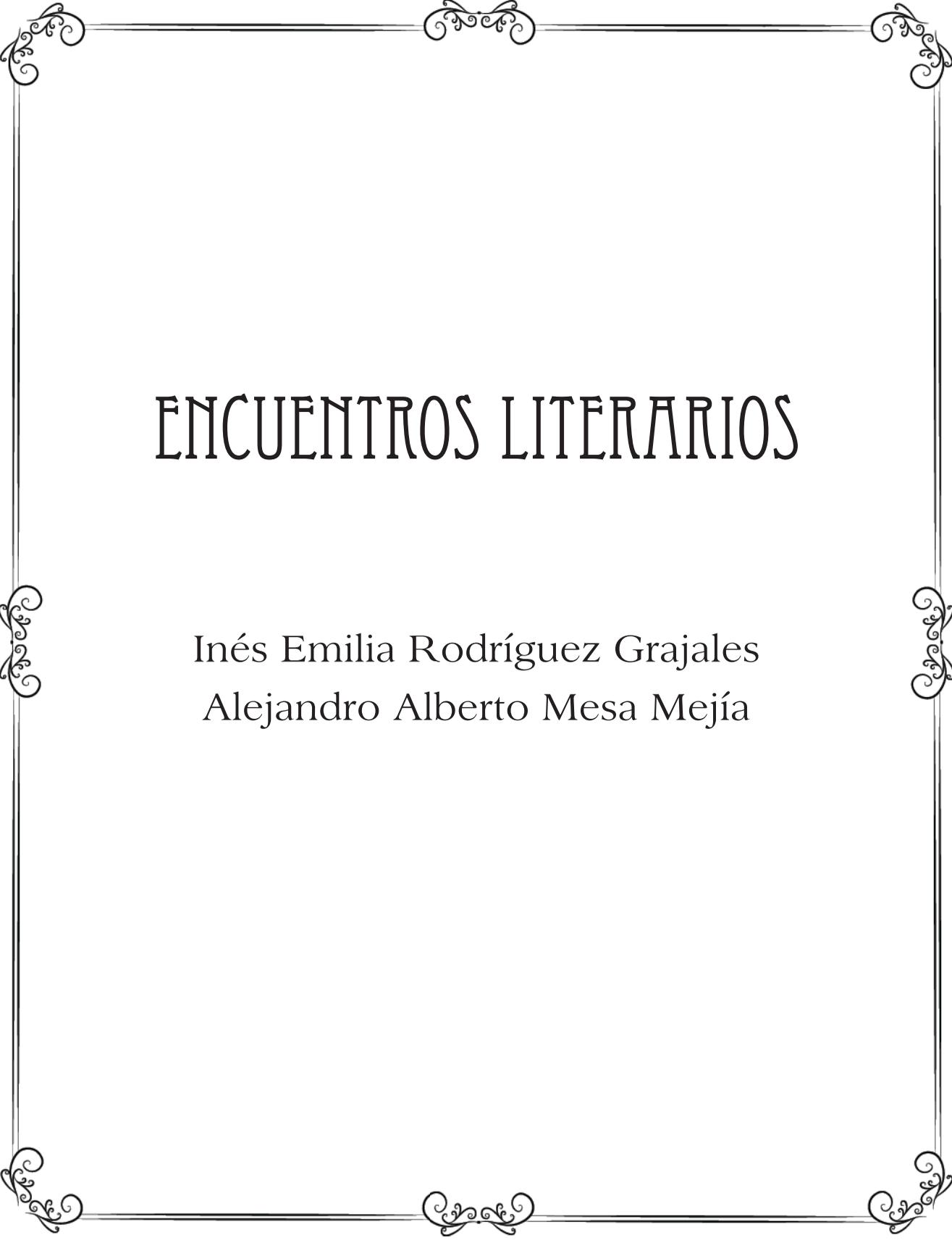


ENCUENTROS LITERARIOS



ALEJANDRO ALBERTO MESA MEJÍA - INÉS EMILIA RODRÍGUEZ GRAJALES



ENCUENTROS LITERARIOS

Inés Emilia Rodríguez Grajales
Alejandro Alberto Mesa Mejía



INÉS EMILIA RODRÍGUEZ GRAJALES

Nació en San José, Caldas. Licenciada en Educación Español y Comunicación Audiovisual de la Universidad Tecnológica de Pereira. Ha publicado ensayos sobre literatura y lenguaje en revistas universitarias y culturales de la región. Se ha desempeñado como profesora en la Fundación Universitaria del Área Andina, en la Universidad Católica Popular del Risaralda y en la Universidad Tecnológica de Pereira.

ALEJANDRO ALBERTO MESA MEJÍA

Nació en Apía, Risaralda. Licenciado en Educación Español y Comunicación Audiovisual de la Universidad Tecnológica de Pereira y Especialista en Enseñanza de la literatura de la Universidad del Quindío. Ha publicado ensayos y artículos sobre literatura y lenguaje en revistas universitarias y culturales de la región. Se ha desempeñado como profesor en la Fundación Universitaria del Área Andina, en la Universidad Católica Popular del Risaralda, en la Universidad Tecnológica de Pereira y en el Colegio Calasanz de esta misma ciudad.



Fundación Universitaria del Área Andina,
2013 - Seccional Pereira.

-Comité Editorial-

Título: Encuentros Literarios

Autores: Alejandro Alberto Mesa Mejía,
Inés Emilia Rodríguez Grajales.

Primera Edición: 2 Ejemplares

Febrero de 2013

Todos los derechos reservados.

ISBN: 901-092-05046-4-0

Editor: Fundación Universitaria del Área Andina
Seccional Pereira

Coordinación del proyecto:
Álvaro Herrera

Corrección de estilo:
Inés Emilia Rodríguez Grajales

Asesor de Diseño: Profesor Juan Manuel Mesa
Posada de la Fundación Universitaria del Área
Andina seccional Pereira.

Diseño y Diagramación: Mariana Rubio Cárdenas,
Katherine Giraldo Guevara.

Diseño de Ilustraciones: Daladier Demarchy P.

Editorial: Mesa Mejía, Alejandro Alberto
Rodríguez Grajales, Inés Emilia.

Encuentros Ensayo-Literatura
Alejandro Alberto Mesa Mejía,
Inés Emilia Rodríguez Grajales

-Pereira - 2013
Fundación Universitaria del Área Andina
203P.

ISBN: 901-092-05046-4-0

CDD 771 ED.21

Catalogación de la publicación -
Fundación Universitaria del Área Andina,

“Biblioteca Otto Morales Benítez”

Fotocopiar es un delito

Para que existan libros es necesario el trabajo
de un importante colectivo.

(Autores, traductores, ilustradores, editores,
correctores, impresores, diagramadores)

Este libro está legalmente protegido por los
derechos de propiedad intelectual.

ÍNDICE

Capítulo

	Introducción.....	12
I	Una mirada crítica al género del ensayo.....	14
II	¿Es posible una didáctica del ensayo?.....	32
III	Machado de Assis y Guimaraes Rosa: juego y ambigüedad en la novela.....	46
IV	El bien y el mal en Gran Sertón: Veredas.....	58
V	Borges y la fundación del mundo contemporáneo.....	70
VI	Borges y los juegos del lenguaje.....	80
VII	La palabra: creación en medio de la ausencia.....	92
VIII	Sin tiempo.....	104
IX	Respiración artificial: la construcción de la HiStorya.....	126
X	La reflexión crítica en Respiración artificial.....	134
XI	Genoveva Alcocer: plurilingüismo y diversidad cultural.....	146
XII	Desarraigo cultural en la Tejedora de coronas.....	156

“(Me quedo corto: la lengua era más que la dignidad, era el poder; y más que el poder, era la vida misma que animaba mis propósitos, mi propia empresa de descubrimiento, único, sorprendente, irrepetible...).”

“Y así nacieron los hombres, con el propósito de mantener día a día la creación divina mediante lo mismo que dio origen a la tierra, el cielo y cuanto en ellos halla: la palabra.”

Antonio de Aguilar. Las dos orillas. En El naranjo, o los círculos del tiempo.

INTRODUCCIÓN

Una de las tareas más difíciles a las que se enfrenta un estudiante de educación media, de pregrado o de posgrado, es a la escritura de ensayos, cada uno en su nivel. Por más que se explique en teoría cómo hacerlo, por más que se lean ejemplos de ensayos de los grandes maestros de este género argumentativo, enfrentarse a la pantalla en blanco resulta siempre complejo.

Muchas son las razones para explicar esta dificultad: la variedad de conceptos que se han formado en torno a lo que es o no es un ensayo, la ligereza con que se toma en algunas ocasiones la escritura del mismo, pero sobre todo, la falta de una didáctica apropiada que lleve paso a paso al estudiante en el proceso de escritura. Los autores de este libro brindan aquí un espacio para el aprendizaje de la escritura de un ensayo.

En la I Parte titulada “Una mirada crítica al género del ensayo”, se presenta un acercamiento al concepto de ensayo desde la mirada de varios autores, se explica de una forma clara y sencilla la estructura del texto y se destacan características tan importantes como la intertextualidad que se desprende del empleo de las citas, y la subjetividad como expresión esencial del autor del ensayo.

En la II Parte el autor del texto reflexiona y se interroga sobre si ¿Es posible una didáctica del ensayo?, aplicada dentro del aula de clase que conduzca al estudiante a escribir paso a paso, con el acompañamiento del maestro, un

ensayo con la estructura y las características que diferencian realmente a este tipo de texto de otros también argumentativos. Pero como la idea de este proyecto no fue sólo la de concebir una propuesta para enseñar a escribir ensayos, los autores parten de la literatura, en este caso de la novela latinoamericana para ilustrar con ejemplos la escritura de ensayos académicos que a su vez se convierten en ensayos de crítica literaria.

Un autor es la principal guía teórica en la profundización que, a partir del ensayo, se realiza sobre algunos temas presentes en las novelas objeto de análisis: el ruso Mijail Bajtin, cuyos presupuestos teóricos sobre la novela aportan conceptos tan importantes como el de dialogismo, pluralidad, plurilingüismo, cronotopo, entre otros.

El valor que desde el humanismo, desde el campo de la literatura y del lenguaje conservan los planteamientos de Bajtin, son claves para sustentar las ideas que se desarrollan en cada uno de los ensayos que sobre diferentes novelas se presentan a continuación.

Es así como en la III y IV Parte del libro el lector encuentra el análisis de dos novelas: Gran Sertón Veredas y Memorias Póstumas de Bras Cubas, escritas por dos grandes de la literatura brasileña: Joao Guimaraes Rosa y Joaquín María Machado de Assis, ensayos en los que son protagonistas temas como el proceso creativo de la escritura de estas novelas centrado en la lúdica, y la relación

entre el bien y el mal como aspectos inherentes a la condición humana.

En la V y VI Parte los ensayos presentados corresponden a un acercamiento a la obra de uno de los escritores más complejos, lúcidos y polémicos de la literatura argentina, Jorge Luis Borges, en el que el primer texto recorre los distintos Borges que se encuentran en varios de sus cuentos, y en el segundo se plantea y explica la teoría que desde sus relatos expuso este autor sobre el lenguaje humano.

La VII y VIII Partes del libro ofrecen dos ensayos acerca de la obra de dos escritores bastante interesantes de la literatura latinoamericana: el también argentino Osvaldo Soriano y la brasileña Clarice Lispector. Dos novelas se prestan para la reflexión que hacen los autores sobre el empleo del lenguaje dentro de las mismas: Una sombra ya pronto serás y La hora de la estrella.

De Ricardo Piglia es la novela escogida para presentar en la IX y X Parte un análisis conjunto de los autores, aunque desde diferentes perspectivas: La reconstrucción de la HiStorya y una crítica dialógica sirven de tema para acercarse a Respiración artificial, una novela cuya multiplicidad de temas ha dado origen así mismo a múltiples acercamientos desde el ensayo y la crítica literaria.

Para finalizar, en la XI y XII Partes el análisis de la novela Tejedora de coronas, del colombiano Germán Espinosa cierra este recorrido por la

novela latinoamericana, partiendo de temas como el plurilingüismo y el contexto cultural para hablar de la protagonista, Genoveva Alcocer, y explorar a partir de ella una novela con un alto componente histórico y una amplia visión del Siglo de las luces desde la mirada de una mujer fuera de serie.

El objetivo de este trabajo fue sin duda alguna el de sustentar a partir de ejemplos tomados de la literatura, que la escritura de ensayos es un proceso cuyo producto depende de una disciplina en cuanto a lectura y la escritura y que solo ejerciendo estas dos actividades es posible llegar a producir texto argumentativos con calidad, sin importar la disciplina desde la que se planteen.

Y aunque este no pretende ser un manual para aprender a escribir ensayos, sí se plantea como un texto desde el cual se contribuye con algunas ideas y reflexiones para que tanto docentes como estudiantes de la enseñanza media y superior ejerzan la escritura de ensayos y el poder de la argumentación como herramienta de enseñanza y aprehensión del conocimiento, de reflexión sobre la razón de ser de las diversas disciplinas. Que encuentren en el ejercicio de la escritura una forma de expresarse a sí mismos y al mundo que los rodea con sentido crítico.

INÉS EMILIA RODRÍGUEZ





CAPÍTULO I

UNA MIRADA CRÍTICA AL GÉNERO DEL ENSAYO



Inés Emilia Rodríguez Grajales

“La palabra escrita me enseñó a escuchar la voz humana . . . ”¹



Notas...

Muchas ideas se han expresado acerca de un género tan complejo desde que, en 1598, Michel de la Montaigne llamó por primera vez *Essais* a este tipo de texto. Muchas de esas ideas, especialmente a la hora de definirlo, resultan contradictorias, lo que equivale a decir que no hay una teoría “verdadera” sobre el género que permita encasillarlo, en especial desde la academia, bajo conceptos y normas rígidas.

