8 (Vincennes-Saint Denis)*, n.º 136, Déc.: «Montrer n'est pas dire», pp. 99-110.
- PROUST, Marcel  
1954 *A la recherche du temps perdu*. Vol. 3. *Le temps retrouvé*. París: Gallimard/Ed. La Pléiade.
- SEGRE, Cesare  
1985 *Avviamento all'analisi del testo letterario*. Turín: Einaudi.
- TUNSTRÖM, Göran  
1996 *Oratorio de Navidad*. Milán: Iperborea.
- WESTPHALEN, Yolanda  
2004 «Cortázar y su búsqueda ontológica». En *Euroyage*. <[http://euroyage.com/xicoatl/nr56/e\\_ensayo.htm](http://euroyage.com/xicoatl/nr56/e_ensayo.htm)>. Consulta hecha en 29/03.



## **LAS BABAS DEL DIABLO Y LAS INSTANTÁNEAS.**

### **FOTOS, FRAGMENTOS, HISTORIAS**

*Rien n'est plus beau que le vrai—: le  
vrai seul est aimable;  
Il doit régner partout, et même dans la  
fable:  
De toute fiction l'adroite fausseté  
Ne tend qu'à faire aux yeux  
briller la vérité*

Nicolas Boileau, *Epître IX*

#### *1. Preámbulo*

«Un instante es para siempre», recitaba un famoso tema publicitario de Kodak en los años 70. Nada más apropiado hoy para un «baúl de anticuario»: los tiempos presentes nos están «enseñando» (u obligando) a desconfiar de todo acontecimiento que dure más de un minuto, y podemos, sin temor, incluir en esto todo sentimiento que involucre seriamente a la persona, con sus propuestas, sus deseos, su vinculación a la realidad. Sin embargo, podemos registrar ciertas contradicciones que, en la actualidad, desencasillan la idea general de una posmodernidad exclusivamente lúdica, que recusa cualquier tipo de apoyo en el pasado y la tradición: por un lado, la crítica respecto a la participación en grupos

sociales, en una búsqueda de voluntario aislamiento y de reconocida incomunicabilidad; por el otro, la reiterada aspiración a reunirse en *ghettos* que reúnen minorías culturales, políticas, sexuales, nacionales, es decir, a crear nuevos lugares de pertenencia, paradigmas de la cultura de la globalización. Junto a esta «aspiración» al «lugar», si así podemos decir, se presenta una equivalente percepción de la imagen como emblema y signo de lo inmediato y fugaz, de lo repentino y vacuo, pero, al mismo tiempo, como anhelo de recuperación de un pasado enjaulado en una dimensión histórica que se desconoce y se desea redescubrir.

Lois Parkinson Zamora y Wendy B. Faris proponen una lectura de la historia que se puede aplicar a la imagen, al medio fotográfico y a la narrativa histórica que recurre a las imágenes como expresión de su esencia y valor.

History is inscribed, often in detail, but in such a way that actual events and existing situations are not always privileged and are certainly not limiting: historical narrative is no longer chronicle but clairvoyance. (Cf. Parkinson Zamora y Faris 1995:6)

Cualquier foto, o cualquier signo icónico, describe una historia (que se relaciona con la Historia), pero ya no como crónica de hechos pasados, sino como profética percepción (y comprensión) de lo que fue.

El retorno a la historia y a su búsqueda de significación es una de las preocupaciones principales de la cultura contemporánea. Según la lectura de Fredric

Jameson, se trata siempre de una «historia con huecos» («history with holes»), una «historia perforada» («perforated history») (cf. Jameson 1990: 130), de la cual el hombre pide justificación y en la que puede, a través de su valiosa entrada en dichos «huecos» históricos, indagar sobre aspectos tradicionalmente silenciados o disimulados, como la cuestión racial, las censuras y prohibiciones, el nacimiento del concepto de nación, de pueblos o de minorías hasta entonces evitados. Sin embargo, lo que importa en Jameson, y que nos ayuda a entrar en nuestra temática, es la atención que el crítico norteamericano dirige hacia lo que sintéticamente llama «nostalgia film», es decir, una nostalgia de los grandes relatos, que demostraron su propio fracaso y su inconsistencia frente a la crueldad de la realidad. Películas, imágenes y todo el conjunto de *mediaciones* (acciones mediáticas), tan utilizadas también con violencia inaudita y, a veces, irrazonablemente, sirven para que «hallucinatory scenes and events, fantastic/phantasmagoric characters are used... to indict recent political and cultural perversions» (Parkinson Zamora y Faris 1995: 6). La imagen, entonces, posee no solo una naturaleza efímera sino, al mismo tiempo, la pretensión de transformar en contemporaneidad los acontecimientos y, subliminalmente, de juzgarlos.

## 2. Fotonovela

«Las babas del diablo» (1959), uno de los cuentos cortazarianos más justamente célebre, y más notorio aún por la transcripción cinematográfica realizada por Michelangelo Antonioni (*Blow up*, 1966), representa el

límpido ejemplo de las relaciones entre fotografía y realidad, entre lo instantáneo y fugaz de lo cotidiano, a veces elevado a reflexión estética, y la difícil captación de lo real como deseo de posesión y entendimiento de esa fugacidad. No es el único texto cortazariano dedicado a la conexión entre literatura y artes visuales: es suficiente pensar en pastiches como *La vuelta al día en ochenta mundos* o *Último round*; el autor, como se sabe, apasionado él mismo por la fotografía, se sirve de la imagen en un ejercicio constante de renovación estética del medio literario. La meditación sobre el poder sígnico de las imágenes y de su esencia «lingüística» (es decir, el «de-qué-habla la imagen») va acompañada, en Cortázar, por una deliberada mutilación del lenguaje, en búsqueda de soluciones más lógicas, aunque tal vez irrazonables, que detecten y reflejen las distancias y las comunicabilidades entre los dos medios artísticos utilizados. El *incipit* de «Las babas del diablo» es misterioso, escabroso, desigual al punto que el lector percibe un desconcierto que, metafóricamente, desgarrar las taxonomías, si existen, de la teoría literaria.

*Nunca se sabrá cómo hay que contar esto, si en primera persona o en segunda, usando la tercera del plural o inventando continuamente formas que no servirán de nada. Si se pudiera decir: yo vieron subir la luna, o: nos me duele el fondo de los ojos, y sobre todo así: tú la mujer rubia eran las nubes que siguen corriendo delante de mis tus sus nuestros vuestros sus rostros. Qué diablos. Puestos a contar, si se pudiera ir a beber un bock por ahí y que la máquina siguiera sola (porque escribo a máquina), sería la perfección. Y no es un modo de*



*decir.* La perfección, sí, porque aquí el agujero que hay que contar es también una máquina (de otra especie, una Contax 1. 1.2) y a lo mejor puede ser que una máquina sepa más de otra máquina que yo, tú, ella-la mujer rubia-y las nubes. Pero de tonto solo tengo la suerte, y sé que si me voy, esta Remington se quedará petrificada sobre la mesa con ese aire de doblemente quietas que tienen las cosas movibles cuando no se mueven. *Entonces tengo que escribir. Uno de todos nosotros tiene que escribir, si es que todo esto va a ser contado.* Mejor que sea yo que estoy muerto, que estoy menos comprometido que el resto; yo que no veo más que las nubes y puedo pensar sin distraerme, escribir sin distraerme (ahí pasa otra, con un borde gris) y acordarme sin distraerme, yo que estoy muerto (y vivo, no se trata de engañar a nadie, ya se verá cuando llegue el momento, porque de alguna manera tengo que arrancar y he empezado por esta punta, la de atrás, la del comienzo, que al fin y al cabo es la mejor de las puntas cuando se quiere contar algo).

*De repente me pregunto por qué tengo que contar esto, pero si uno empezara a preguntarse por qué hace todo lo que hace, si uno se preguntara solamente por qué acepta una invitación a cenar (ahora pasa una paloma, y me parece que un gorrión) o por qué cuando alguien nos ha contado un buen cuento, en seguida empieza como una cosquilla en el estómago y no se está tranquilo hasta entrar en la oficina de al lado y contar a su vez el cuento; recién entonces uno está bien, está contento y puede volverse a su trabajo Que yo sepa nadie ha explicado esto, de manera que*

lo mejor es dejarse de pudores y contar, porque al fin y al cabo nadie se avergüenza de respirar o de ponerse los zapatos; son cosas, que se hacen, y cuando pasa algo raro, cuando dentro del zapato encontramos una araña o al respirar se siente como un vidrio roto, entonces hay que contar lo que pasa, contarlo a los muchachos de la oficina o al médico. Ay, doctor, cada vez que respiro... *Siempre contarlo, siempre quitarse esa cosquilla molesta del estómago.*

Y ya que vamos a contarlo pongamos un poco de orden, bajemos por la escalera de esta casa hasta el domingo 7 de noviembre, justo un mes atrás. Uno baja cinco pisos y ya está en el domingo, con un sol insospechado para noviembre en París, con muchísimas ganas de andar por ahí, de ver cosas, de sacar fotos (porque éramos fotógrafos, soy fotógrafo). *Ya sé que lo más difícil va a ser encontrar la manera de contarlo*, y no tengo miedo de repetirme. Va a ser difícil porque nadie sabe bien quién es el que verdaderamente está contando, si soy yo o eso que ha ocurrido, o lo que estoy viendo (nubes, y a veces una paloma) o si sencillamente cuento una verdad que es solamente mi verdad, y entonces no es la verdad salvo para mi estómago, para estas ganas de salir corriendo y acabar de alguna manera con esto, sea lo que fuere.

Vamos a contarlo despacio, ya se irá viendo qué ocurre a medida que lo escribo. Si me sustituyen, si ya no sé qué decir, si se acaban las nubes y empieza alguna otra cosa (porque no puede ser que esto sea estar viendo continuamente nubes que pasan, y a veces una paloma), si algo de

todo eso... Y después del «si», ¿qué voy a poner, cómo voy a clausurar correctamente la oración? Pero si empiezo a hacer preguntas no contaré nada; *mejor contar, quizá contar sea como una respuesta, por lo menos para alguno que lo lea.* (Cortazar 1975: 201-203)

Este largo fragmento, necesario para nuestro discurso, con el que se abre una historia alucinante y perversa,<sup>16</sup> para decirlo con las ya recordadas palabras de Jameson, reúne lo que llamaría un *ars poética* de la imagen dentro de su inmanencia histórica. Cortázar, siguiendo las huellas de Boileau, en búsqueda de una verdad estética y superior, reconoce que, como la literatura, «entre las muchas maneras de combatir la nada, una de

---

<sup>16</sup> La trama es, igual que el largo paréntesis teórico-lingüístico que sostiene el cuento, compleja y no está exenta de varias lecturas: se trata de la historia de un fotógrafo franco-chileno, Roberto Michel, que, en París, en un preciso domingo 7 de noviembre, ha tomado la foto de una mujer que estaba por seducir a un adolescente. Al verlo fotografiar, la mujer se altera y pide el filme. Este acontecimiento permite que el muchacho se ponga a salvo y escape. Ya en su estudio, el fotógrafo amplía la foto y percibe, en el hecho «narrado» con su Contax, otras significaciones malignas: la mujer, de hecho, pretendía, probablemente, seducir al adolescente no para sí, sino para un pederasta. Pasa un mes y, mientras el fotógrafo está tranquilamente trabajando en su estudio, la foto se anima. La historia se repite, pero con la única variación de que él, ahora lo sabe, no podrá salvar al adolescente. Entonces, en un acto liberatorio y, al mismo tiempo, fantástico, Roberto Michel irrumpe adentro de su foto y logra salvar al muchacho. Esta vez, se encuentra cara a cara con el hombre oscuro, el payaso de aspecto enharinado. Michel queda fijo, bocarriba, como una cámara que ve solo lo que pasa en el campo estrecho de su percepción visiva. Así se concluye el cuento.

las mejores es sacar fotografías» (Cortázar 1975: 203). La operación estética propuesta por Cortázar no se limita a ser una repercusión psicológica del artista; más bien, el autor de *Rayuela* avisa al lector de las posibilidades tradicionales y todavía inexploradas del proceso creativo. Si la nada existe, aunque por su misma definición debería anularse o buscarse otra terminología más apropiada, el arte intenta examinar el mundo. En modo particular, la foto, con oscilación perenne entre la reproducción de la realidad y su enigmático significado, «declara» la «existencia» fenomenológica del mundo y, al mismo tiempo, la «selección» de un aspecto perceptible del mismo que, más tarde, se animará bajo la forma de «pasajes» de lo real a lo imaginario, una constante del arte cortazariano.<sup>17</sup> Dicha animación es la esencia metafísica de la fotografía que se manifiesta solo a los ojos del artista, del Operador, y revela, de esta manera, su continuidad y su funcionalidad extrema: información, representación, sorpresa, significación, según las indicaciones de Roland Barthes en su importante ensayo sobre la fotografía titulado *La chambre claire* (1980).

El brillante y melancólico trabajo sobre la fotografía de Barthes representa una extraordinaria lectura poética de la foto, que parece haber sido inspirada no solo por un acontecimiento histórico personal —el fallecimiento de la madre del autor (a la que le son dedicadas las páginas más conmovedoras del texto)—, sino por una imaginaria

---

<sup>17</sup> Este aspecto ha sido bien demostrado por Leyla Perrone-Moisés: «Il s'agit ici de passages: du réel à l'imaginaire, du rêve à l'éveil, du monde des vivants au monde des morts» (2004: 99).

relectura del cuento cortazariano que estamos aquí considerando. La sensación de «inauthenticité, parfois d'imposture» (Barthes 2002: 30) que Barthes registra como experiencia personal, está también en el medio de las reflexiones estético-existenciales de Roberto Michel, que anota el límite entre objeto representado y sujeto representante, entre la vida fotografiada como objeto de observación «limitada» y la subjetividad que se expresa en la elección del fragmento de vida: «je vis alors une micro-expérience de mort: —afirma Barthes— je deviens vraiment spectre» (2002: 30).

Roberto Michel es un espectro que queda «entredicho» (algo que no se puede silenciar por completo, de ahí el turbamiento psicolingüístico del comienzo, y que, al mismo tiempo, debe ser forzosamente revelado), porque es consciente de la falta de resolución de un acontecimiento, de la ausencia de una lectura única, total, tal vez limitante a causa de su dimensión «absoluta». Para descifrar el enigma del adolescente, en la plazoleta al final de Quai de Bourbon, Michel necesita que el tiempo sedimente el sentido revelador de la foto, necesita revivir un fragmento de su historia pasada, fijo en la impasibilidad aparente de la foto. De esta manera, la foto puede declarar su otra esencia, «révéler ce qui était si bien caché que l'auteur lui-même en était ignorant ou inconscient» (Barthes 2002: 57), y mostrar «le *punctum*», según la terminología de Barthes, «la piqûre, le petit trou, la petite tâche, la petite coupure, et aussi le coup de dés. Le *punctum* d'une photo, c'est ce hasard qui, en elle, *me point* (mais aussi me meurtrit, me poigne)» (2002: 49). Revelar lo escondido es casi un estado de gracia concedido al fotógrafo, al artista, en cuyas manos

(o sería mejor decir, en cuyo «clic») reside la posibilidad de una lectura de la realidad que supere el binarismo torpe de la contraposición realidad vs. imaginación. En el discurso fotográfico de Cortázar-Michel se da el desdoblamiento de la realidad, no en el sentido de una fragmentación destructiva, sino de una «vacilación» de la realidad que traumatice las fronteras del *déjà vu*, de lo consabido, de lo vetusto. Así, la fotografía (pero eso puede decirse también de la imagen en cuanto signo ilimitado de significación) siempre sugiere otro sentido. Barthes, con razón, sostiene que, superando las contingencias, como toda forma estética, la fotografía se revela «subversiva». Se trata de una subversividad sorprendente, porque, en su reiterada observación, el fotógrafo mismo descubre una novedad que añade valor a lo aparentemente inocuo e imprevisible. Barthes define a este fotógrafo-artista, que en todo puede coincidir con las investigaciones estéticas y humanas de Roberto Michel, como un «acróbata»: «(il) doit défier les lois du probable et même du possible». La probabilidad y la posibilidad, atributos que solo una visión encasillada y empírica de la realidad eliminan como ejemplos ineludibles del conocimiento, animan la realidad en su «ampliada», «fantástica» reproducción. Sin embargo, la ampliación, que restituye vida a una pantalla pequeña donde el pasado parece haberse congelado, transforma el noema originario de la fotografía en un acto comunicativo presente. En otras palabras, lo que Barthes llama «noema» fotográfico (el innegable «ça-a-été») se abre, en el cuento cortazariano, a una nueva dimensión de la configuración de la historia (y del tiempo, naturalmente), ya que este «ça-a-été» se muda hacia la dramática constatación «ça-y-est-encore»

Sin embargo, a diferencia de la lectura «melancólica» de Barthes, estamos convencidos de que la fotografía, o la imagen, o toda representación que mueve el yo hacia la constatación del presente, no se fundamenta solo en la memoria pasiva de unos acontecimientos pasados, sino en una «conmemoración», es decir, en la celebración de la conciencia de un «ça-a-été» que vive todavía, produciendo un efecto, por lo tanto, inesperado y «escandaloso» (una palabra barthesiana que Cortázar habría subrayado). «La photo possède une force constative, et [...] le constatif de la photo porte, non sur l'objet, mais sur le temps. D'un point de vue phénoménologique, dans la Photographie, le pouvoir d'authentification prime le pouvoir de représentation» (Barthes 2000: 138-139). El ejemplo de la foto tomada en la plazoleta de Quai de Bourbon, ahora ampliada, permite que, en la dilatación temporal, modalidad «excesiva, monstruosa», inactual, el fotógrafo-intérprete capte el aspecto narrativo de la fotografía que supera lo historiográfico, es decir aquella vida (que parece muerte, porque ya no está) que está detrás del marco rectangular de la foto revelada. Por ello, «las fotografías deben ser *leídas*»; he aquí la opinión sintética de Ottmar Ette: «L'image et le texte forment une unité dynamique indissoluble, dont la résolution est toujours reportée, productrice constante de textualités nouvelles» (Ette 1996: 38).

«Las babas del diablo» representan «un texto paradigmático de la poética de la imagen y de su relación

con el texto.<sup>18</sup> La escritura o la fotografía se vuelven necesidades estéticas, herramientas potenciales que sirven para la comprensión de la realidad como misterio: la realidad, de hecho, se muestra bajo fragmentos, inconclusiones, incoherencias que esperan una recomposición (que atañe a la categoría de lo posible y de lo probable). La misma fotografía no es más que un fragmento, como el cuento, por lo cual la perfección sería que «la máquina siguiera sola» (la Remington o la Contax, no importa); un fragmento que aspira a la imagen completa, a la objetividad narrativa. «A photograph is only a fragment», explica Susan Sontag, «and with the passage of time its moorings [sus muelles] come unstuck. It drifts away into a soft abstract pastness, open to any kind of reading» (Sontag 1977: 71). En este sentido, una comparación con el cuento cortazariano conduce al relato de Italo Calvino, *L'avventura di un fotografo*, en el que el personaje, Antonino Paraggi, en realidad un fotógrafo no profesional (Calvino 2001), intenta resolver el problema de la fugacidad existencial a través de un artístico *carpe diem* fotográfico: fotografiar cada aspecto y momento de la vida para, finalmente, guardar la historia, el recuerdo.

Per fare entrare tutto questo in una fotografia occorre conquistare un'abilità tecnica straordinaria, ma solo allora Antonino avrebbe

---

<sup>18</sup> El concepto de *texto* se utiliza en el sentido que le otorga Segre. «Nell'uso comune, testo, che deriva dal latino *textus* ("tessuto"), sviluppa una metafora in cui le parole che costituiscono un'opera sono viste, dati i legami che le congiungono, come un tessuto» (1985: 39).



potuto smettere di fotografare. Esaurite tutte le possibilità, nel momento in cui il cerchio si chiudeva su se stesso, Antonino capì che fotografare fotografie era la sola via che gli restava, anzi la vera via che lui aveva oscuramente cercato fino allora. (Calvino 2001: 1109)

Sin embargo, el deseo de superar la fragmentación podría mover hacia un dinamismo utópico o desesperante: al igual que para Roberto Michel, la superación de este malestar existencial estaría en aceptar la singularidad de la realidad como experiencia nostálgica de una «ausencia» en la que todo confluye. Michel debe penetrar en la foto para poder salvar nuevamente al adolescente, es decir, debe adentrarse en los «sintagmas» lingüísticos y en las «paredes» textuales de la existencia, por grotesca o ilógica que ella se presente, y de ahí percibir nuevamente (véase su llanto final en el cuento) que, también en la reproducción artística, en el genio que intuye algunos mecanismos que mueven lo real, hay un *punctum*, un quiebre, un fragmento más, que secretamente reenvía a una meta-naturaleza que representa el punto más alto de la razón estética.

La fotografía, el uso semiótico de las imágenes, el texto-tejido enriquecido por su poder polisémico, todos son factores de catarsis porque ya no permiten una «simple» observación de la realidad, sino una perspectiva más inteligente, que modifica el automatismo trivial con el que miramos objetos, personas, paisajes de nuestros rituales cotidianos. En esta dirección, lo habitual se transforma en «algo» nuevo, despojándose de su carácter rutinario y, para utilizar una expresión de Viktor Sklovski, se «defamiliariza»

(es el concepto formalista de *otstranienie*):<sup>19</sup> es suficiente colocar entre el sujeto y la realidad una lente de una cámara, o la «deformación» poética del texto literario, para que lo familiar se vuelva oscuro, recóndito, disimulado. El lector (o el observador, como en el ejemplo de Roberto Michel) participa de este evento defamiliarizante y, al mismo tiempo, «mediante» su participación, un *medium* repetido en un espejo, confirma su «alienación» (Sontag 1977: 167),<sup>20</sup> es decir, su ser extraño, su ser otro, su alteridad, que puede resolverse solo en la conciencia del significado todavía incompleto de la realidad.

«Las babas del diablo» representan, a través de un simulado discurso mimético, una alegoría del filtro del que se vale la literatura para describir la realidad: esta descripción es una «de-scripción», es decir, una operación de la escritura que se destaca, se aleja de la realidad para poderla «escribir». Sin embargo, esta operación, aunque se demuestre un «fracaso» (ya que la literatura no logra responder por la incompreensión de lo real), instaura el proceso funcional de la obra de arte como tentativa incansable del sujeto de buscar una respuesta satisfactoria y total a su sed de «aventura» (otro recurso calviniano).

---

<sup>19</sup> La traducción castellana tradicional del término es 'extrañamiento'.

<sup>20</sup> Se trata de un término empleado por Susan Sontag en *On Photography*. No concordamos con Sontag en todo su planteamiento. No obstante el ensayo resulte estimulante, nos deja perplejos, especialmente su concepción de la cámara como instrumento que elimina las diferencias. «It levels the meaning of all events» es una expresión discutible en cuanto al discurso estético, que se ve, de esta manera, reducido y empobrecido.

La instantánea puede ser o una «rayuela» que lleve al cielo o un «mandala»<sup>21</sup> que, descubriendo la parte más profunda y escondida de nuestra personalidad, completaría así el proceso de conocimiento de sí y del universo. Para Roberto Michel la foto es la herramienta de detección de lo misterioso de la realidad.<sup>22</sup> Para los ojos, el espectáculo fenomenológico de lo real es siempre estupefaciente y el narrador, observando el cielo y los detalles de la naturaleza (nubes, palomas, gorriones), «relata la experiencia pasada» y, contemporáneamente, «crea un presente de eternidad» (Albarracín-Sarmiento 1984: 103-104). Esta es la experiencia del final del cuento:

Ahora pasa una gran nube blanca, como todos estos días, todo este tiempo incontable. Lo que queda por decir es siempre una nube, dos nubes, o largas horas de cielo perfectamente limpio, rectángulo purísimo clavado con alfileres en la pared de mi cuarto. Fue lo que vi al abrir los ojos y secármelos con los dedos: el cielo limpio, y después una nube que entraba por la izquierda, paseaba lentamente su gracia y se perdía por la derecha. Y luego otra, y a veces en cambio todo se pone gris, todo es una enorme nube, y de pronto restallan las salpicaduras de la lluvia,

---

<sup>21</sup> Quizá es superfluo recordar que, según el psicólogo Carl Gustav Jung, el «mandala» es un espacio o figura circular (también metafóricamente extensible) que ayuda a concentrarse y proteger de distracciones internas y externas; es, finalmente, una herramienta de la filosofía oriental que Jung consideraba una forma arquetípica del subconsciente.

<sup>22</sup> Como sugiere Luis Harss en *Los nuestros* (1969: 266-267).

largo rato se ve llover sobre la imagen, como un llanto al revés, y poco a poco el cuadro se aclara, quizá sale el sol, y otra vez entran las nubes, de a dos, de a tres. Y las palomas, a veces, y uno que otro gorrion. (Cortázar 1975: 214-215)

La parte conclusiva del cuento nos reanuda a los comentarios sobre la foto en *La chambre claire*, de Barthes. El crítico francés propone, en definitiva, una concepción de la instantánea como una verdadera «locura», a través de la fuerza de su instancia connotativa: el objeto representado ha existido y ha estado allá donde *ahora* lo veo. Era, estaba, pero lo percibo «ahora»:

C'est ici qu'est la folie; car jusqu'à ce tour, aucune représentation ne pouvait m'assurer du passé de la chose, sinon par des relais; mais avec la Photographie, ma certitude est immédiate: personne au monde ne peut me détromper. La Photographie devient alors pour moi un *medium* bizarre, une nouvelle forme d'hallucination: fausse niveau de la perception, vraie au niveau du temps [...]: image folle, *frottée* du réel. (Barthes 2000: 177)

La gran mutación de la instantánea que Barthes percibe es que desestabiliza la ética: la «alegría» (también la alegría erótica, la «jouissance») que atraviesa de la imagen. Sin embargo, Barthes avisa que «*généralisée*, elle [la photo] déréalise complètement le monde humain des conflits et des désirs, sous couvert de l'illustrer» (Barthes 2000: 177, las cursivas son nuestras). La cuestión fundamental del

relato cortazariano acaba por ser la misma perspectiva que Barthes ofrece al análisis fotográfico. Puede ser resumida en tres vertientes principales: 1) ¿la fotografía (o la instantánea) puede resucitar el pasado? (no nos olvidemos tampoco de las razones personales que han empujado a Barthes a escribir este ensayo —el fallecimiento de su madre— y la recurrencia, con este propósito, en todo el texto, de términos litúrgico-religiosos); 2) la instantánea contiene en sí la «esencia» ontológica de la foto, es decir, explica la naturaleza intrínseca de un objeto, aparentemente banal, que sirve como lente de comprensión epistemológica de lo real; 3) y, por último, la fotografía representa el medio revelador de la esencia «divina» de las cosas «visibles».

En otras palabras, la fotografía se ha convertido en imagen sagrada, ícono de la «memoria», en el sentido de un pasado que continúa vivo en un presente determinado, circunstanciado. La imagen vivifica la esperanza del fotógrafo Roberto Michel, aunque le resulte un «sacrificio» (otro término litúrgico, sagrado y existencial) reingresar a la realidad pasada. La memoria y la imagen se vuelven esenciales operaciones textuales y permiten al texto (o a la foto) acumularse en un archivo de materiales cotidianos, demasiado a menudo olvidados por los críticos.

Aunque Roberto González Echevarría nunca utilice su acepción de «archivo» para elementos populares, como las canciones, los *cómics* y la cultura de masas en general, él prevé, por lo menos, que ciertos materiales, desde los más espurios hasta los más complejos, que responden a la práctica estética actual, resultarán ser, en un futuro no demasiado postergable, redes y depósitos de conocimiento: «La organización del Archivo desafía la clasificación convencional

porque la clasificación está en discusión, pero no abandona esta función básica del Archivo para generar una masa incipiente heteroglósica» (González Echevarría 2000: 241).

Si la cultura contemporánea ha rechazado la lectura romántica idealista, solipsista, narcisista, a favor de una figuralidad y de un uso nuevo del simulacro, aceptando solo en parte las vanguardias modernistas y ridiculizándolas a través del uso irónico de la cita intertextual, entonces el espacio de la representación (literaria, icónica y cultural, *tout court*) se configurará como discurso de teatralidad.

Barthes y Cortázar se encuentran, una vez más, en la intuición, justamente original, de la «teatralidad» de la foto. Para Barthes, la foto estaría más próxima del teatro que de la pintura: «La Photo est comme un théâtre primitive, comme un Tableau Vivent la figuration de la face immobile et fardée sous laquelle nous voyons les morts» (Barthes 2000: 56): ¿no es quizás esta representación teatral de caras semidifuntas (como la de una pieza medieval, el *Everyman*) similar a la mujer, el muchacho y el hombre con cara de payaso que encuentra Roberto Michel en la famosa plazoleta de Quai de Bourbon?