Sin embargo, tampoco se puede decir que cualquier texto, publicado bajo este título, sea un ensayo puesto que, aunque resulte tan difícil precisar su forma, sí hay una estructura y unas características en las que concuerdan la mayoría de quienes no solo han escrito excelentes ensayos, sino que además han reflexionado en torno al género, partiendo de lo que Montaigne y muchos otros grandes ensayistas, mostraron en las obras en las que hoy se basa la concepción de ensayo como tal, y que resumiendo sería: el ensayo es un texto a través del cual el autor realiza una disertación sobre un tema cualquiera, expone sus ideas argumentando una determinada hipótesis, apoyado en lo que ya se conoce sobre dicho tema.

Ahora bien, el ensayo considerado como “un cajón de sastre donde entra todo lo que no tiene clasificación en otra parte”², es la tendencia que se observa hoy al abrir publicaciones académicas, científicas, de todo tipo, en donde quienes escriben pretenden etiquetar cualquier artículo bajo este género, olvidando que la escritura del mismo exige rigurosidad, conocimiento, sensatez, disciplina, un manejo adecuado del lenguaje y, sobre todo, un estilo sencillo, profundo y ameno que lo acerque al lector.

La complejidad de este tipo de texto ha dado pie para que, en muchos casos, se tergiverse la idea de ensayo y su uso se convierta en una herramienta de la que se “echa mano” cuando se pretende que alguien escriba y muestre en esa

escritura qué sabe sobre el tema; o cuando alguien escribe y pretende demostrar que sabe mucho sobre un asunto.

De ahí que se encuentren textos que son solo comentarios personales, puntos de vista, reflexiones, opiniones sin ningún tipo de argumentación, a los que se les llama “ensayos”, pervirtiendo así el género y llevando a que se generalice la idea de que cualquier texto en el que “yo opine”, es un ensayo. O peor aún, y parafraseando a Malebranche³, un escrito en el que, por citar más autores de los que alguien pudiera leerse en la vida, ya puede llamarse ensayo.

También es cierto que escribir en general, pero especialmente ensayos, es una tarea difícil, ardua, porque no solo es un ejercicio intelectual, sino además porque implica colocar sobre el papel la relación que hay entre la visión de mundo del autor, su yo, y la visión de otros para apoyarla o refutarla. Así mismo, porque enfrentarse a la hoja en blanco (a la pantalla en blanco) atemoriza hasta al más experto de los escritores, pero especialmente porque la fragilidad misma del género impulsa a correr el riesgo de ser, o demasiado objetivos, o demasiado subjetivos, olvidando el equilibrio que debe existir entre estas dos dimensiones.

Como se enunció anteriormente, el primer acercamiento al tema gira en torno a la estructura del ensayo como texto argumentativo, el más utilizado en la academia para invitar a los profesores y estudiantes a reflexionar sobre el conocimiento establecido, sobre la realidad circundante o sobre problemas y situaciones del contexto.

Las partes de un ensayo están claramente definidas y no difieren mucho de las de otros tipos de texto: introducción, contenido, conclusiones. ¿Qué las diferencia? El tratamiento del tema. No es lo mismo hacer una introducción para un informe de lectura que para un ensayo. En la de este último se pide que además de plantear la idea general del tema,

1 YOURCENAR, Marguerite. *Memorias de Adriano*. Bogotá: Círculo de lectores, 1984 p. 21

2 GÓMEZ DE BAQUERO, citado por PEÑA DIX, Beatriz. Los otros escritos de Héctor Rojas Herazo: el ensayo como reflexión sobre la condición humana contemporánea. En: *Colombia Litterae*. Bogotá: Imprenta Patriótica del Instituto Caro y Cuervo, v. 10 Fasc. 1, 1999, p. 119

3 MALEBRANCHE, citado por ZAID, Gabriel. El fetichismo de las citas. En *Revista El Malpensante* No. 46. Bogotá: Tecimpre S.A., 2003, p. 20

Notas...

expresada a través de ejemplos, anécdotas, conceptos, citas, etc., se incluya la hipótesis (que al desarrollarse se convierte en tesis) o planteamiento central del texto, la cual da paso a los argumentos seleccionados por el autor para definir su posición al respecto.

De la claridad de la hipótesis depende la claridad de los argumentos expuestos. Cuando se logra concretar esta puede decirse que el ensayista ha ganado el cincuenta por ciento del difícil terreno de la escritura, porque lo que sigue es sustentar cada una de las partes, variables, de esa hipótesis. Y se habla de sustentar porque, a diferencia de la de un proyecto de investigación, la hipótesis de un ensayo no se demuestra desde el rigor y la objetividad científica. Como plantea Jairo Morales Henao, al reseñar el libro “El ensayo”, de Jaime Alberto Vélez: “Las cualidades del ensayo se enfatizan por la oposición que presentan con las aspiraciones de objetividad, exhaustividad y verdad de otros géneros.”⁴

La introducción, cuya extensión puede variar desde un párrafo hasta varias páginas, dependiendo de la extensión del ensayo, es el “gancho” que utiliza el autor para llamar la atención sobre el tema. Si es atractiva, sugestiva, interesante, se garantiza la lectura completa del texto, pero si por el contrario se presenta compleja, pesada a los ojos del lector, seguramente no pasará de las primeras líneas. Con relación a este aspecto queda claro que no hay una, sino muchas maneras de empezar un ensayo, lo que se aprende leyendo buenos autores, en cualquier campo del conocimiento.

La segunda parte de la estructura del ensayo es el contenido o disertación, donde el autor desarrolla la hipótesis enunciada organizando en orden jerárquico, según su peso, los argumentos necesarios para sustentar su posición. Aquí es donde se encuentra su aporte, su visión de mundo, la expresión de su yo particular, situado frente a una realidad

constituida por lo que ya se ha dicho sobre el tema, acudiendo para ello a las citas, a las fuentes elegidas para apoyar las razones de su elección.

Como diría Eduardo Gruner,

eso transformará al ensayo en una especie de autobiografía de lecturas: no tanto en el sentido de los libros de mi vida, sino más bien en el de los libros que han apartado al ensayista de su vida: que lo han hecho escribir, derramar sus lecturas sobre el mundo en lugar de atesorarlas en no sé qué interioridad incommunicable.⁵

La expresión de Gruner sirve además para deducir que del conocimiento que se tenga sobre el tema depende en gran medida la calidad del texto. No se puede pretender escribir un ensayo medianamente bueno cuando la lectura no ha hecho parte del proceso de su escritura, porque si bien es cierto que muchas de las ideas que se expresan allí surgen de la realidad del autor, también es cierto que si esas ideas no están apoyadas con una argumentación validada como conocimiento, se pierde la intención misma de lo que debe ser un buen ensayo.

La aproximación conceptual es, por lo tanto, evidente en el ensayo cuando quien escribe recurre a las citas, a la información o al conocimiento establecido para dialogar con los autores y los textos, y son ellos quienes finalmente lo llevan a asumir la posición que defiende en el ensayo, quienes le dan argumentos para debatir las ideas y plantear su propia verdad:

La libertad para discurrir, la flexibilidad para conversar sobre cualquier asunto y convertirlo en algo agradable e interesante para el lector; el nivel de tratamiento del tema, que lo mantiene distante de la trivialidad y las concesiones a la ignorancia”, son recursos del ensayo utilizados por aquellos para quienes éste se convierte en uno de los más exigentes ejercicios intelectuales.⁶

4 MORALES HENAO, Jairo. Ensayo sobre el ensayo. Reseña crítica al libro “El Ensayo”, de Jaime Alberto Vélez. En Revista Universidad de Antioquia, No. 253. Medellín: Imprenta Universidad de Antioquia, 1998, p. 97

5 GRUMER, Eduardo. Citado por PERCIA, Marcelo. Escrituras de la subjetividad. En: El ensayo como clínica de la subjetividad. Compilador: Marcelo Percia. Buenos Aires: Lugar Editorial S.A., 2001, p. 11

6 MORALES HENAO, Jairo. Op. Cit., p. 97

Notas...

En esta parte estructural del ensayo es necesario tener en cuenta que todo lo que se afirme se debe sustentar, no se pueden lanzar ideas al aire sin justificación alguna, ni tampoco recurrir a citas que, en lugar de aclarar o apoyar una idea, lo que hagan es restarle coherencia a la exposición que venía haciendo el autor, alejándolo de la sustentación de la posición que asumió, perdiendo así mismo la oportunidad de adherir al lector a sus planteamientos.

Otro aspecto en el que es necesario hacer énfasis es en el empleo del lenguaje, clave a la hora de elaborar un ensayo. La ramplonería es tan chocante como la exhibición de tecnicismos y expresiones pedantes. Sin importar la disciplina, el medio por el cual se publique o la trascendencia del tema, la sencillez en el lenguaje debe caracterizar un buen ensayo: ni tan complejo que opaque la lucidez de los argumentos, ni tan simple que le reste peso a los mismos.

El lenguaje es el que le da forma al estilo del autor, a través de él se expresa su manera de pensar y de sentir, de asumir el conocimiento, de dialogar con él y con los autores, de interpretar la realidad, la condición y la historia humana, y el entendimiento del mundo. En él se debe encontrar a un ser humano dispuesto a desnudar su pensamiento frente a otros que, si no lo entienden, por lo menos lo escuchan y están dispuestos a conversar con el texto. He ahí la importancia del uso de un lenguaje adecuado en el ensayo, en donde radica su construcción como ejercicio intelectual, pero también como placer estético.

La estructura plantea terminar con uno o varios párrafos conclusivos, para lo cual se debe acudir a la hipótesis planteada como recomendación para no concluir con una hipótesis diferente a la formulada al inicio de su trabajo. El autor cierra su argumentación resumiendo las ideas expuestas sobre el tema en cuestión, confirmando la validez de su hipótesis, teniendo en cuenta que lo que hizo fue un acercamiento sin pretender dejar por sentado que la suya

es la última palabra sobre el tema, por el contrario, dejando abierta la discusión para otras posibles miradas.

Lo expresado hasta aquí indica que uno de los principales objetivos del ensayo es convencer al lector de que lo que se dijo es válido, pero también, en caso contrario, lo que pretende quien escribe este tipo de texto es provocar al lector, invitarlo a reflexionar, “moverle el piso” para que refute lo dicho o produzca nuevas miradas, nuevas formas de pensar y asumir la realidad, con lo cual se estaría estableciendo el diálogo entre el autor, el texto y el lector.

Desde otra perspectiva, el segundo aspecto a considerar se refiere a las características específicas que debe conservar un buen ensayo, aclarando que debido a la confusión que ello ha generado, en este caso se centran en dos muy importantes: las referencias bibliográficas expresadas a través de las citas, y la subjetividad como aporte personal del autor en la cual se encuentra la posibilidad de crear, de decir algo nuevo.

Dentro de las consideraciones iniciales de lo que es un ensayo, juegan un papel importante las fuentes utilizadas para su elaboración y la forma de citarlas. Nunca antes como ahora viene a ser tan necesario llamar la atención sobre este asunto, cuando lo que se observa en la mayoría de los textos publicados como “ensayos”, es un afán desmedido por mostrar que se sabe mucho sobre el tema, que se conocen grandes autores y, paradójicamente, que los que saben sobre el asunto son esos otros, no el autor del texto. “Séneca se lo escribe al discípulo que le pide máximas de filósofos, para memorizarlas: No te hacen falta. Ya es hora de que tú mismo digas cosas memorables.”⁷

Dosificar las citas es característica de un gran ensayista, de aquel que sabe tanto sobre el tema que ha sido capaz de realizar un ejercicio intelectual tan intenso, que se siente capaz de, a partir de lo que ya sabe, decir lo suyo, enfrentar su posición con el lector para invitarlo a debatir el universo

7 ZAID, Gabriel. Op. Cit., p. 19

Notas...

del conocimiento o de la simple realidad que lo rodea. Porque el ensayo no se concibió con la idea de repetir lo mismo, de resumir el pensamiento de uno o varios autores, o de apoyar lo que ellos dicen con comentarios o puntos de vista. Citar es evidenciar en el ensayo el diálogo que el autor ha realizado con la cultura: “Citar es asumir una tradición, tomar en cuenta los trabajos previos, estudiar lo explorado para enfrentarse a lo inexplorado y así llegar, con suerte, a lo nunca visto”⁸. Con ello se diría entonces que la calidad del ensayo no se mide por el número de citas que contenga, sino más bien por la calidad y la pertinencia de ellas dentro del texto.

La Ley 1032 es clara sobre la importancia de referenciar las fuentes citadas en un trabajo o publicación, como una forma de proteger la propiedad intelectual. También lo es cuando habla del exceso de citas en un texto, considerando este hecho como plagio puesto que el texto, con la abundancia de citas, ya no sería de quien lo publica, sino de quienes escribieron dichas citas.

Un planteamiento interesante llevándolo al caso del ensayo, teniendo en cuenta que dentro de él lo más importante es el aporte que se haga al tema, lo nuevo que pueda decir quien lo escribe, cosa que no se logra cuando lo que predomina son las ideas de otros.

Ernesto Sábato, citado por Jaime Alberto Vélez, dice que “una dosis amistosa de citas es pertinente en el ensayo para no caer tampoco en la vanidad de quienes parecen tener sólo el interés de aparecer como eruditos”⁹.

No es pues el afán de hacer evidente el compendio de lecturas posibles hechas para acercarse a la escritura del texto, es saber emplear con prudencia la información y adecuarla a la disertación para hacer de ella un diálogo entre quien escribe y quienes escribieron antes acerca del tema en cuestión.

En la academia este aspecto adquiere especial importancia si

se tiene en cuenta que dentro de ella la rigurosidad, al escribir o al pedir que se escriba un ensayo, parte del compromiso que los actores de esta comunidad han adquirido con el conocimiento. Es decir, tanto profesores como estudiantes deben tener claro que la producción de ensayos no es un acto fortuito, sino un proceso que implica esfuerzo, tiempo, primero para leer y luego para escribir fundamentados en esas lecturas. Pretender crear un ensayo en dos horas, de un día para otro, así se tengan los conocimientos previos, es un acto de irresponsabilidad en el que se le conceden todos los créditos a la mediocridad. Allí sólo cabría la posibilidad de hacer lecturas apresuradas y rebuscar citas que se adecúen medianamente a los comentarios superficiales que, en estas circunstancias, podrían hacerse.

Un ensayo sin técnicas ni exigencias, tomado como punto de partida de la labor académica, sólo puede producir como resultado la repetición de errores. La razón es que su escritura consiste más en un efecto que en una causa. A él se llega como consecuencia de un desarrollo conciente de adquisición de conocimientos, de exposición y de debate del pensamiento; pero, sobre todo, de formación de un criterio propio.¹⁰

Consecuencia de lo anterior es la acumulación de citas, puesto que no hay oportunidad de producir ideas nuevas a partir de la reflexión profunda, y el afán en este caso es entonces mostrar que sí se leyó, que sí se sabe del tema para obtener un reconocimiento académico o una nota. Desconfianza debe producir un texto construido así, si se tiene claro que el ensayo nació con o texto basado en la pasión por el conocimiento y, consecuentemente, en la pasión por la lectura. Y es en este último aspecto donde realmente radica la calidad del ensayo, ya que no es posible escribirlo si antes no se conoce con profundidad el tema (aunque la intención no es agotarlo). Si lo que se pretende es asumir posiciones, es importante buscar información suficiente, contrastar con ella la visión personal y a partir de

8 Ibid., p. 20

9 SÁBATO, Ernesto. Citado por VÉLEZ, Jaime Alberto. En: El ensayo: entre la aventura y el orden. Bogotá: Taurus, 2000, p. 40

10 VÉLEZ, Jaime Alberto. En: El ensayo: entre la aventura y el orden. Bogotá: Taurus, 2000, p. 69

Notas...

allí definir cuál es la argumentación que se va a emplear para sustentar las ideas.

Aunque un ensayo puede elaborarse a partir de la lectura de un solo texto, es preferible tener varias alternativas que contribuyan a la claridad en la exposición de las ideas y a apoyarlas con referencias bibliográficas pertinentes.

Por eso, no importa la disciplina o el campo del conocimiento en el que se esté, la pasión por la lectura conduce a la búsqueda de esa información porque se quiere expresar algo al respecto, una visión de mundo, un modo de sentir y de pensar frente a esa realidad que preocupa y motiva la confrontación consigo mismo, con el conocimiento y con el otro, con el destinatario del texto.

Esto no es posible si se hace a partir de citas innumerables porque, como se ha dicho, se vería a otro dentro del escrito, no al autor. Generalmente, las lecturas transforman interiormente a las personas y esa transformación es la que se muestra en el ensayo cuando quien escribe es capaz de decir desde su propia voz. Al respecto, Héctor Abad Faciolince dice:

El delicioso (pero al principio difícil) arte de la lectura, nos hace sentir y nos hace pensar, porque es capaz de sacarnos de nosotros mismos. Un individuo, una persona sola es casi siempre muy poca cosa. Gracias a los libros ponemos a prueba nuestra escasa experiencia del mundo y la confrontamos con la múltiple experiencia de grandes hombres y mujeres del pasado y del presente. De ahí esa gran capacidad transformadora que tiene la lectura.¹¹

Otra consideración en este sentido tiene que ver con la cita como prueba científica, como instrumento para corroborar la validez de los argumentos. Lejos de esta pretensión está su uso dentro de un ensayo, porque si este es un intento, una forma de acercarse al conocimiento, no necesita pruebas que validen lo que se dice como si fuera una verdad

absoluta. Nació como tanteo, como búsqueda para develar el conocimiento y la complejidad humana. “El ensayo, en su parentesco con el río, se refiere al curso de las ideas antes que al puerto de llegada, <...> Los grandes ensayistas convencen, casi siempre, por virtudes inapreciables que se relacionan más con el estilo o con el tono, que con la ortodoxia del raciocinio.”¹²

En otras palabras, el ensayo tiene que ver más con la subjetividad del autor que con la razón, entendida esta desde el concepto de la modernidad en donde, para que algo tenga validez, necesita de la prueba científica que lo haga real y creíble. Ningún buen ensayista debe pretender que su pensamiento se convierta en ley, que las posibilidades de discusión se agoten; la suya es una de tantas posibles miradas sobre la realidad, a partir de la cual se construye el intelecto, se aprende a argumentar posiciones y a ser tolerante con el otro que piensa diferente, que asume la vida de forma distinta.

Para finalizar esta reflexión en torno a la utilización de referentes bibliográficos dentro de un ensayo, vale la pena señalar que el “vicio” de las citas corresponde a una actitud posmoderna, donde se habla del concepto de intertextualidad definida como la relación que se establece entre los diferentes textos para complementarse.

En el campo de la ficción (literatura, cine, etc.), copiar ideas directa o indirectamente es válido en algunos casos, porque entre muchos escritores se tiene la creencia de que existe una sola historia, y que lo que cada uno de ellos hace es variaciones en torno a la misma.

De ahí las similitudes entre novelas, cuentos, películas..., donde lo que varía es la forma de contar. Pero en el ensayo el caso es otro porque, como se ha venido exponiendo, lo más importante de este tipo de texto es el aporte personal que se haga al tema.

11 ABAD FACIOLINCE, Héctor. Un libro abierto. En: La pasión de leer: frontera seductora entre el sueño y la vigilia. Coordinador de la segunda edición: ESCOBAR MESA, Augusto. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 2003, p. 19

12 VÉLEZ, Jaime Alberto. Op. Cit., pp. 39-40

Notas...

La intertextualidad no puede ser una excusa para citar sin control, pero sí son necesarias las citas como apoyo dentro del texto, sí es necesario relacionar la forma de pensar el mundo, desde cualquier disciplina, con los planteamientos personales en un ensayo.

Pasando a otro aspecto, la atención se centra ahora en la subjetividad como característica esencial del ensayo. Igualmente importante resulta dentro él lo que mostró desde sus inicios: la subjetividad del autor como una forma de explorar el conocimiento, de crear desde su perspectiva una nueva visión de este y del mundo, cuando es producto de una reflexión inteligente sobre la cultura, la sociedad, la realidad lejana o presente, para decir que la razón de ser del ensayo es ella, porque a partir de la subjetividad es que el autor debate, transforma, crea. “El buen ensayista buscará una interpretación personal de las cosas, rehuyendo hacerlo, naturalmente, desde la rigidez de todo marco teórico o doctrinario. Lo cual no postula, por supuesto, la ignorancia como la perspectiva ideal.”¹³

La importancia de la subjetividad, cuando el positivismo domina la ciencia y descalifica la visión de mundo como otra forma de conocimiento, es rescatada por el ensayo desde la postura de Montaigne, Voltaire, Bacon, De Quincey y tantos otros autores que hoy ven en ella la posibilidad de crear.

La subjetividad vista, no como conjunto de ideas sueltas, de pensamientos superficiales, desordenados, pasionales, sino como una acumulación de experiencias individuales que transforman al individuo porque lo llevan a pensar sobre su posición en el universo, su razón de ser y de sentir, al lado de la razón de ser y de sentir de otros. Vista así, la subjetividad en el ensayo se valora como ejercicio de la inteligencia que busca aprehender el conocimiento establecido para revalorarlo y aportar miradas nuevas sobre él, considerando que nada es absoluto, que tanto vale su visión como la del otro.

No significa esto que en el ensayo pierda validez la ciencia, por el contrario, la adquiere desde el momento en que incita al individuo a contribuir en su construcción a partir del diálogo con los autores y los textos, con la cultura.

En este punto se encuentra el aporte de este tipo de texto a la discusión académica, puesto que se parte del conocimiento del mundo y del hombre para plantear nuevas formas de asumirlo. Y por esta razón también se dice que la intención de todo ensayo es crear, sin la pretensión de agotar el conocimiento, sino de renovarlo.

Cabría preguntarse aquí, ¿cuáles son los elementos que permiten identificar la subjetividad en el ensayo? Desde el momento mismo en que el autor dice “voy a escribir”, a crear un texto, se está hablando de ella, porque implica entonces la escogencia del tema, y cuando este es asignado, quien escribe es quien selecciona y depura lo que va a decir sobre él.

En este orden, después de seleccionar el tema se plantea la idea (mi idea) que se va a sustentar, y para hacerlo, es el autor quien identifica la información que le sirve como apoyo a esa idea. Todo lo anterior implica subjetividad, un acto intencionado de acuerdo con unos intereses particulares que conducen a la búsqueda personal de la información con la cual se identifica el tema, pero también el autor.

El contenido del ensayo se caracteriza por la reflexión permanente del autor, como acto de libertad individual para expresar su yo interior frente a una realidad que le inquieta y lo obliga a tomar posición con argumentos que no salen de la nada, sino de su forma de asumir el conocimiento, el ser humano y el mundo. “No hay “consumación” o “acabamiento” de ninguna figura del yo en esta forma de hacerlo visible que es el ensayismo: posibilidad de observar el mundo desde diversos puntos de vista que nunca llegan a una esencia última...”¹⁴

13 MORALES HENAO, Jairo. Op. Cit., p. 96

Notas...

Pero no es la opinión suelta, el comentario superfluo o el punto de vista sin fundamento. Lo que va dentro de un ensayo es producto de un debate interior con las ideas en el que se confronta el autor consigo mismo y con los otros, para después plasmar su verdad en la palabra escrita, como conocimiento inacabado, contingente, susceptible de ser reinventado por otro desde su subjetividad particular.

En la palabra del hombre que se escribe sobre la página en blanco está la fuerza de su interioridad como ser humano, ella crea el lenguaje con el cual “me digo” y con el cual se imprime el estilo al texto, de suerte que el estilo no se enseña, es inherente a cada autor, siendo otro elemento de expresión de la subjetividad en el ensayo.

El gran ensayo de todas las épocas posee la virtud de mostrar al hombre en un doble aspecto: en primer lugar, desde los distintos saberes a los cuales se hace referencia en este género; pero, sobre todo, desde su misma forma de expresión, capaz, como ninguna de apresar la respiración, el pulso del pensador y las vicisitudes de su manera de pensar.¹⁵

En consecuencia, el ensayo, en su acepción más amplia, tiene la propiedad de presentar ideas, conceptos, visiones de mundo no comprobadas, sin la pretensión de objetividad y exhaustividad que caracteriza al método científico.

Lo que vale allí es el aporte personal al tema y por ello la acumulación de citas atenta contra su esencia misma, pues se estaría dando mayor importancia a lo objetivo que a la subjetividad de quien escribe el texto.

Para concluir esta exposición y resumiendo los planteamientos anteriores, vale decir que la complejidad del ensayo se ha prestado para muchas interpretaciones erradas de lo que él es como género:

El ensayo ha sobrevivido a las modas artísticas e intelectuales, porque en todas las épocas ha mantenido un solo propósito: expresar el flujo natural del pensamiento. A pesar de los cambios, este género ha permanecido intacto, y permanecerá igual, sin duda, mientras la inteligencia conserve su nombre y la capacidad de razonar siga vigente.¹⁶

Aún sin someterse a normas rígidas, el ensayo, por lógica, lleva implícita una estructura y dentro de ella hay elementos que lo caracterizan y lo diferencian de otro tipo de textos, más cercanos al análisis, al resumen o al tratado.

Como se expresó en esta disertación, el lenguaje, el estilo, las referencias bibliográficas y la subjetividad, entre otros, son aspectos fundamentales que orientan la construcción del texto, si lo que se pretende es escribir un ensayo a partir de la concepción propuesta desde el Renacimiento y que continúa vigente en nuestros días, con Montaigne a la cabeza.

14 CRAGNOLINI, Mónica B. Escrituras de la subjetividad. En: El ensayo como clínica de la subjetividad. Compilador: Marcelo Percia. Buenos Aires: Lugar Editorial S.A., 2001, p. 91

15 VÉLEZ, Jaime Alberto. Op. Cit., p. 27

16 Ibid., p. 27



BIBLIOGRAFÍA

ABAD FACIOLINCE, Héctor. *Un libro abierto*. En: *La pasión de leer: frontera seductora entre el sueño y la vigilia*. Coordinador de la segunda edición: ESCOBAR MESA, Augusto. Medellín: Universidad de Antioquia, 2003

BLOOM, Harold. *Cómo leer y por qué*. Traducción de Marcelo Cohen. Bogotá: Norma, 2000

CRAGNOLINI, Mónica B. *Escrituras de la subjetividad*. En: *El ensayo como clínica de la subjetividad*. Compilador: Marcelo Percia. Buenos Aires: Lugar Editorial S.A., 2001, pp. 87-97