### 3. Fuga

La conclusión de nuestra reflexión acerca de las relaciones miméticas entre foto y texto literario quiere reaproximarse al discurso posmoderno con el que habíamos comenzado. Actualmente, la foto se ha vuelto, cada vez con mayor intensidad, una auténtica «instantánea»; las fotos digitales han casi desmembrado la aventura del «clic» y de la realización artística, a causa de la multiplicación *ad libitum*

de las posibilidades de tomar fotos, inclusive con aquella ausencia de virtud que podríamos llamar «instintividad»: la «virtud» se ha transformado en «virtualidad»... Los interrogantes provocados por Cortázar y Barthes chocan ahora contra el número creciente de *amateurs* (para indicar, eufemísticamente, a los individuos) para los cuales la fotografía no es más que la expresión de un momento pasajero, que no posee ningún reenvío ni a la reflexión personal ni, aún menos, a la especulación filosófica. La realidad no está proponiendo nada de nuevo, parece afirmar este grupo perteneciente a una posmodernidad lúdica y burguesa, nada de especial para levantar la cabeza y las cámaras. Naturalmente, no obstante esta generación «X» crea solo en catastrofismos y apocalipsis de una realidad sin futuro y construida en la nada, la fotografía surge nuevamente (y es suficiente mencionar a un gran narrador de la foto contemporánea como Sebastião Salgado) para indicar epistemológicamente la dirección de los tiempos contemporáneos. Douglas Coupland ha dedicado, recién, a su «new lost generation» un libro original que reúne breves ensayos y cuentos que son, cortazarianamente, instantáneas fugitivas de personajes que, en vez de penetrar en las fotos para salvar a alguien, prefieren fugarse de las responsabilidades cotidianas. En *Polaroids from the Dead* (1996), Coupland despliega un nuevo sentido de la foto y, por extensión, del texto literario, fílmico y pictórico: la cultura de masas vive de nostalgia (lo habíamos ya mencionado al citar a Jameson), una nostalgia de héroes antiheróicos y mitos autodestructivos: Kurt Cobain, la caída del muro de Berlín, «Twin Peaks». La interacción entre fotografía y texto se abre entonces a la sátira, a la desesperación por

un futuro lúgubre y sin escapes, a una serenidad falsa y superficial.

La relación entre fotografía y texto sirve, a menudo, de base y referencia para demonizar y para detectar la tragedia y la tristeza de vivir; lo hemos visto justamente en el drama existencial que está en el centro de la indagación de Roland Barthes. Su tentativa tierna, apasionada y sincera de recuperar (la historia de) los seres queridos interrogando una instantánea, representa una forma de moralidad pedagógica que renueva la aproximación antropológica al problema cultural.

Terminamos con una instantánea cortazariana: «Entre las muchas maneras de combatir la nada, una de las mejores es sacar fotografías, actividad que debería enseñarse tempranamente a los niños, pues exige disciplina, educación estética, buen ojo y dedos seguros» (Cortázar 1975: 203), recuerda el narrador-teórico de «Las babas del diablo»: es una monición que deja Cortázar a la posteridad; su «clic», con el que sigila el deseo «moderno» de que el arte retorne a su funcionalidad originaria de dejar un «mensaje» provocador, subversivo, desestabilizante.

Mirar la foto es «pro-vocar» la memoria de este mensaje.



## BIBLIOGRAFÍA

ARENDDT, Hanna

- 1987 *La vita della mente* (tit. orig. *The Life of the Mind*, Nueva York: 1978). A cura di Alessandro Dal Lago. Boloña: Il Mulino.

ARNHEIM, Rudolf

- 1985 *Arte y percepción visual: psicología de la visión creadora*. Buenos Aires: Eudeba.

BABBITT, Irving

- 1910 *The New Laokoon: an Essay on the Confusion of the Arts*. Boston: Houghton.

BARTHES, Roland

- 2002 *La chambre claire. Note sur la Photographie*. París: Gallimard-Seuil, Cahiers du Cinéma.

BATTEAUX, Charles

- 1986 *Les beaux-arts réduits à un même principe*. Édition critique par Jean-Rémy Mantion. Coll. Théorie et critique à l'âge classique. París: Aux Amateurs de Livres.

BESSIÈRE, Jean

- 1993 *Enigmaticité de la littérature*. París: Presses Universitaires de France.
- 1997 «Poétiques de la représentation. Lectures croisées du XIX et du XX siècle». En Bessière, Kushner, Mortier, Weisberger (orgs.). *Histoire des poétiques*. París: Presses Universitaires de France, pp. 379-383.

CALVINO, Ítalo

- 2001 «L'avventura di un fotografo». En *Gli amori difficili. Romanzi e racconti*. Vol. II. A cura di Mario Barenghi e Bruno Falchetto. Milán: Mondadori.

- CHEVREL, Yves  
 1989 *La littérature comparée*. París: Presses Universitaires de France.
- COBO BORDA, Juan Gustavo  
 1999 «Borges mira la pintura». En *Borges enamorado. (Ensayos críticos. Diálogos con Borges. Rescate y glosa de textos de Borges y sobre Borges. Bibliografía)*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, pp. 313-322.
- CORTÁZAR, Julio  
 1975 «Las babas del diablo». En *Ceremonias*. Barcelona: Seix Barral, pp. 201-203.
- GUILLÉN, Claudio  
 1998 «El hombre invisible: literatura y paisaje». En *Múltiples moradas*. Barcelona: Tusquets.
- HARSS, Luis  
 1969 *Los nuestros*. Buenos Aires: Sudamericana.
- HARTMANN, Geoffrey H.  
 1954 *The Unmediated Vision. An Interpretation of Wordsworth, Hopkins, Rilke and Valery*. Nueva Haven: Yale University Press.
- HATZFELD, Helmut A.  
 1952 *Literature through Arts. A New Approach to French Literature*. Nueva York: Oxford University Press.
- HAUSER, Arnold  
 1974 *Historia social de la literatura y del arte*. Vol. II. Madrid: Guadarrama.
- JAMESON, Fredric  
 1990 «On Magic Realism in Film». En *Signatures of the Visible*. Nueva York: Routledge.

LOTMAN, Iuri

1978 *Estructura del texto artístico*. Madrid: Istmo.

1979 *Semiótica de la cultura*. Madrid: Catedra.

MERLEAU-PONTY, Maurice

S. f. *Le visible et l'invisible, suivi de Notes de Travail*.  
París: Gallimard.

1964 *Signos*. Barcelona: Seix Barral.

1975 *Prólogo. Fenomenología de la percepción*.  
Barcelona: Península.

MONEGAL, Antonio

1998 *En los límites de la diferencia. Poesía e imagen en las vanguardias hispánicas*. Madrid: Tecnos.

MORTIER, Roland

1982 *L'originalité. Une nouvelle catégorie esthétique au siècle des Lumières*. Génova: Droz.

FARIS, Wendy B.

1995 «Introduction. Daiquiri Birds and Flaubertian Parrot(ie)s». En PARKINSON ZAMORA, Lois y Wendy B. FARIS (eds.). *Magical Realism: Theory, History, Community*. Durham: Duke University Press, pp. 1-11.

PERRONE-MOISÉS, Leyla

2004 «Passages: Isidore Ducasse, Walter Benjamin et Julio Cortázar». En *Littérature Revue du Département de Littérature française de l'Université Paris-8 (Vincennes-Saint Denis)*, n.º 136, Déc. : «Montrer n'est pas dire», pp. 99-110.

PESSOA, Fernando (Álvaro de Campos)

1997 «Ode Marítima». En *Obras completas de Fernando Pessoa. Poesías*. Colección Poesía. Lisboa: Edições Ática.

- PRAZ, Mario  
 1979 *Mnemosyne. El paralelismo entre la literatura y las artes visuales*. Madrid: Taurus.
- RICHARD, Jean-Pierre  
 1967 *Paysage de Chateaubriand*. París: Seuil.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir  
 1978 *Jorge Luis Borges: a Literary Biography*. Nueva York: Dutton.
- SARLO, Beatriz  
 2008 «Fantastic invention and cultural nationality: the case of Xul Solar». En *Borges Studies on Line*. J. L. Borges Center for Studies & Documentation. <[www.borges.pitt.edu/bsol/bsfi.php](http://www.borges.pitt.edu/bsol/bsfi.php)>. Consulta hecha en enero.
- SEGRE, Cesare  
 1985 «Testo letterario, interpretazione, storia». En Asor Rosa, A. (a cura di). *Letteratura italiana. L'interpretazione*. Turín: Einaudi.
- SONTAG, Susan  
 1977 *On Photography*. Londres: Penguin Books.
- TAO, Naika  
 2008 «Ezra Pound's Comparative Poetics». *CLC Webjournal*. En <<http://docs.lib.purdue.edu/clcweb/vol3/iss4/1/>>.
- TROUSSON, Raymond  
 1981 *Thèmes et Mythes: questions de méthode*. Bruselas: Éditions de l'Université.

HARRY, Levin

1968 «Thematics and Criticism». En DEMETZ, Peter et ál (ed.). *The Disciplines of Criticism. Essays in Literary Theory, Interpretation and History*. Nueva Haven: Yale University Press, pp.125-145.



**VARIACIONES CORTÁZAR:**  
**CONFLUENCIA E INTERCAMBIOS ENTRE MÚSICA Y LITERATURA**

*Oft hat ein Seufzer, deiner Harf entlossen,  
Ein Süsser, heiliger Akkord von dir  
Den Himmel bessrer Zeiten mir erschlossen,  
Du holde Kunst, ich danke dir dafür!*  
F. Schober, *An die Musik* <sup>23</sup>

**H**ans Castorp, el personaje de *La montaña mágica* de Thomas Mann, afirma en la novela que solo el *lied*, «fragmento típicamente alemán, patrimonio popular y, al mismo tiempo, obra maestra», lo emociona porque lo reenvía a un secreto inexplicable, a un mundo nostálgico que la música, a través de las palabras, penetra más que otras artes.

La así llamada temporada francesa de la metodología comparada ha propuesto, con valiosos aportes teóricos, la posible comparación entre música y literatura. La abertura semiótica del concepto de texto literario, «signo integral» para Iuri Lotman (cf. 1982: 17-46), «tejido lingüístico de un discurso», según Cesare Segre (1985: 361), ha permitido no solo la asociación del lenguaje musical con el sistema literario, sino la elaboración de una teoría comparativa entre literatura y música que funciona como parte de un enorme conjunto

---

<sup>23</sup> Una traducción posible es «A menudo, un suspiro de tu dulce salterio, / un dulce acorde tuyo divino / me abrió un celestial mundo mejor; / por eso, arte sublime, yo te agradezco!».

histórico-cultural variado y fragmentado —un «archivo», en las palabras de Michel Foucault (cf. 1971: 57)—. La música brasileña, con los poemas musicalizados de Caetano Veloso y Chico Buarque, contestatarios, políticos, re-escritores de la cultura popular más genuina, junto a las melodías de bardos como Leonard Cohen, Fabrizio de Andrè y Bulat Okudzhava —respuestas musicales al régimen de opresión o a un *status quo* cultural—, representan algunos de los ejemplos más vistosos de la conexión literario-musical.

La novela, además, nunca ha renunciado a la tipología del héroe músico, como se puede observar en el género, de origen alemán, del *Kunsterroman*, así como en Proust (recordemos la famosa sonata de Vinteuil en la *Recherche du Temps Perdu* y la importancia cabal de la música, en general, en su colosal construcción arquitectónica) y, finalmente, para dar solo algunos ejemplos, en el *Jean Christophe* de Romain Rolland.

De una cierta manera, tiene razón Manuel de Diéguez en afirmar que «malgré le soin pris à ne pas confondre la musique et la littérature, les concordances deviennent le lieu des satisfactions d'esprit du critique».<sup>24</sup> Estas concordancias que generan un espacio de satisfacciones críticas han sido evidentemente corroboradas por los trabajos de los comparatistas que han investigado estos campos de creación artística: es suficiente pensar en los importantes ensayos de Calvin S. Brown, *Music and Literature. A Comparison of the Arts* (New England University Press, 1987) y de F. Claudon,

---

<sup>24</sup> Véase <<http://geocities.com/dieguezmd/articles/600420combat.htm>>. Consulta hecha en 09/11/2004.



*La musique des Romantiques* (PUF, 1992). La ópera lírica, «un auténtico lugar de intercambios literarios, realmente internacional» (Brunel 1985: 30), como sostiene Pierre Brunel, representaría otro ejemplo magnífico de estas confluencias, gracias a los *libretos* de Metastasio, Boito, Felice Romani, que son formas autónomas y esenciales del dinamismo artístico y que, aun desde los márgenes, configuran la evolución del sistema cultural al que se refieren. De D'Annunzio a John Barth (*The Floating Opera*), de Nina Berbérova a Alessandro Baricco, de Alejo Carpentier a Marguerite Duras, las obras cuyo tema de fondo es la música son numerosas.

En Cortázar, en el cuento «El perseguidor», de *Las armas secretas*, cuyo personaje es Charlie Parker, y en su novela *patchwork Rayuela*, que será objeto de mi estudio, las sutiles relaciones entre texto literario y contrapunto musical forman la misma estructura poética de la narración. En este breve espacio de investigación no podré dedicar mi atención al cuento —uno de los más justamente conocidos de la cuentística cortazariana— sobre Charlie Parker, el influyente saxofonista de jazz, fallecido trágicamente a los treinta y cinco años; de la misma manera, no podré detenerme en el famoso episodio patético-grotesco del concierto de la pianista Berthe Trépat, en el capítulo veintitrés de *Rayuela*, extraordinario repertorio carnavalesco de música culta, por tratarse de un fragmento que entra solo tangencialmente en la lectura epistemológica de la modernidad que Cortázar promueve, y que en este ámbito deseo destacar.

Aunque no declaradamente «obra musical», *Rayuela* podría también ser considerada una «novela musical» en el sentido de que su carácter «abierto» permite, igualmente, una lectura «por oídos». La música, en su variante culta,

tradicional, occidental, y en su versión afro-americana-caribeña, se mueve con alta referencialidad en la narración cortazariana. La música funciona como tejido esencial en el desarrollo narrativo de los acontecimientos y, simbólicamente, dirige o refleja las varias significaciones que asumen diálogos, personajes, escenas específicas. Dicha simultaneidad (la narración en conjunto con la expresión musical) depende del valor autónomo que el autor otorga a la música y a su significado epistemológico dentro del marco de una modernidad inquieta y movediza.