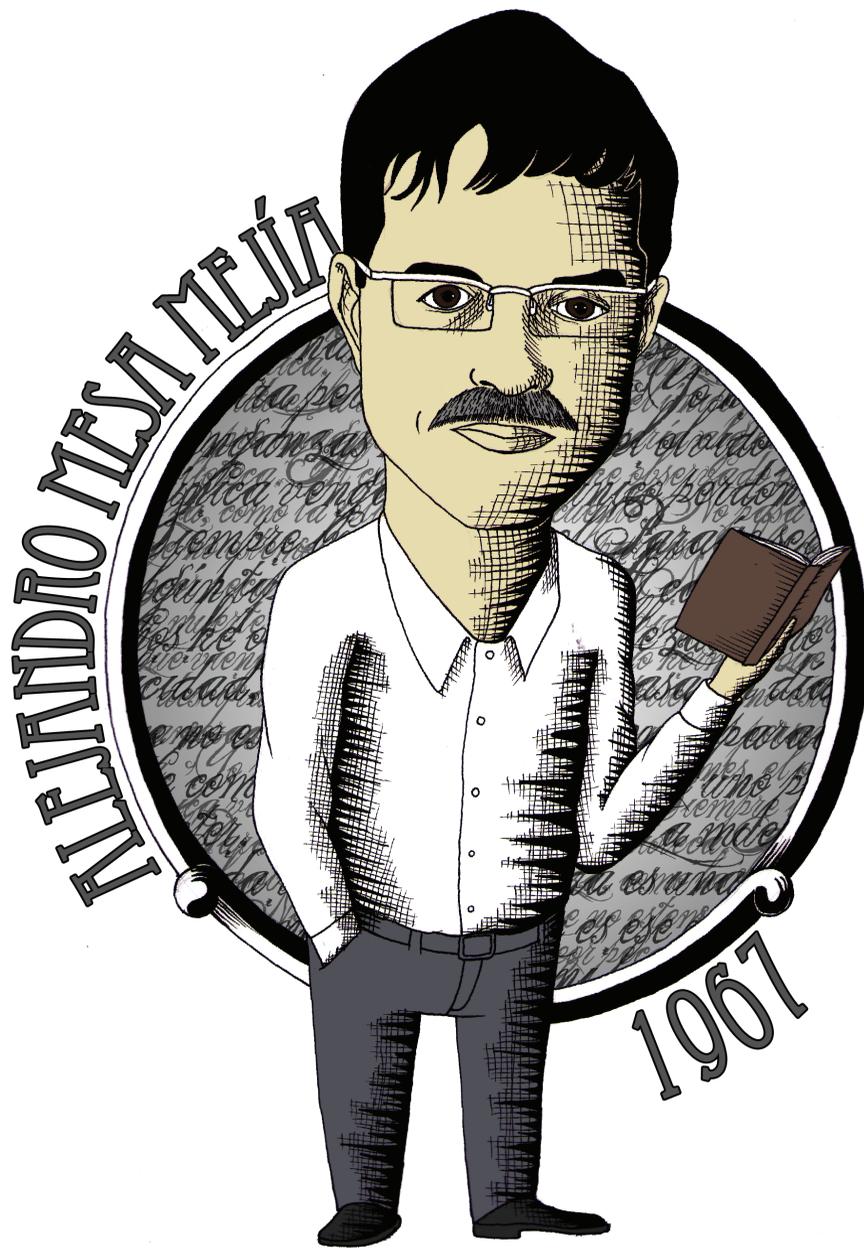
MORALES HENAO, Jairo. *Ensayo sobre el ensayo*. *Reseña crítica al libro "El Ensayo"*, de Jaime Alberto Vélez. En: *Revista Universidad de Antioquia*, No. 253. Medellín: Universidad de Antioquia, 1998

PEÑA DIX, Beatriz. *Los otros escritos de Héctor Rojas Herazo: el ensayo como reflexión sobre la condición humana contemporánea*. En: *Colombia Litterae*. Bogotá: Imprenta Patriótica del Instituto Caro y Cuervo, v. 10 Fasc. 1, 1999

VÉLEZ, Jaime Alberto. *El ensayo: entre la aventura y el orden*. Bogotá: Taurus, 2000

El más humano de los géneros. En *Revista El Malpensante* No. 8. Bogotá: Tecimpre S.A., 1998, pp. 57-69

ZAID, Gabriel. *El fetichismo de las citas*. En *Revista El Malpensante* No. 46. Bogotá: Tecimpre S.A., 2003, pp. 14-24





CAPÍTULO II

¿ES POSIBLE UNA DIDÁCTICA DEL ENSAYO?¹⁷



Alejandro Alberto Mesa Mejía





Notas...

Frente a la duda expresada por muchos en torno a la posibilidad de enseñar a escribir ensayos a los alumnos o a la postura radical de quienes consideran que la escritura es algo a sí como un don concedido por la gracia de los dioses o el vigor de los genes y las leyes de la herencia, levantamos nuestra voz para afirmar que sí se puede hablar de una didáctica del ensayo. Y no tanto porque considere posible que alguien enseñe a otros la manera de escribir este tipo de textos, sino más bien porque confío en la capacidad que tienen los jóvenes para aprender a escribir al lado de un adulto o de un compañero que los guíe.

Las claves de dicha didáctica las dicta justamente la esencia del ensayo. Solo se puede enseñar – aprender a escribir ensayos en aulas donde reine un ambiente de libertad, respeto y tolerancia. Le compete al docente consolidar un clima de confianza en el que los alumnos pierdan el temor a escoger el tema, las ideas, el enfoque, el estilo y la forma de su escrito.

Un ensayo verdadero no admite imposiciones distintas a las que dicta la experiencia, el conocimiento y la conciencia del escritor, independientemente del gusto del grupo o del criterio de los individuos que detentan el poder. En este sentido cada joven tiene mucho para decir.

Un ensayo es un intento, una aproximación, un acercamiento subjetivo y particular a una porción de realidad. Un ensayo “es un texto a través del cual el autor hace una disertación sobre un tema cualquiera, expone sus ideas argumentando una determinada hipótesis, apoyado en lo que ya se conoce sobre dicho tema”. Un ensayo jamás constituye una versión acabada; en tal sentido, su producción debe ser asumida como parte de un proceso: el proceso de escritura. No se trata pues de recetar fórmulas para la escritura, ni de invocar el auxilio de las musas, ni de propiciar momentos para la redacción automática e irreflexiva de quien ni siquiera tacha.

Para escribir un ensayo la clase debe convertirse en un taller donde cada alumno – escritor tenga la posibilidad de seleccionar un tema, de involucrarse con él -casi hasta llegar a amarlo-, de concebir y estructurar sus ideas, de someterlas a prueba una y otra vez sobre el papel o la pantalla, de reflexionar y juzgar con sentido crítico, de pulir y consentir el escrito y mejorarlo, hasta que madure y, a los ojos de su autor, se haga digno de partir para luego enfrentar al lector.

En este sentido, el trabajo es el resultado de una serie de acciones que involucran a cada estudiante de manera individual y también al grupo como colectivo que piensa y coopera de cara a la producción de los textos. Al fin y al cabo desde hace mucho tiempo se entiende que la figura del autor aparece enmarcada en la historia, en la vida y en la tradición de la comunidad en la que habita. Huellas del entorno social, rastros de la historia colectiva esculpen el rostro del escritor que se transluce en sus textos¹⁸.

El escritor es una especie de sujeto colectivo, en tanto por su boca salen las palabras que habla una multitud: los autores que ha leído y en los cuales se ha formado, sus vecinos más próximos, su familia, sus contradictores.

Pero, volvamos sobre la escritura y todos los artilugios que comprometen la vida de un texto desde su misma génesis. Centremos nuestra atención en las implicaciones que tiene esa actividad que nos permite concretar las volátiles ideas, en palabra tangible y concreta a través del signo. Comencemos por identificar qué hay detrás del hecho de asumir a la escritura como un “proceso complejo”.

Lo primero que tendríamos que aclarar es que en este caso el término complejo no puede ser entendido como sinónimo de difícil. Escribir constituye una labor compleja mas no una tarea difícil. La complejidad deviene de la enorme cantidad de variables que intervienen o que afectan para

17 Ponencia presentada en el 2 Coloquio Regional de Lenguaje. Pereira, 29 de mayo de 2008 – Universidad Católica Popular del Risaralda.

18 En este sentido es útil recordar aquí las reflexiones de M. Bajtin en torno al concepto de heteroglosia.

Notas...

bien o para mal– un proceso de escritura. Algunas de estas variables pueden ser controladas por el escritor, está en sus manos intervenir sobre ellas para modificarlas; otras, por el contrario, cuentan con una existencia cuya determinación no depende del sujeto que escribe.¹⁹

Por otro lado, asumimos el acto de escribir tanto como un resultado y como un proceso, y ambos aspectos acaban siendo igualmente importantes. Resulta impensable un texto terminado que no haya pasado por un proceso de construcción, pero resulta igualmente inútil un proceso de escritura que no genere un producto final “más o menos acabado”. Un texto terminado, como ese que usted lee cuando estudia, o el que ojea en sus ratos libres, o este que tengo ahora en mis manos constituye la evidencia de una serie de actividades que no pueden soslayarse o desconocerse. Todo texto escrito debe ser concebido, antes de plasmarse en un papel; todo texto escrito exige un proceso de composición; todo texto escrito debe ser evaluado; y finalmente, todo texto escrito merece circular pasando por las manos de sus lectores.

¿En qué consiste la etapa de concepción? Dos de las acepciones que nos ofrece el diccionario de la RAE nos interesan aquí: “Comenzar a sentir alguna pasión o afecto” y “Formar idea, hacer concepto de algo”. En efecto, concebir el ensayo implica formarse una idea de ese algo sobre el que se quiere escribir y además apropiarse de dicha idea, hacerla propia con verdadero gusto y pasión. Concebir el ensayo implica seleccionar un tema, pero no como quien apela al azar a través de la combinatoria, sino como parte de una discusión en la que participa el maestro y todo el grupo. El ejercicio aquí exige la identificación de centros de interés para el grupo a la luz del curso que se está llevando a cabo. Implica reflexión, para discernir qué resulta más propicio, interesante o al menos posible de cara a la tarea de escribir. Implica discusión, como mecanismo que permita

eliminar aquellos asuntos que pudieran sobrar. Cabría aquí preguntarse ¿qué resulta mejor en el proceso de enseñanza, que todos los alumnos escriban sobre un mismo tema o que cada estudiante elija el suyo propio? Sin embargo, por razones de tiempo y para no desviarme del objeto central, prefiero no ahondar en el asunto.

Una vez determinado el tema o los temas de escritura, es necesario aplicar sobre el mismo un procedimiento de delimitación para que el tema se deje manejar o como alguna vez decía un estudiante en el salón de clase: “para que quede de un tamaño que nos permita agarrarlo”. En este punto, una estrategia resulta especialmente fácil de usar y a la vez eficaz. Se trata de expresar el tema a manera de oración, bien sea enunciativa (afirmativa o negativa) o interrogativa. En otras palabras, se trata ahora de predicar algo sobre el tema o de concretar una pregunta que lo involucre. Aunque la selección del tema haya sido un asunto grupal, colectivo, la delimitación del tema debe asumirse como una responsabilidad individual. Cada estudiante debe realizar su propio proceso de delimitación del tema de acuerdo con sus intereses, sus preconcepciones, el tiempo de que dispone para la escritura, los recursos con que cuenta (información o experiencia sobre el tema).

La fase de delimitación del tema se cierra cuando cada estudiante presenta al grupo su enunciado oracional con el propósito de recibir sugerencias o aportes, hasta que finalmente quede satisfecho con su propuesta de trabajo. Aquí cada alumno-escritor dedica un tiempo al análisis de su tema delimitado con el propósito de descubrir en él los núcleos de sentido que encierra. Esta etapa resulta definitiva en la medida en que cada núcleo de sentido constituirá más adelante cada uno de los subtemas a través de los cuales se desarrollará la disertación. Por ahora, la identificación de estos núcleos direccionará el proceso de búsqueda de información, determinante a la hora de acopiar las ideas

19 Podríamos abrir un largo paréntesis en este punto para recordar el “Modelo cognitivo de la composición escrita” de Hayes que nos ofrece Cassany en su texto *Construir la escritura*.

Notas...

que darán cuerpo al texto posteriormente. Varias cosas suceden aquí, por un lado es necesario realizar una visita a la biblioteca (en el propio colegio o en cualquiera de las bibliotecas públicas de la ciudad): no podemos olvidar que libros y revistas constituyen una fuente preciosa de información. Es necesario también levar anclas para emprender una búsqueda de información navegando en internet. Y de manera paralela es necesario abrir espacios, reservar tiempos para pensar en el tema generando así ideas y planteamientos propios sobre el mismo. De la calidad y pertinencia de las ideas recogidas de las diversas fuentes de información empleadas dependerá una característica esencial para un ensayo: el rigor en el tratamiento del tema. De la calidad y riqueza de las ideas generadas por el propio estudiante dependerá la originalidad y la subjetividad del texto, características igualmente importantes para este género.

Finalmente, en la etapa de concepción es necesario someter a evaluación el listado de ideas “propias y ajenas” que fueron recopiladas hasta ahora, con el objeto de escoger solo aquellas que son pertinentes y aportan de cara a la posibilidad de contestar la pregunta o de sustentar la afirmación que fue formulada con el fin de delimitar el tema. El resto de las ideas, aquellas que no resultan esenciales para el desarrollo del escrito, es mejor desecharlas o al menos excluirlas para que no interfieran las etapas siguientes del proceso.

Una segunda etapa es la composición. Se trata ahora de operar con las ideas seleccionadas en la etapa anterior para “formar de varias cosas una, juntándolas y colocándolas con cierto modo y orden”. En efecto, la fase de composición exige dos labores: en primer lugar, reunir las ideas producto de la concepción con el propósito de constituir un esquema (macroestructura) que organice y jerarquice dichas ideas para garantizar la coherencia futura del texto. En segundo lugar, componer implica convertir las ideas del esquema en

texto, en escritura. Así, cada componente del esquema es transformado por el alumno en frases, oraciones, párrafos. El esquema, entendido de esta manera, se constituye en una especie de mapa o de ruta que marca el camino de la textualización, minimizando el riesgo de la improvisación que solo conduce al desorden, a la falta de claridad, a la falta de rigor en el tratamiento del tema, a la verborrea de quien acostumbra “echar carreta”. Si bien el diseño del esquema es una tarea que le compete a cada estudiante – escritor, conformar círculos de trabajo o puestas en común en el aula de clase, donde se socializan estos materiales, puede ayudar a definir mejor los alcances del futuro ensayo, a estructurar mejor las ideas o a eliminar elementos que pudieran hacer ruido posteriormente en el momento de la textualización.

Una vez cada alumno está conforme con el esquema producido, llega el momento de lo que generalmente se considera que es escribir. Es la hora de tomar un lápiz y una hoja de papel o de sentarse frente al teclado del computador para concretar, para materializar todas estas ideas en el texto propiamente dicho.

Conviene aquí recordar la estructura básica de todo ensayo: título, introducción, disertación y cierre. Con respecto al título la clave está en recordar el principio de transparencia que este componente debe tener. Un buen título es aquel que le permite al lector contemplar de inmediato las potencialidades del texto con respecto al abordaje del tema. Además, el título resulta mejor si en su formulación se apela a la concisión y al impacto: el título ideal informa el tema y suscita en el lector el deseo de leer.