En uno de los primeros capítulos (según el orden «clásico» de la división de la novela) Cortázar escribe, en una página de intenso lirismo, que la Maga tocaba en un piano «descascarado [...] melodías de Schubert y preludios de Bach, o tolerando *Porgy and Bess*» y cantaba —continúa el yo narrante— «algo de Hugo Wolf (mal)» (p. 20).<sup>25</sup> Horacio se define, significativamente, como el antagonista de los gustos y de la admiración de la Maga, ya que él se gloria de los conocimientos más diversos y del dominio del jazz *cool*, uno de los «misterios enormísimos para ella» (21). Es importante esta aparente división temporal y epistemológica de los periodos y de los autores propuestos: la mezcla de fragmentos de época barroca o romántica con el magmático mundo jazzístico no representa un desorden permitido por la forma estructural de la misma novela, ni una dialéctica que contrapone una clasicidad musical con la lectura casi

---

<sup>25</sup> Todas las referencias a *Rayuela* son de la siguiente edición: CORTÁZAR, J. *Rayuela*. Lima: Peisa, 2002. De ahora en adelante las páginas serán insertadas en el texto principal.

subversiva de acciones musicales del siglo xx. En Cortázar, estos elementos revisten carácter de ataque contra una visión lineal del fenómeno literario y, en este caso, artístico *tout court*. El afán por la búsqueda de un origen y, consecuentemente, de una unidad, peculiaridad del rasgo moderno en el que se detiene *Rayuela*, no obstante su tipicidad de novela de ruptura, está representado metafóricamente en la idea de una modernidad constante del hecho artístico, si se entiende por modernidad la angustiante esperanza de la exploración de un punto último, final. Se trata, en otras palabras, de lo que Morelli, alter ego autoral, llama «Novum Organum» filosófico, cultural, temporal: «Nos hace falta un Novum Organum de verdad, hay que abrir de par en par las ventanas y tirar todo a la calle, pero sobre todo hay que tirar también la ventana, y nosotros con ella. Es la muerte, o salir volando. Hay que hacerlo, de alguna manera hay que hacerlo» (565). Este nuevo modelo epistemológico consiste, por ejemplo, en considerar todas las obras artísticas, en nuestro caso musicales, como variaciones sobre un tema: el tema es la aspiración nostálgica de una respuesta a los interrogantes existenciales, y las variaciones representan, entonces, las propuestas plurales del enfrentamiento del artista con la realidad brutal, que le ofrece siempre una dinámica de *poiésis*. No se trata, según Morelli-Cortázar, de la postulación de un tiempo absoluto, ya que eso representaría la negación de la historicidad de los eventos y de las producciones artísticas originales, sino el descubrimiento de la existencia de «tiempos diferentes aunque paralelos» (495). Músicos, pintores, escritores —continúa Morelli— no perciben el tiempo como anacrónicos espectadores:

Sencillamente están al margen del tiempo superficial de su época, y desde ese otro tiempo donde todo accede a la condición de *figura*, donde todo vale como signo y no como tema de descripción, intentan una obra que puede parecer ajena o antagónica a su tiempo y a su historia circundantes, y que, sin embargo, los incluye, los explica, y en último término los orienta hacia una trascendencia en cuyo término está esperando el hombre. (495)

Cortázar subraya, una vez más, en el ámbito artístico, en una fusión de literatura, música y juego con el lector (una verdadera *jam session* teórico-literaria), la estrecha relación entre fragmento y totalidad, una problemática ya puesta en evidencia en el siglo xv, con el advenimiento del tópico renacentista «del mañana no hay certeza» de Lorenzo el Magnífico y de los madrigales, ásperos y melancólicos, de Monteverdi. Esta relación, según la lectura de las «Morelianas», es inagotable porque el hombre «sigue tan sediento de absoluto como cuando tenía veinte años» (490); al mismo tiempo, aunque de un modo inexplicable, podría poseer «un acceso a una realidad absoluta y satisfactoria» (490) a través de la belleza percibida por el genio profético del artista, cuya pregunta se queda «emperrada»:

¿Qué se busca? ¿Qué se busca? Repetirlo quince mil veces, como martillazos en la pared. ¿Qué se busca? ¿Qué esa conciliación sin la cual la vida no pasa de una oscura tomada de pelo? [...]. Hay siempre como una nostalgia de santidad [...]. Tiene que ser algo inmanente. (510)

La búsqueda de un origen al que todo clama permite que Schubert maneje, con su impetuosa dramaticidad, su preferencia hacia la repetición cíclica de una melodía básica principal; permite que Bach, con sus *Variaciones Goldberg*, se ahonde en «las profundidades más misteriosas y sagradas del dolor humano», como sostiene Máximo Mila; permite que la ausencia de tonalidad, en la experiencia límite de Schoenberg, prefigure la muerte y resurrección de una música que ya no puede expresar una armonía que resulta contradictoria.

La música, en *Rayuela*, no es un simple accesorio de referencia cultural, o un instrumento de contemplación melancólica, más bien representa el bajo continuo, presente, ubicuo, sinérgico de las acciones, pensamientos y fracasos de los personajes.

Los cuartetos de Haydn acompañan, por ejemplo, el quehacer cotidiano de los *emigrés* argentinos en París, las especulaciones sobre los artistas del jazz forman el contrapunto de la difícil y tal vez tediosa vida parisina, como en el siguiente pasaje: «Bix y Eddie Lang [...] jugaban con la pelota *I'm coming Virginia*, y dónde estaría enterrado Bix, pensó Oliveira, y dónde Eddie Lang, a cuántas millas una de otra sus dos nadas que en una noche futura de París se batían guitarra contra corneta, gin contra mala suerte, el jazz» (48). La afectuosa reminiscencia de dos gigantes (o «locos formidables», como Oliveira define, por ejemplo, al trompetista Bix Beiderbecke) se opone a la monotonía y al cansancio causados por la lectura de un ensayo de Julián Marías. En efecto, el jazz funciona como «modesto ejercicio de liberación» (53), un pequeño oasis de reflexión gracias al que el tiempo tomaba significación, también el tiempo

doloroso del exilio: «*Four O'Clock Drag*. Sí, grandísimos lagartos, trombones a la orilla del río, *blues* arrastrándose, probablemente *drag* quería decir lagarto de tiempo, arrastre interminable de las cuatro de la mañana. O completamente otra cosa» (51). En el diálogo vibrante, furioso, a veces asfixiante, es posible encontrar instrumentos musicales que se palpan como presencia tangible, que son otros personajes del diálogo; es el caso de Lionel Hampton, que «balanceaba *Save it pretty mamma*» mientras que «el vibráfono tanteaba el aire, iniciando escaleras equívocas, dejando un peldaño en blanco saltaba cinco de una vez y reaparecía en lo más alto» y toda la orquesta responde «en la caída final, una trompeta bronca, la tierra, vuelta abajo, volatinero al suelo, *finibus*, se acabó» (51). Es posible encontrarse, además, con presencias inquietantes, como la del gran pianista de jazz Jelly Roll Morton, cuyo espectro se humaniza, a través de *Mamie's Blues*, y que propone reflexiones filosóficas con el jazz, que habla de la muerte y de la nostalgia de los seres queridos, como un poema de amor:

En el piano, marcando suavemente el compás con el zapato a falta de mejor percusión [...] hamacándose un poco, los ojos fijos en una moldura del cielo raso, o era una mosca que iba y que venía o una mancha que iba y que venía en los ojos de Jelly Roll. *Two-nineteen done took my baby away...* La vida había sido eso, trenes que se iban llevándose y trayéndose a la gente mientras uno se quedaba en la esquina con los pies mojados, oyendo un piano mecánico» (77).

También Bessie Smith es otra huésped del Club de la Serpiente: su voz materializada, que iba adelgazándose «hacia el fin del disco», canta «con la cara vendada [...] cada vez más ahogada, pegándose a los trapos salía y clamaba sin cólera ni limosna, *I wanna be somebody's baby doll*, se replegaba a la espera, una voz de esquina y de casa atestada de abuelas, *to be somebody's baby doll*, más caliente y anhelante, jadeando ya *I wanna be somebody's baby doll*” (56). Bessie Smith es una presencia que conmueve hasta las lágrimas, que hace sollozar a Babs porque el blues corresponde a una «cama vacía, la mañana siguiente, los zapatos en los charcos, el alquiler sin pagar, el miedo a la vejez, imagen cenicienta del amanecer en el espejo a los pies de la cama, los blues, el cafard infinito de la vida» (57). ¿Puede ser el blues una verdad? Babs percibe, musicalmente, la tristeza de la vida debida al hecho de que todo es hermoso y necesita una explicación: «por todo eso, el canto de Bessie, el arrullo de Coleman Hawkins, ¿no eran ilusiones, y no eran algo todavía peor, la ilusión de otras ilusiones, una cadena vertiginosa hacia atrás, hacia un mono mirándose en el agua el primer día del mundo?» (57). Entre el capítulo doce, del que hemos tomado los ejemplos citados, y el trece, donde Satchmo canta *Don't you play me cheap* y se conversa sobre la gran época del jazz, el tablero del «segundo libro» reenvía al brevísimo capítulo 106 que contiene, en realidad, solo la transcripción de dos fragmentos de blues, respectivamente de Johnny Temple y de The Yas Yas Girl (pseudónimo de la cantante de blues Merline Johnson). Es un momento altamente indicativo de la poética de Cortázar, por dos motivos que podrían ser esquematizados así: el primero es que las letras de jazz pueden ser aisladas, como material poético bruto, sin la necesidad perentoria del

acompañamiento musical; el otro motivo es que este mismo material bruto responde a un «grotesco *collage*» hacia el que, «como siempre, todo convergía desde dimensiones inconciliables» y que «había que ajustar con vodka y categorías kantianas, esos tranquilizantes contra cualquier coagulación demasiado brusca de la realidad [...] *See, see, rider*, cantaba Big Bill, otro muerto, *see what you have done*» (64). La tristeza y la espontaneidad del jazz, la «interferencia» (que podríamos llamar de «*interplay*») de la música en el andamio «normal» de la narración, constituyen aquella parte integrante, esencial, de la poética cortazariana que explora las inquietudes existenciales del grupo del Club de la Serpiente, y entra en relación con el discurso literario que subyace en *Rayuela*. Si la literatura logra solo expresar una prosaica teoría de lo literario, donde «las líneas ausentes [son] las más importantes, las únicas que realmente contaban» (483), entonces se vuelve indispensable justificar las «incoherencias narrativas», diría Morelli, ya que la así llamada «realidad no es cine, sino fotografía, es decir que no podemos aprehender la acción sino tan solo sus fragmentos eleáticamente recortados» (482). Estos fragmentos pueden iluminar una realidad, o un aspecto de ella, sirviéndose del jazz y de la música clásica, sobre todo bajo la forma de la variación, para ofrecer un contrapunto a una literatura cansada, cerebral, privada de vida, o sea, privada de drama, de experiencia, de dolor. En este sentido va el axioma paródico y «milagroso»: *Swing, ergo soy*; por eso, el Club de la Serpiente escucha emocionado el crescendo rítmico del saxo de Johnny Hodges y las vertiginosas sonoridades vocales de Baby Cox. Cortázar, con las palabras de Duke Ellington, sabe que *It don't mean a thing if it ain't got that swing* (si no hubiera swing, no se entendería nada) y *You so beautiful but*



*you gotta die some day*, una triste realidad «anacreóntica, un *carpe diem* Chicago 1929» (72): la voz del swing se confunde con las palabras de la muerte, y del pensamiento dominante de ella: «Je ne veux pas mourir sans avoir compris pourquoi j'avais vécu. Un blues, Rene Daumal, Horacio Oliveira, but you gotta die some day» (72), repite, con la forma variada del jazz, inquietamente Cortázar, uniéndose al coro de Ella Fitzgerald, Louis Armstrong y Nina Simone.

*Rayuela* posee la extraordinaria capacidad de ser un libro musical, un libro-sinfonía; es como si las notas estuvieran escritas bajo forma de letras. La literatura tiene que prolongarse, parece afirmar Cortázar, en lenguaje musical, en jazz principalmente, para que ella mantenga su carácter de plurivocalidad, de vida entre las líneas de la escritura; y la vida de la literatura se escucha, se piensa, es visible, se dibuja, se fragmenta en pedazos fotográficos de realidad que marcan encuentros, detalles, objetos, de otra manera, invisibles.

De una cierta manera, Cortázar converge en la creación de un lenguaje literario que adopta las estructuras del jazz como manifestaciones de un idioma músico-literario que se basa en el concepto de improvisación. El autor de *Rayuela* contribuye al proceso transcultural de intercambios entre cultura «alta», áulica, seria, y cultura contaminada, impura, de entretenimiento, confirmando la afirmación de Igor Stravinsky que estaba convencido, con justa razón, de que el jazz había sido la continuación y la regeneración de la música clásica tradicional. Con sus atmósferas refinadas y en búsqueda de una estética moderna, Stravinsky profetiza la masificación de los nuevos paradigmas y discursos de la estética, transformándose en nuevos canales de comunicación, de distribución de la cultura, de variedad de intereses y diversión. En literatura,

la profecía del autor del *Ebony Concert y Dumbarton Oaks* corresponde al manejo de la escritura en Cortázar y en Puig. Lo que fascina de este nuevo discurso artístico, fundado en la improvisación, consiste, como relata Cortázar en «El perseguidor» con asombrosa poesía, en «la ansiedad que busca salida en esa improvisación llena de huidas en todas direcciones, de interrogación, de manoteo desesperado» (Cortazar 2002: 134).

En un fragmento de *Mil mesetas*, Deleuze y Guattari definen el punto nodal de la música como un problema de «desterritorialización» (Deleuze-Guattari 1997: 307).<sup>26</sup> Esta falta de territorio homogéneo (no diría de «ausencia» de territorio) se acentúa en *Rayuela*, principalmente, mediante algunas características: la más evidente consiste en su mismo tejido de novela abierta, que se maneja según la disposición del lector, saltando de un capítulo a otro, con una forma desigual, irregular, anticanónica; asimismo, la forma jazzística, que emerge, justamente, como la más coherente y uniforme respecto de la novela, funciona como correlativo del texto escrito, por su serie continua de fugas (que desde Bach llegan hasta Dizzy Gillespie con impresionante variedad y originalidad) y su alternancia de líneas melódicas clásicas e golpes de *bebop*.

Es típico del jazz, declara Berendt, uno de sus mayores especialistas, «la pluralidad de ritmos y la tensión entre ellos; es decir, el *desplazamiento* de los acentos

---

<sup>26</sup> «El problema de la música es el de una potencia de desterritorialización que atraviesa a la naturaleza, los animales, los elementos y los desiertos no menos que al hombre».

rítmicos. [...] Este desplazamiento se llama en la música europea *síncopa*. En la música europea *síncopa* significa un desplazamiento exactamente definido del centro de gravedad del compás; el acento cae precisamente en la mitad de la distancia entre dos golpes. En el jazz, por el contrario, las desviaciones del acento son más libres, flexibles y sutiles» (Berendt 1998: 304).