Sobre la introducción resulta pertinente señalar que este apartado no constituye, en el ensayo, un elemento separado o un paratexto (como sí pasa en otro tipo de escritos). La introducción la componen los primeros párrafos (o el primer párrafo en ensayos cortos) y en ella el autor aprovecha

Notas...

para ofrecer a sus lectores cuál es el problema o la hipótesis que suscita el proceso de escritura. La idea principal en el párrafo de introducción es este enunciado. ¿De dónde sale tal problema o hipótesis?, comenzarán a preguntar los alumnos. Basta regresar con ellos a los primeros momentos de la concepción para encontrar este elemento: el enunciado con que cada estudiante delimitó su tema (una pregunta o una oración enunciativa) se constituye ahora en este componente central para la producción del ensayo.

Luego viene la disertación, el cuerpo del ensayo, el elemento estructural donde el autor conceptualiza, reflexiona, discute con otros autores, ejemplifica, ilustra, argumenta, explica, compara; en fin, donde el alumno-escritor echa mano de las diferentes estrategias discursivas que le permiten allanar el terreno de cara a la solución del problema o a la posibilidad de avanzar en el propósito de persuadir a sus lectores con respecto a la validez de la hipótesis.

En este punto cobra especial importancia el esquema construido antes y la calidad del proceso de búsqueda de información: el primero determina el orden en que las ideas tendrán que abordarse para que el efecto final del escrito se caracterice por la coherencia; el segundo, garantizará niveles adecuados de profundidad, rigor y también de subjetividad en el tratamiento del tema.

Finalmente, el ensayo, como casi todo discurso, requiere de un cierre lógico, de un componente final que ponga término a la enunciación.

Es habitual recurrir en este momento al procedimiento de la conclusión: el ensayista aprovecha el último párrafo de su escrito para exponer a manera de idea principal del mismo una conclusión que apuntala en la mente del lector la respuesta a la pregunta inicial o la hipótesis aportada al comienzo.

Ahora bien, este no es el único procedimiento que puede utilizarse aquí. Muchos muy bien logrados ensayos cierran el círculo de su presentación a través de recursos como la síntesis, la enunciación de nuevas preguntas derivadas de la disertación anterior o la presentación de citas textuales que ayudan a consolidar los propósitos que se trazara originalmente el estudiante-escritor.

Tercera etapa: la evaluación. La escritura como casi todas las actividades que se emprenden con seriedad requiere de momentos para la evaluación. Aquí resulta pertinente la tan socorrida frase: lo que no se evalúa no mejora.

La evaluación en los procesos de escritura, a diferencia de lo que muchos estudiantes podrían pensar, no es responsabilidad exclusiva del docente. El responsable principal de la evaluación de un escrito es su propio autor, porque de esta labor se desprende la posibilidad de detectar los errores o las dificultades del texto para luego enmendarlas, antes de que el escrito llegue a las manos inclementes del lector (cabe recordar ahora que todo lector por constitución es un “crítico” en potencia, al que no conviene darle motivos para que destruya nuestra obra).

La evaluación es un ejercicio tanto individual como colectivo. Evalúa el propio autor del texto, como decíamos antes; pero evalúan también los compañeros del grupo cuya mirada puede contribuir a identificar los aciertos y las deficiencias del escrito.

En muchas ocasiones el estudiante-autor está tan imbuido en su propio texto que carece de la perspectiva suficiente como para observar en su escrito elementos que un lector “objetivo” logra apreciar sin mucho esfuerzo.

Es el momento de leer los borradores –en limpio– de mis compañeros y de que ellos lean el mío para generar así dinámicas de colaboración en la cualificación de los escritos.

Notas...

Las discusiones y las observaciones que se generan en este momento suelen ayudar a los estudiantes para entender las implicaciones comunicacionales de la escritura de textos, cuando dimensionan la importancia de lograr que los otros a través de la lectura, comprendan lo que yo estaba pensando en el momento de redactar el escrito.

¿Cómo realizar la evaluación?

La tarea consiste en leer y releer el escrito. Leer y releer con los cinco sentidos, leer y releer una y otra vez, tantas veces como sea posible.

Leer y releer desde el mismo momento en que se elige un tema o se delimita el mismo o se construye un esquema del ensayo, o se textualiza.

Leer y releer verificando el enfoque del texto, la calidad de la información, la coherencia textual o su estructura, la calidad de los párrafos, la construcción de las oraciones y frases, la precisión y pertinencia de las palabras, la cohesión, la puntuación, la corrección ortográfica y gramatical, incluso, la misma presentación (tipo, tamaño y legibilidad de la letra, formato, etc.).

Cuarta y última etapa: la circulación. ¿Para qué escriben los estudiantes en la escuela? ¿Para llenar cuadernos?

¿Para completar los espacios en blanco de las guías y tareas? ¿Para darle gusto a su profesor, repitiendo lo que este alguna vez expresó en clase? ¿Para incrementar los kilos de papel que recicla la institución? ¿Para tapizar con hojas de cuaderno las calles aledañas al colegio el último día de clases? Cuando los textos que producen los estudiantes en el aula no circulan, están condenados a convertirse en basura, en letra muerta.

No basta un excelente en la portada y los “chulitos” aprobatorios y mecánicos de la esquina superior o inferior de cada página, nuestros estudiantes-escritores necesitan lectores: maestros-lectores que además de una nota

o un concepto -como eufemísticamente le llamamos ahora- generen al menos un pequeño comentario crítico; compañeros estudiantes-lectores que dialoguen y discutan y disfruten lo que el otro, el de la otra fila o el del otro grupo escribe; acudientes-lectores que se sorprendan de todo lo que pueden llegar a pensar y a crear sus hijos.

Los alumnos-escritores necesitan espacios para la circulación de sus textos: periódicos murales, carteleras; veladas culturales, centros literarios; periódicos, revistas impresas o digitales; o por los menos puestas en común, lecturas y discusiones en clase.

A la pregunta inicial de este escrito en torno a la posibilidad de procurar procesos de enseñanza y de aprendizaje alrededor de la escritura de textos como el ensayo, mi respuesta sigue siendo que sí. Sí, la escuela, las instituciones educativas, deben participar de los procesos formativos de los jóvenes escritores, esta tarea no puede dejarse al azar. Los docentes, no ya desde la posición tradicional del juez sabelotodo del salón de clase, tienen mucho que aportar. A los profesores les corresponde hoy escribir (ensayar) al lado de sus alumnos, animarlos para que gocen como usuarios del lenguaje, orientar y abrir perspectivas, motivar el diálogo escritor-escritor y escritor-lector en el ámbito de las relaciones en clase, leer con profundo respeto, con capacidad de asombro, sentido de la proporción y con criterio la producción escrita de los alumnos de hoy, que al fin y al cabo son el germen de los escritores del mañana.



BIBLIOGRAFÍA

BAJTIN, M. M. *Estética de la creación verbal*. 8ª ed. Trad. Tatiana Bubnova. México: Siglo XXI Editores, 1998.

CASSANY, Daniel. *Construir la escritura*. España: Paidós, 1999.

Taller de textos. Leer, escribir y comentar en el aula. España: Paidós, 2006.

RODRÍGUEZ GRAJALES, Inés Emilia. *Una mirada crítica al género del ensayo*. En: *Revista Páginas N° 76*. Universidad Católica Popular del Risaralda, septiembre de 2006.

VARIOS AUTORES. *Saber Escribir*. Colombia: Instituto Cervantes – Aguilar, 2007







CAPÍTULO III

MACHADO DE ASSIS Y
GUIMARAES ROSA:
JUEGO Y AMBIGÜEDAD
EN LA NOVELA



Alejandro Alberto Mesa Mejía





JOAQUIM MACHADO DE ASSIS

Nació en Río de Janeiro el 21 de junio de 1839, y murió en la misma ciudad el 29 de septiembre de 1908. Escritor brasileño considerado como uno de los mejores narradores del Siglo XIX en su país. También se le reconoce el haber sido fundador de la Academia Brasileña de las Letras.

Obras: Yayá García, Quincas Borba, Historias sin fecha, Memorial de Aires, Don Casmurro y Memorias Póstumas de Bras Cubas, novela a la cual pertenece el siguiente fragmento de las palabras que el escritor dirige "Al lector", al inicio de la novela:

Que Stendhal confesara haber escrito para cien lectores uno de sus libros, es cosa que admira y consterna. Lo que no ha de admirar, ni posiblemente consternar, es que este libro mío no tenga los cien lectores de Stendhal, ni cincuenta, ni veinte, que a lo sumo tengo diez. ¿Diez? Tal vez cinco. Se trata en verdad de una obra difusa, en la cual yo, Bras Cubas, si bien adopté la forma libre de Sterne o de un Xavier de Maistre, le añadí, acaso, algunos rezongos de pesimismo. Puede ser. La obra de un difunto. La escribí con la pluma de la risa y la tinta de la melancolía, y no es difícil prever lo que puede salir de tal connubio. Añádase que la gente grave hablará en este libro una simple apariencia de novela, en tanto que la gente frívola no encontrará en él el aspecto usual de las que siempre ha leído. Y he aquí pues a mi libro, privado de la estima de los graves y del amor de los frívolos, que son las dos máximas columnas de la opinión.

Cuando uno escucha hablar a algunos escritores o lee sus planteamientos en cuanto al ejercicio de la escritura es posible establecer dos tendencias muy marcadas. Para algunos escribir literatura es algo así como un parto; para otros el proceso creador es una fiesta. Para los primeros, la producción de una obra es un proceso complejo y largo, costoso y doloroso. Desde esta perspectiva el fenómeno que da pie a la creación artística se encuentra estrechamente vinculado a los conceptos de dolor y sufrimiento.

Para el segundo grupo, el acto creativo resulta placentero porque obedece a la necesidad antropológica del juego. Hacer literatura es una forma más de juego, que desborda las fronteras de la mera entretención para recabar en la posibilidad creadora de la palabra que da cuenta del mundo y del hombre y que a su vez los transforma.

Carezco de referencias en torno al pensamiento de Machado de Assis y de Joao Guimaraes Rosa con respecto al tema; sin embargo, en los rasgos de obras como *Memorias póstumas de Bras Cubas* y *Gran Sertón: Veredas* se puede inferir, dado su tono juguetón, un proceso creativo centrado en la lúdica. En unos casos se trata del juego que invita a sonreír, en otros el juego que cuestiona o llama a la reflexión.

No se trata de presentar aquí el fruto de una investigación amplia sobre la recepción de la obra, estas líneas solo ilustran o testimonian la impresión sufrida por un lector que terminó atrapado por la prosa de Machado de Assis y de Gimaraes Rosa.

La novela *Memorias póstumas de Bras Cubas*, en primer lugar, pareciera responder a la posibilidad de jugar con el texto en el plano de la composición. El tono picaresco asumido por el narrador desde la misma dedicatoria: "... al

20 MACHADO DE ASSIS, J.M. *Memorias póstumas de Bras Cubas*. Trad. Elkin Obregón. Bogotá: Norma, Colección Cara y Cruz, 2002, p. 17

Notas...

primer gusano que royó las frías carnes de mi cadáver dedico como nostálgico recuerdo estas memorias póstumas”²⁰; la fluidez del lenguaje de cada una de las partes; la ruptura de la secuencia de los capítulos, evidenciada en los cruces y referencias hechas entre capítulos a veces distantes en la organización del texto, son prueba del esfuerzo del autor por hacer de esta obra una experiencia enriquecida y dinámica. Machado en esta novela juega con uno como lector. El texto está plagado de retos y de sugerencias que exigen la cooperación de quien se acerca a él. Mediante el recurso de la metalepsis el narrador interpela al lector hipotético, lo increpa, le promete y lo confunde, lo desestabiliza.

En el prólogo Al lector, el propio Bras Cubas dice: “Omito por consiguiente narrar el proceso insólito que acompañó la composición de estas Memorias, trabajadas desde el otro mundo. [...] Ésta (la obra) en sí misma lo es todo: si te agrada, amable lector, doy por bien pagada mi tarea; si no te agrada, te pago con un papirotazo, y adiós”.²¹ El autor al configurar el relato juega con la historia o diégesis.

El solo hecho de que el protagonista nos cuente su vida desde la muerte, indica que algo extraño está sucediendo. El tono irónico con el que cuestiona sistemas filosóficos como el positivismo; la imaginación que despliega a la hora de burlarse de hombres ilustres –como Aristóteles- o de la sociedad de su época; la capacidad para generar una sonrisa con las anécdotas que desarrolla, a pesar del trasfondo pesimista que estas implican; todo ello pone a la novela en clave de un juego que solo puede ser afrontado por lectores dispuestos a asumir las reglas que dan cuerpo a la obra:

..Pero el libro es enfadoso, huele a sepulcro, muestra cierta rigidez cadavérica; defecto grave, y además ínfimo, porque el mayor defecto de este libro eres tú, lector. Tienes prisa de envejecer, y

*el libro camina lentamente; ama la narración directa y densa, el estilo regular y fluido, y este libro y mi estilo son como los ebrios, se balancean a derecha e izquierda, andan y se detienen, rezongan, gritan, ríen a carcajadas, amenazan al cielo, resbalan y caen...*²²

Pero el juego en *Memorias póstumas de Bras Cubas* no se conforma con la mera diversión. El juego en esta novela está anclado en la seriedad de una obra que se propone recrear las características de una sociedad y cultura como la brasileña en el siglo XIX; serio por las referencias filosóficas que pueden rastrearse tras la voz del narrador, en los diálogos de los personajes, en sus acciones y en sus pensamientos; serio por la actitud crítica mediante la cual la obra recrea y resignifica su mundo.

Una vez se serenán nuestras risas y pasa la sorpresa del lector, esta obra revela una especie de panorámica de “la alta burguesía carioca del segundo imperio, la clase media y, a veces, la miseria”.²³ Como en una caricatura, haciendo acopio de una gran economía en los rasgos empleados, esta novela devela las miserias de los hombres: el arribismo de ciertas clases sociales, la corrupción de las instituciones, la doble moral, la violencia ancestral y el racismo, o el culto a sistemas filosóficos -como el positivismo- importados a nuestro continente de manera acrítica. Detrás -o al lado de la risa que invoca este texto se percibe el tono escéptico y pesimista que en el ojo avizor de Machado produce una sociedad anclada en un atraso decadente.