La aparente desorganicidad del jazz, o su híbrida utilización de estilos diferentes, junto a su «creatividad pulsante y neurótica» (Baroni et ál 1988: 476), deforman —y conforman— el tejido lingüístico y anti-tradicional que Cortázar proyecta otorgar a su «rayuela» de palabras y sonidos, dibujando una múltiple huída de materiales verbales y sonoros. Cortázar es modernamente consciente de que la literatura necesita un nuevo recurso lingüístico, es decir, una conciencia renovada de vivir, con ímpetu ilimitado, las circunstancias, la realidad; escribe Cortázar: «Lenguaje quiere decir residencia en una realidad, vivencia en una realidad. Aunque sea cierto que el lenguaje que usamos nos traiciona [...] no basta con querer liberarlo de sus tabúes. Hay que re-vivirlo, no re-animarlo» (2002: 455).

La libertad que el jazz otorga a Cortázar le permite moverse entre «pasajes medianos»: *Rayuela* es una obra que vive, integralmente, de su transitoriedad, de su lectura, que tiene su principio y su fin según la percepción de un lector-cómplice: se trata de un movimiento de oscilación entre puntos fijos y estables, como dirían Deleuze y Guattari, que se presentan puestos en entredicho y que, sin embargo, se revelan asiduamente buscados, anhelados, aunque su forma actual no puede ya ser tratada bajo un recorrido tradicional.

Por ello, la improvisación es el tema básico de *Rayuela* y sintetiza la novedosa búsqueda poética cortazariana: las armonías musicales y literarias pierden su valor de quietud burguesa, para pasar a un territorio movedizo, del que se obtienen variaciones continuas sobre un tema que se configura como punto de tensión y no como espacio de apacibilidad. Con razón, el musicólogo Berendt afirma que «el tema sobre el que se improvisa se ha hecho cada vez menos importante en el curso de la evolución del jazz [...] Se improvisa con tanta libertad que la melodía carece ya de importancia. Con frecuencia no puede reconocerse ni en los comienzos de las piezas [...] El músico de jazz no improvisa sobre un tema, sino sobre armonías» (1928: 323). El tema de *Rayuela* es la búsqueda del «otro cielo», del «kibbutz del deseo»; sus armonías son, en realidad, bloques disonantes que el escritor improvisa, gracias a los artificios de líneas poéticas y conexiones libres: un ejercicio anticonvencional, sin vínculos con esquemas canónicos.

El jazz es una escuela de libertad, repite Cortázar en el capítulo diecisiete, uno de los más importantes para la detección de la estética jazzística en *Rayuela*. Su forma musical podría enseñarse a los niños («el primer compás de un ragtime y la primera frase de un blues») y solo esa educación sensible a la «visceralidad», a la interioridad, a un tipo de escritura (literaria, musical, pictórica) que surge de la zona auténtica e interrogante del ser humano, podrá devolver al hombre a su «origen traicionado» (2002: 80): «el jazz es como un pájaro que migra o emigra o inmigra o transmigra, saltabarreras, burla aduanas algo que corre y se difunde y esta noche en Viena está cantando Ella Fitzgerald mientras en París Kenny Clarke inaugura una cave y en Perpignan

brincan los dedos de Oscar Peterson, y Satchmo por todas partes con el don de ubicuidad que le ha prestado el Señor». Cortázar menciona una larga lista de objetos, personas, sensaciones íntimas que son el jazz y, por extensión, las «misteriosas grabaciones» de los viejos discos de 78, que reanudan historias y sentimientos amargos, hasta tal punto se adentra la imaginación del hombre, en búsqueda de melodías y afonías que reflejen su concepción del mundo y de sí, «y en esas revoluciones *Oscar's Blues*, claro que por el mismo Oscar al piano, un tal Oscar Peterson, un tal pianista con algo de tigre y felpa, un tal pianista triste y gordo, un tipo al piano y la lluvia sobre la claraboya, en fin, literatura» (2002: 84).

## BIBLIOGRAFÍA

- BARONI, M.; E. FUBINI, P. PETAZZI, P. SANTI y G. VINAY  
1988 *Storia della musica*. Turín: Einaudi.
- BERENDT, Joachim  
1998 *El jazz*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- BRUNEL, Pierre  
1985 *Orientations de recherches et méthodes en littérature générale et comparée*. 2 vols. Montpellier: Société Française de Littérature Générale et Comparée et Université Paul-Valéry.
- CORTÁZAR, Julio  
2002 *Rayuela*. Lima: Peisa.  
2004 «El perseguidor». En *Las armas secretas*. Madrid: Espasa-Calpe.
- DELEUZE, Gilles y Felix GUATTARI  
1997 *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia: Ed. Pre-Textos.
- DIÉGUEZ, Manuel de  
2004 «Critique de la critique. A propos de “Proust et la musique du devenir” de Georges Piroué». En <http://geocities.com/dieguezmd/articles/600420combat.htm>. Consulta hecha en 09/11.
- FOUCAULT, Michel  
1971 *Archeologia del sapere*. Milán: Rizzoli.
- LOTMAN, Iuri  
1982 *Estructura del texto artístico*. Madrid: Istmo.
- SEGRE, Cesare  
1985 *Avviamento all'analisi del testo letterario*. Turín: Einaudi.

## DON QUIJOTE Y RITA LEE: TRÁNSITOS TROPICALES

*Cada cosa nos empuja a ir más allá, a superar el desorden, la muerte o lo absurdo. Porque cada cosa es tránsito, es un puente cuyas extremidades se pierden en el infinito, y en cuya comparación los puentes de la tierra son solo juguetes de niños, pálidos símbolos.*

*Y nuestra esperanza está toda en la otra orilla.*

Ivo Andrić, *Los Puentes* (1933)

Una miríada de interpretaciones y de propuestas ha poblado, afligido y renovado el año del *Quijote*. Lo que se desprende de esta prolífica comercialización de la obra cervantina es que Don Quijote es, efectivamente, uno de los pocos mitos que la modernidad nos ha dejado en herencia, inquietándonos (modernamente) y divirtiéndonos (posmodernamente).

A propósito de la orientación lúdica a la que hemos aludido, es cada vez más evidente que la obra de arte no puede responder a la pregunta clásica de lo bello en cuanto armonía, perfección de formas, deleite; más bien, una obra que hoy se preocupe de esta tríada de sustantivos se autocondena, se desprestigia, se suicida. No sé si la pérdida de la capacidad mítico-creativa y de la capacidad de suscitar cuestionamientos existenciales es culpa solo de los críticos,

que Fielding, en *Tom Jones*, definía como «funcionarios de la literatura»... Lo que nos propone una obra de arte a nosotros, lectores de un tiempo mediático en que, infelizmente, intelectualizamos cualquier producción estética, no consiste tanto en la malograda belleza de huecos y vacíos artísticos, como en la posibilidad que la obra posee de replantear preguntas, en un incesante movimiento interrogativo que cuestiona el fenómeno estético en cuanto manifestación de las problemáticas culturales y antropológicas: «las célebres preguntas metafísicas ¿de dónde venimos? y ¿adónde vamos? tienen en el arte un sentido concreto y claro, y no carecen de respuestas», afirma Milán Kúndera (2005:14). Es, de una cierta manera, éste el «valor estético objetivo» al que apelaba Jan Mukarovsky cuando se refería a la adquisición del sentido de la evolución histórica del arte.

Lejos de ser una banalización lúdico-musical, la música popular brasilera, la MPB, como es habitualmente abreviada, proviene del resultado heterogéneo de una mezcla de lenguajes artísticos distintos, cuya intención era escandalizar la *intelligentsia high brow* brasileña, a través de un uso polémico de los clichés culturales y del así llamado «mal gusto» (Caetano Veloso, el cantautor que, con Gilberto Gil, contribuyó más enérgicamente al tropicalismo musical, cantaba «chamei de mau gosto o que vi de mau gosto»). La música transfería a nivel popular la polémica erudita de la *Tropicália* de Hélio Oiticica y de otras artes plásticas, renovadas por un espíritu de provocación.

La aproximación de la literatura elevada con la música popular representa, en la cultura brasileña y latinoamericana, un fenómeno que, con frecuencia, ha sido marginalizado a pesar del interés reciente por formas de nivelación jerárquica



y por los más variados estudios interdisciplinarios. Un poeta de vanguardia como, por ejemplo, Augusto de Campos valorizaba la confluencia de ámbitos distintos en diálogo proficuo, al que se incorporaba «la música popular urbana como dato semántico, mediante montajes y citas, al contexto sintáctico de la música erudita» (ápud Stegagno Picchio 1997: 654). La MPB procede, precisamente, mediante una construcción del lenguaje popular en la que temas y motivos literarios se vuelven familiares y se re-escriben, nuevamente contextualizados. Así, entonando un canto a la capital paulista, es posible observar la vinculación de Caetano Veloso con la poética modernista brasileña y en particular con Oswald de Andrade, mientras que su «Panaméricas de Áfricas utópicas» resuena como himno de paz por toda América Latina.

En esta relación literatura–cultura y música popular, no cabe duda que uno de los ejemplos más espectaculares, que logró volverse fenómeno cultural y epistemológico como los Rolling Stones o los Beatles en el mundo occidental, se encuentra en el grupo musical de pop rock «Os Mutantes», formado inicialmente por Arnaldo y Sérgio (Dias) Baptista. A ellos se unió, en un segundo momento, su hermano Cláudio y, sobre todo, Rita Lee, animadora y artista mito de la cultura brasileña contemporánea que, para Caetano Veloso, representa «a mais completa tradução» de São Paulo, como ella, una ciudad de cambios, de modificaciones, de «mutaciones».

«Os Mutantes» chocaron al público latinoamericano proponiendo música «ácida pop» mucho antes del desarrollo del rock ácido en Norteamérica, mezclada con voces casi angelicales, melodías que integraban los

ritmos afrocaribeños con la poesía elevada, reconocida por la intelectualidad cultural del país.<sup>27</sup> A pesar de la tendencia agradable de sus canciones, los Mutantes preferían el *samba* antes que ciertas tentativas musicales de vanguardia, mucho más próximas al *reggae* y al *hip-hop* que a los ritmos brasileños a los que el oído psicológico-musical está acostumbrado.

El conjunto de música psicodélica, samba parodiado, reescritura de melodías tradicionales, recuperación de ruidos y objetos ajenos al clásico mundo musical, forma un *unicum* cultural que eleva la música popular brasileña a un lugar de primera clase, modificando el concepto de descrédito jerárquico en el que se considera la cultura de masas. El repertorio de los Mutantes, solo aparentemente ingenuo y trivial, transita entre el universo de la cultura de elite, el consumismo y el mercado discográfico, permitiendo así una maravillosa circulación de informaciones «elevadas», una «distribución globalizada» (Santos 2001: 151) en la que se autorreconoce una nueva comunidad, imaginaria y concreta al mismo tiempo, de personas que se ven participar activamente de una renovada ciudadanía cultural.

Una de las canciones más interesantes, y quizá menos conocida, de los Mutantes está justamente dedicada

---

<sup>27</sup> Dentro del tropicalismo es suficiente recordar las activas provocaciones estéticas y poéticas de Caetano Veloso y Haroldo de Campos, que en «Circuladô de fulô» logran presentar una excelente y original fusión entre literatura y música. El texto de Haroldo de Campos, insertado en el libro *Galáxias*, fue modificado y reinterpretado por Caetano en un disco Polygram de 1994 con el mismo título.

a la figura mítica de Don Quijote en su fundamental relación con Sancho Panza.<sup>28</sup>

Escuchando la canción «Dom Quixote» se puede percibir una distorsión entre la propuesta estrictamente musical, fónica podríamos decir, y las letras, que se contraponen a la futilidad pretendida de la melodía a través de una seriedad oculta. La vida es un molino, canta Rita Lee con los Mutantes, es decir una lucha tragicómica con gigantes y, en la simbología popular, la aventura cervantina es, indudablemente, un sueño infantil, un camino por recorrer como obligación de la existencia. Las líneas siguientes se abren a nuevas perspectivas. Don Quijote estaría comiendo el chicle de Sancho, una usurpación que corresponde a la observación de la realidad. Don Quijote impone su lectura de las cosas y, por lo tanto, la respuesta rebelde, polémica a la esclavitud del pensamiento no puede ser el látigo, chance de Sancho, ni el viento, que lo llevaría lejos, cabalgando, o la muerte. Es un camino triste, la existencia sin la participación de los mitos de Quijote y Sancho Panza, una ocasión que estaría desprovista del

---

<sup>28</sup> LEE, Rita; Sérgio DIAS y Arnaldo BAPTISTA. «Dom Quixote». En *Os Mutantes*. CD. Polydor, 1969. He aquí la letra de esta canción: «A vida é um moinho / É um sonho, um caminho / Do Sancho, o Quixote / Chupando chiclete / O Sancho tem chance / E a chance é o chicote / É o vento e a morte / Mascando o Quixote / Chiclete no Sancho / Moinho sem vinho / Não corra, me puxe / Meu vinho, meu «Crush» / Que triste caminho / Sem Sancho ou Quixote / Sua chance em chicote / Sua vida na morte / Vem devagar / Dia há de chegar / E a vida há de parar / E os jornais todos a anunciar / Dulcinéia que vai se casar / Vê, vê que tudo mudou / Vê, o comércio fechou / E o menino morreu / Vê, vê que tudo passou / E os jornais todos a anunciar / Armadura e espada a rifar / Dom Quixote cantar / Na TV vai cantar / Vai subir!».

descubrimiento de novedades que solo el arte busca y revela. Don Quijote es, como Sancho, al final de cuentas, un vencido, y de golpe la vida aparece en su desnudez, en su derrota: «lo único —afirma Milan Kúndera— que nos queda ante esta irremediable derrota que llamamos vida es intentar comprenderla. Esta es la *razón de ser* del arte de la novela» (2005: 21). La vida del Quijote está en su continuidad después de la muerte y en la posibilidad de que los anhelos se realicen o se acepten en su brutalidad: llegará un día —canta apocalípticamente Rita Lee— en que la vida tendrá que pararse (la vida ofendida, la vida cruel) y Dulcinea se casará (lo anunciarán todos los periódicos); todo mudará, y los periódicos serán obligados a rifar la armadura y la espada de don Quijote, porque él irá a cantar a la TV.

«Dom Quixote» se abre con la *reprise* de una música de circo, que recuerda la estilización simbólica de ciertas sinfonías de Dimitri Shostakovich o *Petrushka* de Igor Stravinski y que marca, paródicamente, las notas en menor de la famosa marcha de la *Aida* de Verdi. Un suspiro introduce una melodía fácil, casi infantil, en la que se suceden las palabras como puros trabalenguas. La parte «seria» mantiene un curioso fondo de aplausos, después de un pasaje sonoro que re-traduce un concierto de rock en vivo, en el mejor estilo de los Beatles o Rolling Stones. Sigue una segunda parte, cuya rapidez repropone el efecto cómico-grotesco, que emana no solo de la utilización de trabalenguas, sino también de la relectura posmoderna de la obra cervantina. Continúa la música según el ejemplo del rock de los años 70 y, finalmente, en el medio de una clausura hollywoodiana, vuelve a escucharse el refrán

grotesco-infantil y la payasada de estilo circense que ridiculiza el mensaje épico quijotesco.

Quiero detenerme sobre el estilo circense que caracteriza la canción de Rita Lee porque, mediante la recuperación de este territorio popular y desmitificado, los Mutantes re-escriben la obra cervantina, trasponiéndola a otro campo lingüístico-semántico y valorizando una lectura des-estructurante y desestabilizante de cualquier percepción convencional. La forma de la canción es clara y precisa. Cuadros musicales, próximos del montaje cinematográfico, se suceden rápidamente, intersecando modalidades polifónicas, polirrítmicas, politonales. En esta intersección, que imita genialmente las aventuras y el diálogo novelesco cervantino, lo convencional es puesto de lado. Con gusto moderno o, si queremos, posmoderno, lo trágico y lo cómico, lo concreto y lo teatral, lo irónico y lo serio, lo novelesco y lo verdadero se entrelazan dinámicamente, gracias a la fuerza de la música y a sus brillantes sorpresas fónicas (espacios de silencio, aplausos, parodización de fragmentos clásicos violentados). La cita de la marcha de *Aída* es una fórmula mediante la cual el oyente reconoce, en el marco *kitsch* propuesto, un éxito de la cultura clásica, ilustrativo de la ironía del grupo musical. «Dom Quixote» es, en consecuencia, un *collage*, un pastiche narrativo-musical que, en el breve intervalo de cuatro minutos, sintetiza y reinterpreta las casi mil páginas de la obra de Cervantes.

En la canción de Rita Lee y los Mutantes, la tragedia de la vida como molino, sueño, camino, contrasta con el optimismo propuesto por las elecciones musicales. Para Foucault, todo el camino de Don Quijote es «una búsqueda

de similitudes: las más mínimas analogías son solicitadas como signos adormecidos que deben ser despertados para que empiecen a hablar de nuevo» (Foucault 1984: 54). Don Quijote no es un triunfo ni un ejemplo a seguir, a pesar de los aplausos que invaden la escena y los oídos. Quizá con razón Kundera puede afirmar que «los personajes novelescos no piden que se les admire por sus virtudes» (Foucault 1984: 54).

Frente al triunfo vulgar de la fantasía y de los repetitivos lugares comunes, el lector cree cómodamente que estos representan los valores obvios del *Quijote*. Sin embargo, esta obviedad destruye la auténtica renovación de la obra artística, una renovación que acontece según tiempos y contextos distintos, desiguales. La canción de Rita Lee expresa, en cambio, una cierta visión perturbada del texto cervantino (de hecho, la única salida sería, como se puede escuchar, el látigo o la muerte). Hay un impulso que invita casi a huir de los aplausos, los triunfos, que provienen de un laurel inesperado. Don Quijote es, a pesar de él mismo, un hombre visionario que ve la realidad deformándola. O la percibe con una grandeza y riqueza que hay que conservar celosamente en lo más íntimo.

Entonces, las marchas, los aplausos, los guiños circenses (que mucho apasionaron a los Mutantes en otros discos) resuenan siempre en tono menor, como embrujados, narcotizados. El optimismo cede el lugar a una amarga reflexión que niega la apoteosis y busca el consuelo del silencio y del refugio en la página escrita, «que parecen todavía capaces de trascendencia y de movimiento hacia una alteridad del sentido» (Givone 2003: 115).

Sin embargo, la realidad consiste en silencios y ruidos, de tentativas de comprensión y de fracasos morales; ella no se presenta desdoblada, porque su complejidad justamente consiste no en la yuxtaposición sino en la presencia mezclada, combinada («o mundo é tudo misturado», diría Riobaldo, el personaje «quijotesco» de *Grande sertão: veredas*), de caducidad y transfiguración, porque «también la disonancia es armonía, también el grito es canto. Tomar sobre sí todo el dolor del mundo y convertirlo en música significa reconocer que él es ya música» (Givone 2003: 110).

El canto de Rita Lee no solo repropone la frustración de las aventuras y de las varias epopeyas que el *Quijote* conlleva en sí, como carga de todas sus estratificaciones y sentidos, sino también el poder reproductivo del mito que posee, en su reescritura, un lenguaje que siempre se renueva en la «conciencia de la continuidad histórica» que, según Kundera, encarnaría uno de los signos más representativos del devenir humano. Representativos ¿de qué? Viene a la mente la curiosa coincidencia de que el texto de Foucault sobre el *Quijote* esté insertado en una amplia reflexión llamada «representar». Una representación no puede sino parecer deformada, enmascarada, y para ordenar las representaciones como se perciben en la experiencia es necesario «instaurar un sistema de signos» (Foucault 1984: 78), que revelará su inautenticidad porque no descubre el Orden del mundo sino, más bien, el «límite del saber» (Foucault 1984: 82). Entonces, «las palabras vagan a la aventura, sin contenido, sin semejanza que las llene; ya no marcan las cosas; duermen entre las hojas de los libros en medio del polvo» (Foucault 1984: 54).

Asimismo, la música vaga a la aventura: ya no una melodía que relaja los oídos, sino la metáfora de la percusión, es decir, una incitación sarcástica y violenta al despertar de los sentidos. La partitura es como el libro: revela la fragmentación de las cosas y, al mismo tiempo, el deseo de llenar los vacíos.

En un lúcido ensayo João Luiz Lafeté se pregunta, inquieto, cómo leer y entender la poesía contemporánea: «Desde há muito tempo vem ocorrendo uma desvinculação progressiva entre a produção poética e a massa dos consumidores da poesia. [...] Os poetas já não estão mais, como os cantores das comunidades primitivas, ligadas ao público. Entre ambos instalou-se alguma coisa, que impede a imediatez da comunicação» (2004: 453). La cultura de masas, en su vertiente de puente semiótico-cultural entre universos paralelos, podría encontrar una zona de contacto, una «zona dialógica», como diría Bajtín, justamente en la original intersección de la cultura popular brasileña y las vanguardias literarias de Brasil, en un intercambio que beneficia a ambos: la música supo heredar la tradición ficcional y los juegos lingüísticos de la antropofagia y de la modernidad, mientras que la literatura elevada o «alta», como suele llamarla Leyla Perrone-Moisés, se ha «rebajado» en búsqueda de modelos que provendrían de lo no canónico y de lo culturalmente subversivo.

Quizá Don Quijote se burla de las miradas estrábicas de los innúmeros comentaristas. Cada texto nos habla por medio de un mensaje que representa la ideología (en su acepción etimológica) del escritor, su percepción de la realidad. El *Quijote*, con su riqueza de posibilidades de lectura, otra peculiaridad del «clásico» literario, se comunica



a través de la gama de valores y virtudes que constituyen su parte más preciosa, en tanto inextinguible, polémica, generadora de controversias. Dos ejemplos para aprestarnos a la conclusión.

La realidad, lo actual, puede(n) convertirse en sustancia poética. Por sí misma, mirada en sentido directo, no lo sería nunca; esto es privilegio de lo mítico. Mas podemos tomarla oblicuamente como destrucción del mito, como crítica del mito. En esta forma la realidad, que es de naturaleza inerte e insignificante, quieta y muda, adquiere un movimiento, se convierte en un poder activo de agresión al orbe cristalino de lo ideal. (Ortega y Gasset 1969:130)

Es la interpretación de Ortega y Gasset, quien, visionario y simbólico, reconoce que la obra cervantina descubre el encanto de la realidad en esta observación minuciosa de la misma como reverberación y reabsorción de lo ideal.

Hablando en Caracas en 1994, el pensador francés Jean Baudrillard afirmaba que el discurso artístico, por su enigmaticidad, no necesita encontrar una solución: «el arte, y el pensamiento también, es una manera de mantener las cosas en su carácter insoluble, de resistir a la explicación y a la solución precisamente».<sup>29</sup> Para Baudrillard el arte

---

<sup>29</sup> En *La ilusión y las desilusiones estéticas* (Caracas: Monte Ávila, 1998), citado en RAMOS, María Elena. «Conversaciones con Jean Baudrillard». En *Analítica*. <[www.analitica.com/bitbliblioteca/ baudrillard/ conversaciones.asp](http://www.analitica.com/bitbliblioteca/ baudrillard/ conversaciones.asp)>. Consulta hecha en 11/01/05.

es la «resolución» (en el sentido de una «no-solución») que, penetrando las cosas, las formas, los discursos, se vuelve arte. Es un proceso arduo, porque en eso consiste el «intercambio simbólico» de «devolver las cosas centuplicadas»; escribe Baudrillard: «Hemos recibido un mundo ininteligible, tenemos que volverlo más ininteligible todavía».<sup>30</sup>

La introducción al campo de la desilusión estética que propone el filósofo francés destruye el valor principal de una obra o discurso artístico, que consiste en la creación de formas de ilusión.

Sin embargo, creemos que el objeto artístico no puede no ser estético, y justamente, en la dinámica que permite que al objeto «impuro» le sea otorgado la posibilidad «estética», surge la ambivalencia, la *poiesis*, la multiplicidad de interpretaciones y de discursos.

Entre Ortega y Gasset, romántico y soñador, y Baudrillard, escéptico e iconoclasta, me gustaría optar por un camino intermedio, que no representa un excluirse de la competición y adoptar una visión diplomática de las letras y de las estéticas. De hecho, la posibilidad, siempre latente en el discurso estético, de vivir libremente, de renovarse en una infinita experiencia casi humana, muestra la capacidad de un texto para ser un puente simbólico, un tránsito entre textos y culturas en diálogo.

El texto de Rita Lee y los Mutantes no permanece estático, porque no pertenece solo al campo musical que lo propone. Ese texto es música y letras, sin duda, pero es

---

<sup>30</sup> *Ibidem.*

también una reescritura del código quijotesco dentro de los pliegues del lenguaje contemporáneo. Quizá estamos frente a un Quijote violado; quizá no tenga nada que ver con el Quijote clásico: sin embargo, el disco, en este caso, funciona como punto de partida (una nueva partida) hacia una «seducción» nunca acabada, nunca definitiva, nunca estable.

Me gusta pensar que estos puentes transitan en el poder misterioso de la imaginación y borran las fronteras intersemióticas que una malsana ley positivista ha querido transformar en vulgares taxonomías.

El orden taxonómico se reduce a esquematizar y encasillar, obstinándose en una separación de discursos que desfigura el proceso estético. Rita Lee, Don Quijote, Sancho Panza, Cervantes y todos los demás autores que se han alimentado de las figuras cervantinas (recordamos por último, la novela del español Andrés Trapiello [2004], que continúa infinitamente el *Quijote*, o las proezas ensayísticas y enciclopédicas de Fernando del Paso [2004]) buscan otro Orden, que huye de definiciones y delimitaciones, y huye del vasto y microscópico seso de los intelectuales.

## BIBLIOGRAFÍA

- DEL PASO, Fernando  
2004 *Viaje alrededor del Quijote*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica,
- FOUCAULT, Michel  
1984 *Las palabras y las cosas*. Barcelona: Planeta/De Agostini,
- GIVONE, Sergio  
2003 «Filosofía e música». En *Prima lezione di estetica*. Roma/Bari: Laterza.
- KÚNDERA, Milán  
2005 *El telón. Ensayo en siete partes*. Buenos Aires: Tusquets.
- LAFETÁ, João Luiz  
2004 *A dimensão da noite*. São Paulo: Duas Cidades.
- LEE, Rita; Sérgio DIAS y Arnaldo BAPTISTA  
1969 «Dom Quixote». En *Os Mutantes*. CD. Polydor.
- RAMOS, Maria Elena  
2005 «Conversaciones con Jean Baudrillard». En *Analítica*. <[www.analitica.com/bitblioteca/ baudrillard/ conversaciones.asp](http://www.analitica.com/bitblioteca/ baudrillard/ conversaciones.asp)>. Consulta hecha en 11/01.
- ORTEGA Y GASSET, José  
1969 *Meditaciones del Quijote*. Madrid: Espasa-Calpe.
- STEGAGNO PICCHIO, Luciana  
1997 *Storia della letteratura brasiliana*. Turín: Einaudi.
- TRAPIELLO, Andrés  
2004 *Al morir Don Quijote*. Barcelona: Destino.

**DOÑA FLOR Y SUS DOS CARNAVALES.**  
**PARA UNA RELECTURA DE JORGE AMADO**

*É Dona Flor*  
*Do meu jardim do meu país*  
*Que tem estrada*  
*No caminho do camarim*  
*Que tem entrada*  
*No convés do navio*  
*O grito gol*  
*Eu grito gol do Brasil*  
*Flor assim se planta*  
*Nasce da alegria*  
*Pra Maria pra Maria*

Carlinhos Brown, *Caminho do camarim*

**E**l más leído, el más odiado. Jorge Amado es el escritor brasileño a quien, más que otros, el público identifica con Brasil. No existe edición de sus libros traducidos que no sea considerada como una verdadera guía turística del Nordeste del país y, en la mayoría de los casos, la contracarátula seduce al lector con una obsesionante inscripción: «Picante como una comida de Bahía». Al mismo tiempo, el público y la crítica más exigentes no aprecian al escritor bahiano por su falsa caracterización de una mujer brasileña estereotipada, siempre ejemplo de vitalidad, sensual y cautivante: el juego de los clichés culturales propone, de esta manera, una visión machista y lamentable de la mujer como objeto del deseo. Claro está que no

siempre decir «lugar común» posee, a nuestro parecer, una connotación exclusivamente negativa. El lugar común procede, en realidad, como arma de doble filo: si por un lado el «lugar común» se reduce a globalizar materiales nacionales, por el otro, funciona como sistémico aparato de diferenciación y originalidad, hasta necesario, si se considera válido, quizá, para la apertura de fronteras y la dinámica del conocimiento cultural. Jorge Amado, a su modo, salvaguarda el patrimonio nacional de su país.