Memorias póstumas de Bras Cubas de Joaquim María Machado de Assis pareciera pertenecer a la saga de novelas donde literatura y juego se confunden a la hora de inventar nuevas maneras de narrar un tiempo y un espacio que no cabe en las formas tradicionales dado su dinamismo y complejidad. En esta lista podríamos reunir obras como *El lazarillo de Tormes*, *El quijote de la Mancha* de Cervantes,

21 *Ibid.*, p. 13

22 *Ibid.*, pp. 17 – 18

23 *Ibid.*, p. 184

24 OBREGÓN, Elkin. *Bras Cubas, una sonriente pesadilla*. En: Machado de Assis, J.M. *Memorias póstumas de Bras Cubas*. Trad. Elkin Obregón. Bogotá: Norma (Colección Cara y Cruz), 2001

Notas...

Gargantúa y Pantagruel de Rabelais, o Gran Sertón: Veredas de Joao Guimaraes Rosa, obra donde el juego asume como una de sus claves centrales a la ambigüedad.

..... Acercarse a una novela como la de Joao Guimaraes Rosa es una labor análoga a la de quienes emprenden un viaje, con la particularidad de que en nuestro caso los territorios son de naturaleza distinta a la geográfica: en este recorrido pasamos por la expectativa, el desconcierto y la dificultad, la emoción y la reverencia.

..... El primer contacto con la novela está caracterizado por la expectativa que en uno como lector suscitan los comentarios que prácticamente todos los textos que hablan de la literatura latinoamericana ofrecen acerca de Gran Sertón: Veredas.

..... En el recorrido por estudios acerca de nuestra literatura como los de Luis Harss, o por textos como América Latina en su Literatura se alcanza a vislumbrar la trascendencia de una obra de estas en el concierto de la literatura del continente.

..... La presentación que de Joao Guimaraes hacen los conocedores de la literatura brasileña, los que la han estudiado, nos enfrenta a uno de los escritores más importantes del continente en toda su historia; a pesar de lo paradójico que resulta el desconocimiento casi absoluto que de este autor –y en general de las letras brasileñas- se tiene en nuestro medio.

..... Un segundo momento en el proceso de lectura enfrenta al lector con el desconcierto producto de las dificultades que impone el texto. Las primeras páginas resultan tortuosas. La sintaxis es extraña, los lectores no logramos descubrir el ritmo y el tono; chocamos con una puntuación y unos períodos que nos resultan ajenos. No percibimos la coherencia, el sentido se nos escapa. Renunciamos a leer, y un rato después lo intentamos de nuevo, y renunciamos otra vez.

*-Nonada. Los tiros que usted ha oído han sido no de pelea de hombre, Dios nos asista. Apunté a un árbol, en el corral, en el fondo del barranco. Para estar en forma. Todos los días lo hago, me gusta; desde apenas en mi mocedad. Entonces, fueron a llamarme. Por mor de un becerro: un becerro blanco, defectuoso, los ojos de no ser –habráse visto- y con careta de perro...²⁴
... que es el capirote, el que-diga... Y un Jisé Simplicio, del que cualquiera de aquí jura que tiene un c apeta en casa, satanasín chiquitín, preso, al que obliga a ayudarle en cuantos negocios emprende...²⁵*

¿Qué es lo que hace que no podamos comprender el texto, por qué resulta tan difícil en principio? Revisando el proceso de lectura del texto surge una respuesta posible. Gran Sertón: Veredas se resiste a la mirada ordenada y esquematizadora (si la palabra se me permite) de un lector acostumbrado a comprenderlo todo. La novela no admite la entrada de un sujeto que quiere entender cada palabra, cada frase, cada oración y cada párrafo como prerrequisito para continuar con el siguiente. Una narración cuyo principio ordenador –valga la paradoja- raya en lo irracional no puede ser recreada en una lectura logocéntrica y positiva.

Gran Sertón: Veredas se construye desde la ambigüedad y no desde la claridad discursiva. La obra de Guimaraes Rosa actualiza el criterio de quienes consideran que el signo lingüístico literario encarna la opacidad de la palabra que en lugar de revelar prefiere ocultar, y en vez de reflejar opta por representar. Esta novela le apuesta a la complejidad, aun a riesgo de desestimular a muchos lectores en las primeras líneas. La complejidad comienza con la configuración que la novela hace de su narrador personaje. La voz de Riobaldo es la voz de un sujeto doble. Este personaje se debate entre la fuerza que ejerce la tradición de un Brasil rural y la corriente modernizadora que impulsan los vientos nuevos que se respiran en el Sertón. Riobaldo vive y materializa la encrucijada propia del hombre latinoamericano anclado

25 GUIMARAES ROSA, Joao. Gran sertón: Veredas. Trad. Ángel Crespo. Colombia: Oveja Negra, 1985. p. 13

26 Ibid., p. 14

Notas...

todavía en la premodernidad que impone la tradición y sacudido por el desarrollo moderno importado en el contacto con occidente.

Esta ambivalencia puede reconocerse no sólo en los enunciados y en la manera de pensar de Riobaldo; el plano de la expresión también revela el carácter doble de la voz. Por momentos el texto nos enfrenta al diálogo que establece el narrador con un narratario que le acompaña en su recorrido, pero por momentos también el diálogo se torna en monólogo dada la unidireccionalidad de la enunciación. Pareciera que Riobaldo monologa mientras camina acompañado, a pesar de referirse regularmente e interpelar a ese otro que le acompaña:

*Mire vea: un matrimonio, en el Río del Borá, de aquí lejos, sólo porque marido y mujer eran primos carnales [...] Le refiero a usted: otro doctor, doctor rapaz, que explotaba las piedras turmalinas en el valle del Arasuái, discurrió diciéndome que la vida de la gente encarna y reencarna...*²⁶

*Al otro día, me desperté con la boca amarga y dulce y el través de bajar comandando alguna orden; aquel día no concordaba con aquella noche. Enc ontramos, de reclutamiento, los caballos que pudimos: lo que fueron los diez, los burros y mulas también contados...*²⁷

La complejidad se impone en la reunión disímil que implica la instancia narrativa. En el esquema de la comunicación que representa el hecho de contar, encontramos en esta obra un emisor determinado por las formas de la cultura popular. Al otro extremo de la cadena, aparece un receptor ubicado en un nivel cultural diferente: observamos un narrador popular dirigiéndose e interpelando a un narratario culto, a un “doctor”.

Ahora bien, la ambigüedad como expresión de lo complejo no es el resultado en esta novela de una búsqueda

meramente formal.²⁸ La preocupación de Guimaraes Rosa no se agota en la experimentación barroca de un lenguaje que se recrea en sí mismo. Los resultados formales de esta novela obedecen a una necesidad de orden mayor. Es la condición del hombre brasileño, es la condición del Brasil mismo. *Gran Sertón: Veredas* no se limita a pintar el Brasil con palabras, no se contenta con la mera descripción realista del paisaje o de las costumbres; esta novela recrea la esencia del Sertón a través de lo que dice, pero principalmente a través de la manera como lo dice: es la correlación entre el contenido locutivo y la carga ilocutiva de la novela, como acto de habla, lo que dota a esta obra del nivel de coherencia que caracteriza a toda obra de arte realmente valiosa. En términos de M. Bajtin, hablaríamos del grado de coherencia entre los niveles compositivo, arquitectural y estético.

¿Cómo narrar el Sertón a través de un lenguaje claro, preciso y referencial, sin caer en la simplificación excesiva, en el esquematismo, en la desnaturalización o en la caricatura? Joao Guimaraes Rosa en esta novela nos dice que esa pretensión es imposible. Sólo la opacidad del lenguaje, mediante una de sus manifestaciones verbales –la ambigüedad– puede dar cuenta de la complejidad. Sólo una novela tejida en clave de ambigüedad puede recrear o representar un territorio, una cultura, una nación o un continente extremadamente complejo. *Gran Sertón: Veredas* es un ejemplo de cómo la novela se constituye en instrumento de conocimiento especialmente útil a la hora de enfrentar realidades que se resisten al modelo de representación referencial. Realidades como la policultura, el mestizaje o la hibridación no pueden ser noveladas más que a través de formas compositivas y de estructuras arquitecturales originales. Cada novela tiene que inventar su propia gramática cuando de narrar realidades tan desbordadas e incomprensibles se trata.

27 *Ibid.*, p. 51

28 *Ibid.*, p. 346

29 SARDUY, Severo. El barroco y el neobarroco. En: *América Latina en su literatura*. 12 ed. México: Siglo XXI Editores, 1990. p. 170 ss.



BIBLIOGRAFÍA

- BARREIRO SAGUIER, Rubén. *Encuentro de culturas. En: América Latina en su literatura. 12ª ed. México: Siglo XXI Editores, 1990*
- GUIMARAES ROSA, Joao. *Gran Sertón: Veredas. Trad. Ángel Crespo. Colombia: Oveja Negra, 1985*
- HARSS, Luis. *Joao Guimaraes Rosa, o la otra orilla. En: Los nuestros. Buenos Aires: Suramericana, 1978*
- HENAO, Darío. *Gran Sertón: Veredas: los dilemas fáusticos en el interior brasileiro. En: Brasil... Otra orilla No 1. Cali: Universidad del Valle, 1996*
- MACHADO de ASSIS, J.M. *Memorias póstumas de Bras Cubas. Trad. Elkin Obregón. Bogotá: Norma (Colección Cara y Cruz), 2001*
- OBREGÓN, Elkin. *Bras Cubas, una sonriente pesadilla. En: Machado de Assis, J.M. Memorias póstumas de Bras Cubas. Trad. Elkin Obregón. Bogotá: Norma (Colección Cara y Cruz), 2001*
- SARDUY, Severo. *El barroco y el neobarroco. En: América Latina en su literatura. 12ª ed. México: Siglo XXI Editores, 1990*







CAPÍTULO IV

EL BIEN Y EL MAL EN
GRAN SERTÓN: VEREDAS



Inés Emilia Rodríguez Grajales





JOÃO GUIMARÃES ROSA

Nació en Cordisburgo, Mina Gerais, el 27 de junio de 1908, y murió en Río de Janeiro el 19 de noviembre de 1967. Médico, escritor y diplomático brasileño. Miembro de la Academia Brasileña de Letras.

Con su novela Gran sertón: veredas, publicada en 1956, se consagra como uno de los grandes escritores brasileños. Otras obras suyas: Sagarana, Com o Vaqueiro Mariano, Corpo de Baile (2 vol), Primeiras Estórias, Tutaméia, Terceiras Estórias, Em Memória de João Guimarães Rosa (póstumo) y Estas Estórias y Ave, Palavra (póstumos).

Dos breves fragmentos de Gran Sertón: Veredas. El segundo es el párrafo final de la novela:

Escuche usted mi corazón, tómeme el pulso. Usted está viendo mis cabellos blancos... Vivir -¿no lo es?- es muy peligroso. Porque todavía no se sabe. Porque aprender a vivir es lo que es el vivir, eso. El sertón me produjo, después me tragó, después me escupió desde lo caliente de la boca... ¿Cree usted mi narración?²⁹

Cierro. Ya ve usted. Lo he contado todo. Ahora estoy aquí, casi un barmanquero. Para la vejez voy, con orden y trabajo. ¿Sé de mí? Cumplo. El Río San Francisco -que de tan grande se comparece- lo que parece es un árbol grande, en pie, enorme... Amable usted me ha oído, mi idea ha confirmado: que Diablo no existe. ¿Pues no? Usted es un hombre soberano, circunspecto. Amigos somos. Nonada. ¡El diablo no hay! Es lo que yo digo, si hubiese... Lo que existe es el hombre humano. Travesía.³⁰

No en vano afirman los analistas y críticos literarios que la novela contemporánea (y en general, la literatura), exige un compromiso de tiempo completo por parte del lector, para poder acercarse a las obras y recrearlas desde su visión de mundo. Porque la lectura y el primer acercamiento a una novela como *Gran Sertón: Veredas*, del brasileño Guimaraes Rosa, obliga a leer la obra con el alma puesta en ella, exige paciencia para ir y volver a través de las páginas, compenetrarse con la historia y caminar, de la mano de Riobaldo, su protagonista, por los caminos agrestes del Sertón, por la vida de los hombres que lo habitan y por la conciencia que mueve cada una de sus acciones, de lo que resulta en algún momento esa misma sensación de ambigüedad que a veces nos acerca y otras nos aleja de la comprensión de ese universo que nos va mostrando el narrador, y que necesitaría no una sino infinitud de lecturas para aprehenderlo y entenderlo porque está hecho desde el hombre y como tal, es imbricado, cambiante, indefinible, profundo, pero sobre todo y por encima de todo, humano...

Humano porque en una de sus caras muestra la luz (Dios) como símbolo del bien, pero también la oscuridad (Demonio), como símbolo del mal; dos estados en los que se debate la conciencia humana durante toda su vida y que ha sido característica del hombre desde que tiene conciencia de sí mismo. No pretendo desarrollar en este acercamiento el tema faústico, pues los trabajos sobre este tópico, crucial en la novela, son de por sí bastante amplios y significativos. Acompaño mejor la idea de Riobaldo cuando afirma que “el infierno es de veras posible. Sólo es posible lo que de hombre se ve, lo que por el hombre pasa...”³¹ (p. 140), y que “El bien y el mal están en quien hace; no en el efecto que producen” (p. 79).

Es decir, el mal y el bien están en el hombre, son inherentes al ser, cada uno construye su propio cielo o su propio infierno. Pero es la cultura la que impone las reglas, ella dice

30 GUIMARAES ROSA, Joao. *Gran Sertón: Veredas*. Trad. Ángel Crespo. Bogotá: Oveja negra, 1985, p. 437

31 *Ibid.*, p. 453

32 NOTA: Todas las citas referidas a la novela *Gran Sertón: Veredas*, de Joao Guimaraes Rosa, fueron extraídas de la edición de Editorial Oveja Negra, Trad. Ángel Crespo. Bogotá, 1985. Por eso en adelante sólo se referencia el número de página después de cada cita.