Ya en otro estudio habíamos reflexionado sobre el autor más popular del Brasil del siglo xx (D'Angelo 2005)<sup>31</sup> y su energía contagiosa, su *brasilianización* de lo cotidiano y de la realidad latinoamericana; en sus re-creaciones narrativas imaginarias, por ejemplo, hemos descubierto, curiosamente, que él consideraba a Lima como una de las ciudades más preciosas de Sudamérica y, sobre todo, la más próxima a la laberíntica mezcla ideológico-cultural de su patria, Salvador de Bahía. En las páginas afectuosas de su excéntrico diario de viajes *A ronda das Américas*, publicado entre 1937 y 1939 en algunos periódicos brasileños, Lima se vuelve paradigma de una victoriosa «transculturización» bahiana:

Lima, ciudad de doce mil balcones, ciudad donde el genio ha dejado su huella en Sudamérica. Esta ciudad es una visión de delirio. Delirio de versos de amor para un poeta. Apenas el auto

---

<sup>31</sup> De este artículo retomo aquí algunos párrafos necesarios para el estudio que pretendo realizar.

comienza a recorrer las calles, la ciudad nos domina con su encanto. No es el encanto de Bahía, ni la luminosidad que hace todo rodado en Guadalajara. Es un tono romántico que se derrama en toda Lima. [...] El color de Lima, amiga mía, es una mezcla de todos los colores y esto provoca un resultado sorprendente. [...] La fascinación de Lima es demasiado grande y no se puede describir porque las palabras no son suficientemente dulces y románticas para describir la ciudad. [...] Como en la Cruz de Pascoal, en la ciudad de Bahía, hemos visto en Lima un altar en medio de la calle. Todo alrededor velas, personas que estaban rezando, flores. (Amado 2004: 125-131, la traducción es nuestra)

Nada de los habituales «lugares comunes» en esta apasionada y sincera descripción de una Lima bahiana, fabulosa, legendaria, amorosa. Los lugares comunes de Lima actualmente se reducen a la triste neblina de julio y al cielo «panza de burro», para detenernos solo en los más aproximadamente poéticos. Jorge Amado, en cambio, observa Lima mediante la matización de aquellos lugares comunes que han popularizado la misma imagen nacional de Brasil, los de la alegría, de la vida, de los colores vivos. Resulta, así, una imagen de Lima desconocida, perfumada, renovada gracias a una mirada ajena inteligente.

Si nos quedamos con Jorge Amado, sería suficiente, ahora, agregar las varias «Doñas Flores», «Gabrielas» y «Teresas Batistas cansadas de guerra» para completar la percepción de un producto cultural, común y universal

al mismo tiempo. En síntesis, podríamos decir que se trata, entonces, de lugares comunes que acomunan y re-generan formas culturales locales y las destinan a la universalidad.

Es por esa razón que será necesario releer a Jorge Amado, «con nuevos ojos», como escribe irónicamente, y a propósito de Maiakovski, otro autor frecuentemente leído con desacierto, el crítico Ripellino: «le había tocado la mala suerte de ser introducido y divulgado a la fuerza como [...] el cultivo de la patata en la época de Catalina II» (1970:301). Nosotros también deberíamos decir «releer Jorge Amado», y releerlo, quizá, directamente, ien portugués!: he aquí uno de los errores de comprensión del autor brasileño, es decir las deplorables traducciones que eliminan todo rasgo poético y autóctono de la estética amadiana; además, la actividad de la relectura representa indudablemente una constante de la actividad cultural y literaria, que permite «poner en luz la continuidad literaria y el parentesco de textos distantes en el tiempo infinito y reversible de la lectura» (Ripellino 1970: 7, la traducción del italiano es nuestra).

La primera operación de relectura está en saber distinguir las dos fases de la narrativa de Amado. La escritura de los textos publicados en los años treinta y cuarenta, como *Cacau* (1933), *Suor* (1934), *Jubiabá* (1935), *Capitães da Areia* (1937), *Terras do Sem-Fim* (1942), revela «una literatura participante, programáticamente comprometida, en la que realismo y romanticismo, humanitarismo y denuncia se funden al servicio de una idea» (Stegagno Picchio 1997: 487), una idea que, más allá de su prosa pintoresca y fantasiosa, por fuera de los



cánones modernistas, rehuyendo las angustias kafkianas y el experimentalismo lingüístico de Joyce, recupera formas de la tradición clásica de la novela a través de los módulos del así llamado «realismo socialista», imperante en aquellas décadas.

Su segunda fase, sin duda la más popular, constituye una virada original o, mejor dicho, la aceleración de una «línea» de las letras latinoamericanas y, en particular modo, brasileñas, que podríamos definir como «carnavalesca»

Ya Emir Rodríguez Monegal, por medio de su estilo cautivante y su asombrosa sabiduría, había visto, justamente bajo la etiqueta de «carnavalesco», una serie de obras literarias (de Sor Juana a Gregório de Matos, de Severo Sarduy a José Lezama Lima, de Alejo Carpentier a Oswald de Andrade) y periodos históricos (como el barroco y su parodia postmoderna, el «neobarroco»). Partiendo del propósito bajtiniano<sup>32</sup> de demostrar que ciertas formas marginales de la cultura se habían apoderado del «centro» y que las operaciones jerárquicas habían modificado las perspectivas hasta entonces tradicionales, Rodríguez Monegal reconoce que «la misma operación puede ser practicada con la literatura latinoamericana, que ha sufrido

---

<sup>32</sup> Naturalmente los textos bajtinianos a los que nos estamos refiriendo son fundamentalmente tres, aunque todo el sistema cultural y literario del estudioso ruso esté basado en este diálogo entre cultura superior y cultura inferior, jerarquización y parodia, como es notorio. Se indican, en esta sede, las traducciones castellanas del autor: *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de François Rabelais* (Madrid: Alianza, 1990); *Teoría y estética de la novela* (Madrid: Taurus, 1991); y *Problemas de la poética de Dostoievski* (México: Fondo de Cultura Económica, 1986).

hasta hace poco por una crítica demasiado preocupada por el logocentrismo de los modelos occidentales» (1979: 401-412). En efecto, la cultura latinoamericana ha propuesto dos líneas culturales de demarcación que han caminado paralelamente: una cultura más o menos oficial, cuyo criterio era, habitualmente, la importación pasiva de modelos europeos, y un quehacer estético novedoso, que rastreaba no tanto las influencias como las exploraciones revolucionarias en el arte, hasta casi volverse, por su naturaleza, escandaloso. Latinoamérica se caracteriza, según Rodríguez Monegal, por su tendencia «normal» hacia lo carnalesco y lo grotesco: «la entronización y la destronización de las ideologías eran practicadas con toda celeridad» (1979). Para el crítico uruguayo, la respuesta «carnavalizada» a las polémicas contra Occidente viene de obras como *Macunaíma* de Mário de Andrade y *Memorias sentimentais de João Miramar* de Oswald de Andrade, donde se percibe claramente la sorprendente novedad del movimiento antropofágico de los años veinte: la «canibalización» o *calibanización* (Rodríguez Monegal 1977) de todo proceso literario, porque cada asimilación es fagocitada, digerida y luego expulsada en el gesto de la creación artística, hacia una desacralización no solo de los modelos, sino de la misma actividad poética.

Si bien algunos autores, como Rubén Darío, supieron hacer coincidir las dos rutas paralelas en resultados discutibles, fue incontestablemente la distorsionada práctica de la antropofagia brasileña la que «explica» la aproximación de la noción bajtiniana de carnaval, aplicada a las letras continentales.

Los antropólogos ya han estudiado las infinitas variaciones de algunos cultos afrocubanos o afrobrasileños. El sincretismo de culturas que ellos implican, la mezcla y confusión de todo posible «origen» que practican. En el concepto de Carnaval, América Latina ha encontrado un instrumento útil para alcanzar la integración cultural que está en el futuro y para verla no como una sumisión a los modelos occidentales, no como mera corrupción de algún original sagrado, sino como parodia de un texto cultural que en sí mismo ya contenía la semilla de sus propias metamorfosis. (Rodríguez 1979: 401-412)

Si el Carnaval es una representación desaparecida del contexto cultural e ideológico desde Rabelais, que ha decretado su «defunción» histórica, y con él el tránsito de la Edad Media a una época ya despojada de certezas ontológicas, la cultura latinoamericana contempla aún el Carnaval como discurso que, desde un nivel mítico-antropológico, ha ascendido hasta un espacio representativo de todo un continente; entre ritmos y ritos, *macumba* y *candomblé*, festividades religiosas y celebraciones supersticiosas, se manifiesta un proceso unificador —y, al mismo tiempo, diferenciador— de la cultura popular y la oficial. Bajtín veía en el Carnaval «un espectáculo en que la separación entre los actores y los espectadores está eliminada», porque solo «en la época del Carnaval, todos son uno».

Precisamente esta misma «unidad» es la que busca Florípedes Paiva Guimarães, Doña Flor, el personaje más celebrado de Jorge Amado, que solo una lectura veloz

y superficial puede denigrar como perteneciente a un texto de diálogos triviales y páginas que tienden más a la literatura de consumo que a una verdadera seria operación literaria.

Figura casi mítica, de la que se ha apoderado la televisión con una miniserie producida en 1998 y un memorable film con Sonia Braga (1976),<sup>33</sup> Doña Flor es un personaje «doble», como lo es su elección final de quedarse, intachablemente, con dos maridos. Su duplicidad viene de su sensibilidad «unitaria», un conjunto casi medieval de cuerpo y alma, de deseos físicos y pulsiones metafísicas, que se perciben ya desde las primeras páginas de la novela: «Me diga o senhor, que escreve nas gazetas: por que se há de precisar sempre de dois amôres, por que um só não basta ao coração da gente?» (Amado 1966: 15). El triángulo amoroso, objeto y constante de varias literaturas, se resuelve y se disuelve gracias a una duplicidad humana que en realidad no es ambigüedad, sino una dúplice reacción del ánimo que necesita anhelar ser completo. Doña Flor, entonces, se presenta como una reescritura del carnaval, según la acepción metafórica utilizada por Bajtín: en el mundo al revés del carnaval se establece una nueva modalidad de relación entre el sujeto y el público, conforme a una actitud libre y familiar, que une y mezcla lo sagrado con lo profano, lo metafísico con lo terrenal, en una misteriosa coincidencia de opuestos. Doña Flor participa en este espectáculo de la vida, que comienza, paradigmáticamente, con una «negación» aparente: la

---

<sup>33</sup> La primera edición de *Dona Flor e seus dois maridos* es de 1966.

muerte de Vadinho (bailando samba durante el Carnaval de Bahía). La muerte es aquí carnavalizada, revolcada en su *pathos* de ausencia trágica y de renovación. Una muerte «medievalizada», que no se opone a la vida, porque de ella hace, vigorosamente, parte; más bien, entra en su definición. A diferencia de la primera novela de Jorge Amado, el carnaval descrito en *Dona Flor e seus dois maridos* es, al contrario, «sinónimo de euforia, de vitalidade, a pesar da morte de Vadinho» (Penjon 2004: 108).

El carnaval de Jorge Amado, a través de los ojos y las lágrimas de Doña Flor, mantiene la forma descrita por Bajtín, es decir, unas profundas raíces en la cultura popular, el descubrimiento de lo ancestral y lo primitivo en el actuar cotidiano del hombre y, sobre todo, la relatividad de conceptos como el orden o el poder establecidos. Para proponerse al espectador y al lector brasileño, con su fuerza vívida y alegre, el carnaval aparece como un conjunto de materiales simbólicos, de ritos inevitables, que, literariamente, se transforma, a su vez, en una brillante alegoría de la existencia. Los consejos de Doña Flor a su alumna de culinaria acerca de la ceremonia de la muerte, con los que se abre la novela de Jorge Amado, indican el abandono del carácter exclusivamente serio de la vida a favor de una risa pascual, productora de sentido y esperanza. Aunque el día del velorio resulte desordenado por los lamentos y la tristeza, y la viuda se desmaye como consecuencia de su dolor, nada dejará que ella (o alguien por ella) sirva, con honores y animación, al difunto y los concurrentes, al muerto y a los vivos. Ocuparse de la moral y del apetito de los presentes es necesario para que se recuerde que la muerte no posee la última

palabra: precisamente por eso, un velorio sin *cachaça* significaría falta de consideración para el difunto, además de indiferencia y desamor.

Quizá con dificultad el lector y espectador contemporáneo entienda por completo los aspectos cómicos y paródicos del Carnaval: el descenso de la vida carnavalesca comienza a acontecer con la conclusión del Renacimiento, aunque en *Don Quijote* y Cervantes predomine el intento y el influjo de recuperación de toda una tradición, una línea casi escondida, secundaria, que ve la cultura del Carnaval como degradación y trivialización.

Sin embargo, la subversión del lenguaje oficial, buscada por los antropófagos a partir de la celebrada Semana de Arte Moderno del 22, ha significado una reinterpretación del carnaval, una reinterpretación que se ha revelado, al mismo tiempo, una revitalización y una reescritura: «en esa cultura antropofágica, no se trata solo de devorar al enemigo para fortalecerse culturalmente, sino de permitir que ese cuerpo devorado permanezca vivo en su devorador» (Pereira 2005: 28). La cultura brasileña cree en el carnaval como función unificadora del país, como sintetizador del *corpus* heterogéneo, escrito y oral, triplemente repartido (portugués, indígena, africano), como resultado del nuevo significado que otorga a la vida el mundo al revés del carnaval, su familiaridad, su desconcierto, su dispersión y descomposición de modelos aceptados y preestablecidos: «aceptar e introyectar la extrañeza del otro es una manera de volverlo familiar, de descomponer las jerarquías y mezclar cuerpos y mentes» (Pereira 2005: 28). La subversión paródica que proviene de la fuerza incontrastable del carnaval como formación

de la cultura brasileña aumenta la fuerza libertadora del folclore popular con la exaltación del lenguaje cotidiano, coloquial, variado.<sup>34</sup> El lenguaje carnavalesco renueva el discurso de las letras; en Jorge Amado el carnaval se asocia a lo caótico existencial, a la mezcla sorprendente de vida y muerte, de sertones y playas, de próximo y de extranjero. Se trata de una fiesta, claro está, pero una fiesta que posee reglas férreas y que no se presenta como la manifestación libre de actos desenfundados: lo que es caótico quiere desenterrar la posibilidad de salir del caos; esta «salida» está insertada en la ritualidad de la fiesta del carnaval, que retrasa el cumplimiento de la muerte, porque retrasa su «idea». Cada carnaval y cada fiesta poseen el vigor ritual de recrear todo un universo llagado de finitud, injusticias y dolores, con la eficacia de aclamar la vida que todavía no parecería vida, la vida que está todavía encubierta en las asperidades del limbo de las cosas.<sup>35</sup>

Un tal lenguaje, cuya concepción, al mismo tiempo rapsódica y paródica, había interesado a Mário de Andrade en *Macunaíma*, colorea las páginas de Amado sobre todo a partir de la publicación de *Dona Flor*. He aquí la respuesta a las vanguardias literarias de América Latina para el escritor bahiano: Amado rechaza los experimentalismos lingüísticos

---

<sup>34</sup> Véase a este propósito el artículo «Modernismo brasileiro: vanguarda, carnavalização e modernidade», de Bella Jozef, publicado en *Revista Iberoamericana* (n.ºs 118-119, enero-junio 1982, pp. 103-120. Pittsburg, Illinois).