Notas...

desde dónde se miran los actos humanos para afirmar qué está bien o qué está mal. Y esto es evidente en la novela de Guimarães Rosa. La única ley a la que obedecen los hombres del Sertón es a la que ellos mismos han impuesto: “Crimen, que yo sepa, es hacer traición, ser ladrón de caballos o de ganado... no cumplir la palabra...” (p. 202). Según la ley de los yagunzos, solo el que viole estas reglas merece ser castigado. Zé Bebelo no ha violado ninguna de ellas y por tal razón se salva de morir en el juicio que Joca Ramiro le hace, después de apresarle, y su condena es conmutada por el destierro. No sucede lo mismo con el Hermógenes y el Ricardón, antiguos militantes del grupo de Joca Ramiro y quienes traicionaron al jefe, acto por el cual fueron perseguidos y exterminados hasta cobrar la venganza.

So Candelario, Joca Ramiro, Zé Bebelo, Madeiro Vaz, Diadorín, Riobaldo, tienen una justificación para sus actos. Recorren esa región encantada haciéndole guiños a Dios y al diablo, arrasando a quienes no están con ellos y protegiendo a quienes se unen a su lucha por hacer del Sertón un lugar para todos.

Sordo pensó: aquellos hermógenes eran gente tal como nosotros, hasta poquito tiempo reunidos compañeros, lo que se dice: hermanos; y ahora la emprendían con aquel deseo de desigualar. Pero ¿por qué? ¿Entonces el mundo era mucha locura y poca razón?

Por eso la guerra y todos los horrores que ella implica es justificada por los hombres del Sertón. Y por esta razón Riobaldo se pregunta constantemente en la novela: “¿No te parece a ti que todo el mundo está loco?”. (p. 439). Porque la naturaleza humana está hecha de paradojas, conviven en ella emociones, sentimientos que solo son justificables desde la concepción del bien y del mal. ¿Y cómo puede justificarse el mal? Es una de las dudas que asalta al yagunzo protagonista de la historia.

¿Un universo lógico? Simplemente un universo, habitado por seres humanos en una lucha eterna por sobreponerse a los estados de una naturaleza a veces hostil, a veces favorable, donde conviven las dos divinidades, como para reafirmar la ambigüedad del hombre, hecho de dudas y cada vez más alejado de las certezas. Porque Dios en el Sertón es un presentimiento, algo demasiado alejado del ser que lo reclama y lo busca, pero cierto:

¡¿Cómo no haber Dios?! Con Dios existiendo, todo da esperanza: siempre un milagro es posible, el mundo se resuelve. Pero, si no hay Dios, estamos perdidos en el vaivén, y la vida es burra. Es el abierto peligro de las grandes y pequeñas horas, no pudiendo facilitarse, en todos contra los acasos. Habiendo Dios, es menos grave descuidarse un poquito, pues al final sale bien. Pero, si no hay Dios, entonces, ¡uno no tiene licencia de cosa ninguna! (p. 51)

Él tiene que existir para justificar el mundo, para saber por qué los hombres actúan bien, para entender la concepción del bien que tienen los hombres del Sertón, para entender el sufrimiento, para que haya esperanza. “Pero la gente quiere cielo porque quiere un fin” (p. 52), es la búsqueda de la verdad, es el sufrir con la fe puesta en el paraíso eterno; y el pasaporte para llegar allí está en Dios, en donde solo es posible la idea del bien. A Él no hay buscarlo, está en el interior del hombre y es éste el que debe descubrirlo, “Porque Dios existe hasta cuando no hay”. (p. 52)

El diablo parece estar más cercano al hombre, “Pero el demonio no hace falta que exista para que lo haya”. (p. 52); más que un presentimiento, es un olor, una ubicua tensión, un estado de conciencia. A él puede vérselo: “El diablo en la calle, en medio del remolino”, repite Riobaldo obsesivamente a través del relato. Es la imagen del mal, del horror que dejó la visión de la muerte de Diadorín en su lucha contra el Hermógenes, en medio de la calle de aquel

Notas...

pueblo donde se desarrolló la batalla final de los yagunzos comandados por Riobaldo. Gran Sertón dice que el gran secreto del hombre está en esperar al diablo, en evadirlo o buscarlo, porque todos, de alguna manera, van a él y vienen de él. Igual que el bien, el diablo, el mal es algo que está dentro del hombre, “el diablo campea dentro del hombre”, dice el narrador, para acentuar el tono de ambigüedad del ser, que se debate entre la duda y la angustia del acto.

Así como hace Riobaldo en el Gran Sertón, todas las culturas, a través de los tiempos, han creado sus mitos para explicar el bien y el mal, y para cada uno de ellos han creado sus dioses. La cultura brasileña, mezcla de magia, mito y religión católica, se ve reflejada en Riobaldo, en sus dudas acerca de la existencia de Dios y del Diablo, en la forma como trata de exorcizar a uno y acercarse al otro.

“Vivir es peligroso”, afirma constantemente, porque el hombre es capaz de realizar los actos más sublimes, pero también los más bajos, y para él el bien y el mal son peligrosos porque arrastran al hombre a actuar de acuerdo con su propia visión del mundo, porque, como le pasó a él, le ofrecen alternativas sugestivas, tentaciones (sexo, poder, dinero) que desequilibran la balanza, que lo inclinan hacia uno u otro lado. Riobaldo se dejó seducir por el poder, pero, se pregunta el lector ¿hizo mal? Habría que descubrir cuál es la concepción del mal que hay en cada uno para encontrar una respuesta.

“Nadie fue nunca yagunzo obligado” (p. 430). El ser yagunzo lo llevaba Riobaldo en su interior: “Iba para conocer aquel destino-dios-mío. Lo que me animó fue que él predijo, cuando yo no más quería, que era sólo oponer una seña y él daba baja y alta deirme.

Digo que fui, digo que me gustó” (p.104), señala cuando ingresa al grupo de Zé Bebelo. Nadie lo detenía, era su

voluntad la que lo mantenía allí. A diferencia de los otros compañeros, es un personaje con alguna instrucción que constantemente se cuestiona, indaga en su interior:

¿Qué es lo que yo era? Un yagunzo raso tirador, aperreado por este sertón. De lo más que yo podía haber sido capaz era de pelear bien, de ser y de hacer; y en lo real yo no lo conseguía. Sólo la continuación del descarrío, picardeo, trenzar el vacío. Pero ¿por qué?, pensaba yo.

Después de ser maestro de Zé Bebelo, Riobaldo se siente superior a él y es a este a quien arrebató la jefatura del grupo. Es más la necesidad de encontrarle un sentido a su vida la que lo lleva a establecer el supuesto pacto con el diablo. Las condiciones para ser jefe las tiene, pero requiere de algo que le dé seguridad en sí mismo y por eso acude al “Tal”, consciente de lo que eso significa. ¿Hay bien o hay mal en ello? El objetivo era vengar en Ricardón y Hermógenes la muerte de Joca Ramiro, y esto para el yagunzo estaba bien.

Riobaldo, en su ambigüedad de ser humano, se siente a veces igual a sus compañeros porque busca en la yagunzada lo mismo que todos: una forma de vida. Pero, en otras ocasiones se siente diferente, como se observa en la cita anterior. Hay algo que lo arrastró, que lo llevó a ser lo que fue. Pudo ser el amor a Diadorín, o la ambición, o el mal que llevaba en sí mismo y que sale a flote después del pacto con “el que nunca ríe”.

Pero es que este personaje no es más que un producto del ambiente, de la cultura del Sertón, con una carga interior de dudas y angustias en la que Dios y el demonio, el bien y el mal constituyen dos fuerzas opuestas que le dan sentido a su existencia. Que elija el mal, el pacto con el diablo, es discutible si ese pacto lo llevaba a un fin que, en su medio, era concebido como un bien. Lo que no se puede negar en algunos momentos de la historia es su soberbia:

le dan sentido a la travesía, o sea, a la vida. Y por eso es peligroso vivir, porque “todavía no se sabe, nunca se sabe, porque aprender a vivir es lo que es el vivir, eso”. (p. 437). Sólo se aprende en la ruta, en el camino, porque el mañana se desconoce y solo en el instante es posible conocer de qué es capaz un hombre.

“La vida es muy discordada. Tiene partes. Tiene artes. Tiene las neblinas de Siruiz. Tiene todas las caras del Can, y las vertientes del vivir”. (p. 378). Hay en la historia de Guimaraes Rosa, a través de su personaje, una concepción de la vida y del ser humano que encierra las grandes preguntas de todos los tiempos, en la que es imposible definir al hombre por su misma naturaleza cambiante, por su complejidad y carácter de obra inacabada, que se va construyendo día a día en busca de una verdad que nunca se revela, pero que constituye el motivo de su existencia. Es lo que entiende Riobaldo y en la cita anterior lo dice, son muchas las caras de la vida y ellas encierran ese sentido del bien y del mal que hacen que la existencia sea un misterio que se desvela en el mismo devenir del hombre.

Viviendo se aprende, dice muchas veces el personaje, y observando las acciones de los otros y las de sí mismo afirma tener miedo del hombre humano, porque actúa movido no sólo por su propia condición, sino también por leyes que van más allá de su comprensión.

Como se desprende de las consideraciones anteriores, Riobaldo es un personaje universal, inmerso en un mundo en el que la diferencia entre el bien y el mal está dada por las mismas concepciones que hay dentro de cada cultura.

Y en la cultura de los yagunzos hay rasgos de la cultura de los habitantes de esta aldea global, en la que persisten las dudas y los miedos, en la que el ser no ha logrado despojarse de los grandes interrogantes que le ha planteado



BIBLIOGRAFÍA

GUIMARAES ROSA, Joao. *Gran Sertón: Veredas*. Trad. Ángel Crespo. Colombia: Oveja Negra, 1985

HENAO, Darío. *Gran Sertón: Veredas: los dilemas fáusticos en el interior brasileiro*. En: *Brasil... Otra orilla No 1*. Cali: Universidad del Valle, 1996







CAPÍTULO V

BORGES Y LA FUNDACIÓN DEL MUNDO CONTEMPORÁNEO ³²



Alejandro Alberto Mesa Mejía





JORGE LUIS BORGES

Nació en Buenos Aires en 1899, y murió en Suiza en 1986. Es mínimo este espacio para hablar de uno de los más grandes escritores del mundo. Diremos solamente que fue iniciador del movimiento artístico Ultraísmo. Perdió progresivamente su visión hasta quedar ciego a los 55 años, por lo que gran parte de su obra fue dictada a escribientes. Director de la Biblioteca Nacional Argentina, miembro de la Academia Argentina de las Letras. Merecedor de innumerables reconocimientos, pero nunca del Premio Nobel el que, según dicen los críticos, le fue negado debido a sus posturas políticas con respecto a la dictadura argentina de la época.

Su visión de mundo se encuentra reflejada en una obra que abarca poemas, cuentos, ensayos, traducciones, antologías y guiones cinematográficos:

Libros de versos: Fervor de Buenos Aires, Luna de enfrente, Cuaderno San Martín.

Ensayos: Inquisiciones, El tamaño de mi esperanza, el idioma de los argentinos. Evaristo Carriego, Discusión.

Cuentos: consignados en los libros: Ficciones, El Aleph, Historia universal de la infamia, Historia de la Eternidad, Artificios, El Hacedor.

Del cuento El Aleph, el siguiente fragmento:

Beatriz Viterbo murió en 1929; desde entonces, no dejé pasar un treinta de abril sin volver a su casa. Yo solía llegar a las siete y cuarto y quedarme unos veinticinco minutos; cada año aparecía un poco más tarde y me quedaba un rato más; en 1933, una lluvia torrencial me favoreció: tuvieron que invitarme a comer. No desperdicié, como es natural, ese buen precedente; en 1934, aparecí, ya dadas las ocho, con un alfajor santafecino; con toda naturalidad me quedé a comer. Así, en aniversarios melancólicos y vanamente eróticos, recibí las graduales confianzas de Carlos Argentino Daneri [...]

[...] El treinta de abril de 1941 me permití agregar al alfajor una botella de coñac del país. Carlos Argentino lo probó, lo juzgó interesante y emprendió, al cabo de unas copas, una vindicación del hombre moderno.

-Lo evoco -dijo con una animación algo inexplicable- en su gabinete de estudio, como si dijéramos en la torre albarrana de una ciudad, provisto de teléfonos, de telégrafos, de fonógrafos, de aparatos de radiotelefonía, de cinematógrafos, de linternas mágicas, de glosarios, de horarios, de prontuarios, de boletines...

Observó que para un hombre así facultado el acto de viajar era inútil; nuestro siglo XX había transformado la fábula de Mahoma y de la montaña; las montañas, ahora, convergían sobre el moderno Mahoma.³³

No es posible llegar por primera vez a la obra de Jorge Luis Borges libre de la contaminación que ejercen los preconceptos –la mayor parte de las veces prejuicios que sobre este autor circulan en los ámbitos académicos. Borges se le señala como un autor políticamente incorrecto, se le cuestiona su falta de compromiso con los problemas latinoamericanos, no se le perdona que se ufane de pensar en inglés, que permanezca como desprendido del mundo, como en una torre de marfil.

Otros, desde la orilla opuesta, exaltan de Borges su gran erudición y destacan su enorme estatura como escritor contemporáneo de talla universal, aun a riesgo de proyectar una imagen tan cristalizada, tan sólida y monolítica que en lugar de facilitar el abordaje del autor por nuevos lectores curiosos, los espante la envergadura del reto que implica meterse con uno de los pesos pesados de la literatura.

La experiencia reciente con este escritor muestra, por lo menos para mí, que el camino más directo y eficaz para conocer un autor, para estudiarlo, es la lectura de su obra –o al menos de parte de ella–. Los comentarios, la opinión fundada de los expertos, amigos o contradictores, no hace más que acercarnos a una determinada imagen del autor y su obra, pero no necesariamente nos aproxima a esa porción de sentido que el autor y la obra tiene reservada para cada uno de nosotros como lector individual.

A los nuevos lectores de Borges, así como a los de cualquier autor de literatura, hay que ponerlos frente a la obra y hay que proveerlos de un modelo de lectura. La novela exige un abordaje específico, la poesía se lee de una manera diferente, etc. más aún cuando algunos críticos contemporáneos señalan que cada obra genera su propia gramática y a su vez exige un tipo de acercamiento específico.