<sup>35</sup> A pesar de tratarse de un estudio dedicado, en su mayor parte, a «Uma história de amor», de João Guimarães Rosa, retomo algunas ideas del ensayo de Sandra Guardini Vasconcelos (*Puras misturas*. São Paulo, Hucitec, 1997).

y, quizá, cerebrales, a favor de una lengua popular, de una visión del mundo antropológica que se coloca no muy lejos de los intereses míticos e históricos de Carpentier y, finalmente, de una *coupure* narrativa que exalta la trama como en la mejor tradición clásica.

Amado entra, de derecho, en el universo mítico, antropológico, archivístico, que conforma el panorama de las letras continentales. Sus textos carnavalescos se componen, en síntesis, de la poética antinomia «alegría doente»,<sup>36</sup> que constituye la verdadera faz del procedimiento carnavalesco llevado a los trópicos: la alegría dictada por la naturaleza gozosa, festiva, de la existencia, se mueve sobre una «alfombra» de saudade que detecta el término de toda actividad placentera, interrumpida por causa de muertes, desgracias, enfermedades. Podríamos añadir el juicio de Paulo Prado: «viveram tristes, numa terra radiosa» (Prado 1997: 183); la mestiza raza brasileña se refugia en un mundo paralelo, imaginario, en un cierto modo ficcional (otros adjetivos que denuncian, además, al carnaval como motivo permanente de esta cultura), para oscilar en un contexto no necesariamente cómico, pero sin duda grotesco.

Doña Flor censura su deseo de felicidad, bajo una grotesca apariencia de viuda inconsolable, una máscara que esconde ciertas libertades inconfesadas, algunas pulsiones insatisfechas. Como ha sido justamente observado, la máscara puede ser considerada como el material alegórico no solo del disfraz carnavalesco, sino de la entera cultura

---

<sup>36</sup> Se encuentra este binomio en *O País do Carnaval*, la primera obra publicada de Jorge Amado (Río de Janeiro: Record, 1976, p. 28).



brasileña, y lo demuestran los cuentos de la narrativa contemporánea que, abandonados los experimentalismos, se han amparado en el terreno del enredo urbano de las historias de crónica negra. Atravesando la cultura de Brasil, «la máscara (se manifiesta) como una forma en sí misma ambigua e irónica, ya que permite el ocultamiento y simultáneamente la sutil revelación de lo que está oculto» (Pereira 2004: 27). Es un deseo neobarroco del Uno, como diría Sarduy. El carnaval pretende reconducir a esta ansiada unidad: un ansia que «supone lapsos de compasión y de alegría» (Pereira 2004: 27) y que se compone, por lo tanto, de una naturaleza rapsódica, cambiante, en otros términos, «carnavalesca».

En *Dona Flor e seus dois maridos*, cada una de las puntas del triángulo amoroso posee sus propias máscaras: para Doña Flor, es la cocina; para el doctor Teodoro, la farmacia, que representa, en otras palabras, la consolidación de la cultura oficial; más compleja es la situación de Vadinho, porque su máscara coincide con el revelamiento-ocultamiento de su cuerpo, en la muerte y su regeneración fantástica.

Concentrémonos solo en Doña Flor, porque su máscara «culinaria», a través de su aplicación heroicobufo, parece funcionar como el mayor fondo esparcidor de sensualidad e ironía, motivos carnavalescos a lo largo de toda la narrativa. Un ejemplo de la tentativa de «homogenización», por medio de la fórmula culinaria, entre la vida cotidiana y el espacio desconsolado de la viudez es la explicación, de parte de Doña Flor, de la *moqueca* de cangrejos tiernos, con la que se abre indicativamente la segunda parte de la novela, y que termina por acrecentar la

dimensión entretenida, con perjuicio del tono semi-trágico del discurso de la heroína.

El capítulo noveno de la tercera parte del libro, intitulado «Apelo de dona Flor, em aula e em devaneio», constituye un magnífico ejemplo de la oscilación melancólica de la máscara que Doña Flor adopta para defensa y construcción de su propio personaje. Ella pide ser dejada en paz, en su luto y viudez, y de aquí pasa a explicar el plato de más alta escuela de cocina bahiana, el *vatapá* de pescado. La explicación se alterna con consideraciones íntimas, deseos inconfesables, a los que las viudas de buena familia no deberían ni aludir: su lecho no es más que un desierto que atravesar, una arena fogosa, sin salida. La receta continúa porque, de esta manera, se consuman los sueños pecaminosos de la viuda; el breve capítulo se concluye con un llamado a todos los amantes marineros, «pois sou pôrto de difícil descoberta, recôndito gôlfo, ancoradouro de naufragios» (Amado 1966: 286).

En las páginas de *Dona Flor*, abundantes en explicaciones culinarias, hay un gusto rabelaisiano de enumerar comidas, bebidas, relaciones entre alimentos y creencias populares, sin las combinaciones hiperbólicas del autor de *Gargantua et Pantagruel*. De todas maneras, el lugar de la comida es enorme y es posible ver un divertido juego lingüístico también en el nombre de la escuela culinaria de la protagonista, que se llama «Sabor e Arte», y que, leída sin divisiones («saborearte»), significaría, como es obvio, «gustarte», con evidente y divertida ambigüedad. Estas palabras de Bajtín bien se adecuan al contexto de la novela amadiana: «Junto a la utilización anatómico-fisiológica de la corporalidad a fin de corporalizar todo el mundo, Rabelais

—médico humanista y pedagogo— se ocupa también de la propaganda directa de la cultura del cuerpo y de su desarrollo armonioso» (Bajtín 1989: 329). No cabe duda de que Jorge Amado, a través de su personaje, está aspirando a una unidad, de hecho fragmentada por cuestiones históricas y culturales, que pertenece a la experiencia individual, libre de preconcepciones y de las buenas normas que la sociedad imperiosamente dicta. La cultura del cuerpo y de su desarrollo armonioso no conoce fronteras entre lo erótico y lo sagrado; la anatomía y la fisiología participan, además, en una única creación expresiva y positiva: como sucede en Rabelais, «en vecindad directa con la comida y el vino son mostrados los más variados, e incluso los más espirituales y elevados, objetos y fenómenos del mundo» (Bajtín 1989: 329).

En esta paródica recapitulación de la esencia de la vida cotidiana, laica, pseudo-medieval, resuena una «terrible batalla entre el espíritu y la materia», como advierte el mismo autor al comenzar la parte quinta, «com acontecimentos singulares e pasmosas circunstâncias, possíveis de ocorrer somente na cidade da Bahia, e acredite na narrativa quem quiser» (Amado 1966: 419); la introducción de estos capítulos es aún más explicativa: se trata de la descripción de los platos preferidos y de las manías de los espíritus Orixá. Ya, al comenzar la tercera parte de la historia, el lector había asistido a otra explicación erótica y arcana de Doña Flor: la «tortuga asada» como una de las exquisiteces que más agradan a los dioses. En ambos casos se mezclan, con comicidad grotesca, las analogías entre el cristianismo medieval occidental y el sincretismo religioso nordestino, los alimentos cotidianos de los hombres y las

ofrendas a los dioses, quienes, en un mundo dominado por la «miscegenación», presencian la faz de la tierra y la pueblan con la aceptación satisfecha de dones o con la manifestación de airados caprichos.

Cuando Vadinho regresa a la tierra para «completar» la infelicidad resentida de Doña Flor, el autor reitera el diálogo entre culturas y, al comienzo apocalíptico y bíblico, mezcla una carnavalesca oración a los Orixá, en particular a Dionísia, la virgen consagrada a Oxóssi. Paraíso e infierno se unen en el prodigio de la cultura carnavalizada, porque, como resume en el final de la novela su autor, la historia de Doña Flor, narrada en todos sus particulares y en todo su misterio, es análoga a la vida misma, clara y oscura como ella: «Tudo isso aconteceu, acredite quem quiser. Passou-se na Bahia, onde essas e outras mágicas sucedem sem a ninguém causar espanto» (Amado 1966: 535).

El carnaval procede, entonces, como elemento de fusión y armonía de segmentos y vidas paralelas, en el que Doña Flor «anuncia-se como tendo solucionado (imaginariamente) o grande conflito de seu ser» (Sant'Anna 2001: 283). Doña Flor acepta que la existencia sea «carnavalizada», aunque esto acontezca solo en la imaginación, ya que nadie, excepto ella, logra ver a Vadinho escondido en la cama nupcial o encima del armario. Sin embargo, esta aceptación constituye una mágica respuesta al deseo de integridad, unidad, completitud de la persona. Integrando los opuestos, Doña Flor concilia dos elecciones, dos caminos separados, dos trayectos ambivalentes, vida y muerte en una sola resolución «pascual», como lo advierte sabiamente Vadinho:

Eu sou o marido da pobre dona Flor, aquele que vai acordar tua ânsia e morder teu desejo, escondidos no fundo de teu ser, de teu recato. Ele é o marido da senhora dona Flor, cuida de tua virtude, de tua honra, de teu respeito humano. Ele é tua face matinal, eu sou tua noite, o amante para o qual não tens nem jeito, nem coragem. Somos teus dois maridos, tuas duas faces, teu sim, teu não. Para ser feliz, precisas de nós dois. Quando era eu só, tinhas meu amor e te faltava tudo, como sofrías! Quando foi só ele, tinhas de um tudo, nada te faltava, sofrías ainda mais. Agora, sim, és dona Flor inteira como deves ser. (Amado 1966: 520-521)

Por lo tanto, la estructura social que Roberto DaMatta,<sup>37</sup> en un ensayo antropológico sobre *Dona Flor e seus dois maridos*, entrevé como fundamento de esta novela amadiana, y que repercute en la creación metafórica de un «romance relacional», resulta todavía insuficiente. El verdadero *ethos* nacional brasileño, múltiple, diversificado, mestizo, es sublimado, en cambio, por la idea libre del Carnaval que alegoriza el anhelo y la pulsión existenciales hasta otorgarles una función combinatoria de perfección creativa.

Por su extraordinaria capacidad de no hesitación, que le permite hacer redondo un triángulo, Doña Flor no solo, al final, posee dos maridos, sino también dos carnavales: el

---

<sup>37</sup> Roberto DaMatta propone, en su ensayo, que la ética diversificada brasileña se manifiesta, particularmente, en tres ideas metafóricas: la casa, la calle y el otro mundo. Por ello, la novela de Jorge Amado puede bien representar la superación de una ética única y establecida. Véase DAMATTA 2000.

carnaval que reescribe la vida, aboliendo aspectos jerárquicos e igualando los opuestos, en un espacio tremendamente utópico de relaciones espontáneas, y el carnaval del que ella misma es reina y arquetipo indiscutidos. Si bien ella se orienta más a la concepción propuesta por Vadinho, que encarna el carnaval en su negación de poderes y estructuras preestablecidas, Doña Flor opta por lo intersticial, por lo que vive entre las líneas, para no perder el aporte de uno, que podría perjudicar la existencia, y el valor del otro. Lo que parece contradictorio y absurdo es aceptable, en la cultura del carnaval, porque el auténtico sujeto es aquel que no rechaza, sino que combina, fusiona, ordena los contrarios; es el sujeto recreador que, de la nada y de lo perecible, obtiene la mirada y el juicio vivificadores.

El punto de relectura de la producción de Jorge Amado debería, a nuestro parecer, recomenzar con una seria difusión y buena traducción de las obras del autor bahiano, siguiendo las huellas de Doña Flor, como elemento mítico y arquetípico. Con razón, Gilberto Gil pudo saludar, al creador de personajes femeninos inolvidables como Tieta y Gabriela, con palabras lúcidas y afectuosas: «Jorge *amado* pela beleza com que nos reveste quando nos relata» el carnaval de Doña Flor, reviste a sus lectores y les transporta al reino ficcional de las posibilidades.

## BIBLIOGRAFÍA

AMADO, Jorge

- 1976 *O País do Carnaval*. Río de Janeiro: Ed. Record.  
1966 *Dona Flor e seus dois maridos. História moral e de amor*. São Paulo: Martins.  
2004 *In giro per le Americhe*. Turín: Einaudi.

BAJTÍN, Mijail

- 1986 *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: Fondo de Cultura Económica.  
1990 *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza.  
1991 *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.

D'ANGELO, Biagio

- 2005 «Antropófagos y curiosos. La tradición móvil y el futuro de la comparada en el continente latinoamericano. (El caso del Perú)». En D'ANGELO, Biagio (org.). *Confluencias e intercambios. La literatura comparada y el Perú hoy*. Lima: Fondo Editorial Universidad Católica Sedes Sapientiae, pp. 17-25.

DAMATTA, Roberto

- 2000 «Mulher: *Dona Flor e seus dois maridos*: Um romance relacional». En DaMatta, Roberto. *A casa & a rua. Espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil*. Río de Janeiro: Rocco.

GUARDINI VASCONCELOS, Sandra

- 1997 *Puras misturas*. São Paulo: Hucitec.

JOZEF, Bella

- 1982 «Modernismo brasileiro: vanguarda, carnavalização e modernidade». En *Revista Iberoamericana*, n.ºs 118-119, enero-junio. Pittsburg, Illinois.

PENJON, Jacqueline

2004 «*O País do Carnaval, laboratório do romance*». En OLMIERI-GODOT, Rita y Jacqueline PENJON (org.<sup>as</sup>). *Jorge Amado. Leituras e diálogos em torno de uma obra*. Salvador da Bahia: Ed. Casa de Palavras.

PEREIRA, Maria Antonieta

2005 Prólogo. *Cuentos brasileños para un lector argentino*. Buenos Aires: Corregidor.

PRADO, Paulo

1997 *Retrato do Brasil. Ensaio sobre a tristeza brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras.

RIPPELLINO, Angelo Maria

1970 *Sobre literatura rusa: itinerario a lo maravilloso*,. Barcelona: Seix Barral (tít. orig. «Rileggere Majakovskij»). En *Letteratura come itinerario nel meraviglioso*. Turín: Einaudi).

RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir

1977 «The Metamorphoses of Caliban». En *Diacritics*, Ithaca, Cornell University, septiembre, pp. 78-83.

1979 «Carnaval/Antropofagia/Parodia». En *Revista Iberoamericana*, v. 45, n.<sup>os</sup> 108-109, julio-diciembre, pp. 401-412. Pittsburg, Illinois.

SANT'ANNA, Affonso Romano de

2001 «Dona Flor e o triângulo culinário e amoroso». En DANTAS MOTA, Lourenço y Benjamin ABDALA JÚNIOR (orgs.). *Personae. Grandes personagens da literatura brasileira*. São Paulo: Senac.

STEGAGNO PICCHIO, Luciana

1997 *Storia della letteratura brasiliana*. Turín: Einaudi.





Impreso en el Área de Producción Gráfica  
de la Universidad Católica Sedes Sapientiae

Lima, octubre de 2008

[imagen@ucss.edu.pe](mailto:imagen@ucss.edu.pe)