Del cara a cara que acabo de sostener en la lectura de textos como: Las tres versiones de Judas, Los teólogos, Nueva

33 Texto publicado en: Literatura y Filosofía. Revista de la Maestría en Literatura, Universidad Tecnológica de Pereira. Año 1, No. 1, enero-junio de 2003

34 BORGES, Jorge Luis. El Aleph. España: Círculo de lectores, 1994, pp. 158-159

Notas...

refutación del tiempo, Las Kennigar, Funes el memorioso, La biblioteca de Babel, La lotería de Babilonia, El informe de Brodie encuentro un Borges bastante particular. Mientras que buena parte de los autores o pensadores se esfuerzan por lograr una obra coherente, libre de fisuras o contradicciones, por lo menos en apariencia, a Jorge Luis Borges no parece preocuparlo esto.

En sus relatos, poemas y ensayos este autor argentino proyecta varios rostros, emprende distintos caminos, construye y deconstruye a la vez, porque como él mismo lo expresa: “Un libro que no encierra su contralibro es un libro incompleto”.

El primer Borges que encuentro corresponde a un autor difícil y complejo para quienes procuran interpretar o profundizar en su obra sin un bagaje cultural suficiente. Las constantes referencias sobre civilizaciones antiguas, el dominio de varias lenguas –incluso algunas muertas-, su prodigiosa memoria, su cultura literaria, el conocimiento profundo de la filosofía de oriente y occidente, entre otros, y la manera fluida y oportuna como estas referencias se incorporan a su obra así lo demuestran.

El lector modelo de Borges, en estos casos, pareciera ser un intelectual con niveles importantes de formación académica. En textos tan cortos y concretos, donde no todo puede ser explicado o explicitado, se espera de los lectores una posición dinámica que les permita llenar los vacíos que deja la información no dicha.

En los textos de Borges “lo no dicho” alcanza por lo general dimensiones considerables con respecto al componente explícito de la información. En el proceso de comunicación que encarna el libro o la obra literaria, resulta esencial que los códigos en que se tejen los mensajes sean compartidos por los emisores (autores) y por los receptores (lectores);

en el caso concreto del autor que estamos trabajando, es imperioso que las claves, los guiños, los presupuestos con los cuales labora el autor sean compartidos por los lectores para que el proceso de comunión (común unión) que representa la lectura fructifique.

Existe también un Borges contrapuesto al anterior, que se deja leer y disfrutar dada la fuerza de sus cuentos.

La textura de sus obras es tan imaginativa, resulta tan intensa la trama que un lector sin necesidad de muchas pretensiones intelectuales puede acceder a las historias que allí se cuentan y sentirse atrapado. Hablamos del Borges de cuentos como Funes el memorioso o El jardín de senderos que se bifurcan donde la anécdota por sí misma ejerce suficiente atracción como para obligar al lector a recorrer el texto en busca del desenlace.

Basta un poco de curiosidad para que un lector se solidarice o se ría de los problemas que acarrea una memoria descomunal en un sujeto sencillo como Funes. Basta observar el crecimiento progresivo del ritmo narrativo en El jardín de senderos que se bifurcan, mecanismo a través del cual se potencia la tensión y la intensidad, características propias de la estructura del cuento. Basta señalar el grado de suspenso que alcanza un relato como Emma Zunz y la manera inteligente como se va dispensando poco a poco la información que el lector necesita para resolver el problema que plantea la diégesis.

No es de extrañar que esto ocurra, ya lo había descubierto la lingüística textual y lo había ratificado la teoría de la recepción: todo texto implica o admite diferentes niveles de interpretación. Esto en la obra de Borges se potencia de manera inimaginable. Un mismo relato como Los teólogos, por ejemplo, se sostiene y convoca la voluntad del lector por la sola fuerza de la anécdota que revela: el enfrentamiento, casi personal, entre dos teólogos; por las

Notas...

referencias históricas acerca de la iglesia o de las herejías; por la discusión filosófica entre nominalismo y universalismo que lleva implícita.

La densidad del relato, manifiesta en la presencia de líneas argumentales diversas o en el manejo de juegos temporales o espaciales (transformaciones en el cronotopo); y la opacidad de un lenguaje nutrido de metáforas, ironías y paradojas que subvierte el automatismo de la relación significado – significante propia del “lenguaje plano” prefigura la presencia de un lector cómplice, dispuesto a fungir como cooperador en la tarea de recrear el sentido de una obra literaria, de acuerdo con la visión de mundo, la experiencia y las herramientas de lectura que maneja.

Encuentro también a un Borges extraño, un Borges que afirma y niega un mismo planteamiento a la vez. ¿Podría calificarse a este escritor entonces como contradictorio, confuso, indeciso, polifónico, enredador o “mamagallista”, elusivo, paradójico? Ninguno de los calificativos posee el nivel de exactitud suficiente como para describir a Borges, aunque cada uno de ellos representa un rasgo identificable en momentos concretos o en algunas líneas de sus obras. En efecto, Borges parece contradictorio en Funes el memorioso cuando se expresa a favor del nominalismo y a renglón seguido el texto argumenta la perspectiva universalista.

Podría aparecer como confuso o indeciso, pero el calificativo no resulta justo. La confusión se evidencia, pero no como característica inmanente del texto o del autor, sino más bien como el efecto que se suscita en el lector cuando entra en contacto con contenidos cuya complejidad no logra asimilar. No resulta nada fácil enfrentarse a problemáticas tan abstractas o tan densas como las planteadas en Nueva refutación del tiempo o en Tlön, Uqbar, Orbis Tertius, donde los protagonistas son el tiempo (o su disolución) y el lenguaje.

Existen rasgos de polifonía y de plurilingüismo³⁴ en la obra de Borges, a pesar de la presencia dominante de la voz del autor. En sus textos dialogan visiones de mundo contrapuestas y se alternan parlamentos surgidos de corrientes filosóficas irreconciliables. Pareciera recrearse en sus escritos la certidumbre de que toda cultura incluye en su seno rasgos o rastros de culturas precedentes y de otras culturas, porque la identidad sólo puede ser apreciada desde la alteridad.

La unidad de una obra, como la unidad de la cultura, es abierta y compleja y resulta del diálogo y comprensión recíproca entre culturas contemporáneas o distantes en el tiempo. La visión de mundo de Borges se explicita en varios de sus textos, aparecen alusiones directas a sí mismo y a su pensamiento, sin embargo este hecho no implica el desconocimiento o el ocultamiento de perspectivas diferentes, porque éstas siempre encuentran espacio para ser expuestas.

A Borges tampoco le es ajeno el humor. A pesar de la trascendencia de sus temas y de la seriedad de los problemas postulados en su obra (las preguntas esenciales del hombre), nunca falta el guiño que desestabiliza y subvierte la aparente pesadez. De allí el gusto de Borges por la ironía como mecanismo cómico para decir sin decir, para producir una leve sonrisa y a la vez cuestionar. Es la vía de la ironía la que acrecienta en Borges el carácter elusivo de sus textos, porque “la ironía más que un fenómeno objetivo [...] es un estado volátil de la mente, en el que la verdad, en el acto mismo de revelarse, sufre una negación inevitable”³⁵.

A Borges lo constituyen y no lo constituyen todas estas características; podría decirse que en este caso: Jorge Luis Borges es mucho más que la simple sumatoria de las características anotadas. Y esta afirmación puede realizarse

35 Entendido como la manifestación de la diversidad cultural, social, ideológica, etc. que se presenta al interior de una misma lengua.

36 TITTLER, Jonathan. Ironía narrativa en la novela hispanoamericana contemporánea. Colombia: Banco de la República, 1984. p. 12

Notas...

porque la presencia de estos rasgos en la obra del autor no obedece a un recurso estilístico o a una moda literaria, sino a la profunda sintonía del escritor con el mundo en que le correspondió vivir. Es Borges un creador profundamente coherente con respecto al carácter de un mundo como el contemporáneo signado por la complejidad, la fragmentación, la relativización y el pluralismo.

Si nos fijamos bien, las características literarias arriba identificadas en la obra de Borges corresponden de manera asombrosa a los rasgos con que acabamos de describir el mundo contemporáneo. La complejidad, la fragmentación, la relativización y el pluralismo no son más que los referentes culturales que encuentran su correlato literario en la contradicción, la confusión, la polifonía, la ironía y el humor, el estilo elusivo y el carácter paradójico del lenguaje.

Borges no habla del mundo contemporáneo en sus escritos, Borges funda la contemporaneidad en la medida en que se asume plenamente contemporáneo en ellos. En su obra este escritor no se limita a enunciar la descripción o la defensa de la contemporaneidad, como pudieran hacerlo muchos pensadores y filósofos de nuestro tiempo. Borges prefiere tejer de contemporaneidad lo que escribe. De esta manera no sólo dice con lo que enuncia sino también, y más importante aún, con la manera como lo enuncia. La fuerza de la palabra no radica en su capacidad de evocar significados o referentes más o menos generales, el poder de la palabra está en su capacidad de fundar el mundo, pareciera decirnos este autor.

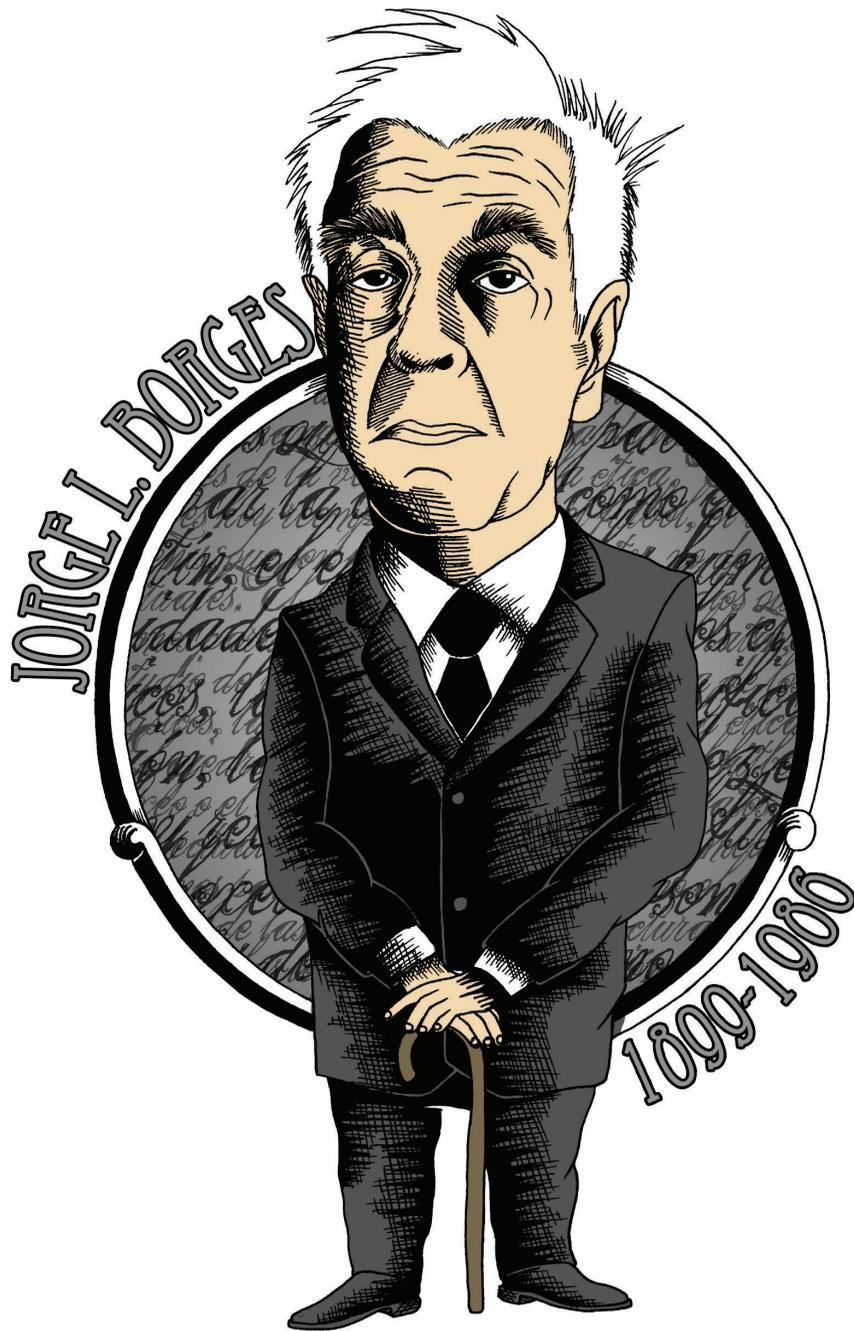


BIBLIOGRAFÍA

BAJTIM, Mijail. Teoría y Estética de la Novela. Trad. Helena S. Kriukova y Vicente Cazcarra. Madrid: Taurus, 1989.

BORGES, Jorge Luis. Obras completas. Buenos Aires: Emecé, 1974.

TITTLER, Jonathan. Ironía narrativa en la novela hispanoamericana contemporánea. Colombia: Banco de la República, 1984.







CAPÍTULO VI

BORGES Y
LOS JUEGOS DEL LENGUAJE



Inés Emilia Rodríguez Grajales

*“Todas las cosas son palabras del
idioma en que Alguien o Algo, noche y día,
escribe esa infinita algarabía
que es la historia del mundo..”³⁶.*





Notas...

Una de las razones para afirmar que Jorge Luis Borges es un escritor universal se encuentra en el manejo del lenguaje y en la interpretación crítica que hace de él. Con esta herramienta construyó su mundo literario y filosófico para expresar, desde diversas miradas, una concepción de hombre y de mundo. A través de la palabra Borges aborda temas que expresan su pluralidad, rechaza todos los sistemas totalitarios que tratan de someter al ser humano, descrea de los universales y propone una mirada tolerante con respecto a la diferencia, por medio de una maravillosa capacidad de creación verbal, con palabras claras y tumultuosas, precisas y reveladoras a la vez.

Desde Bajtin se puede afirmar que su obra narrativa (cuentos) participa del principio dialógico que el teórico ruso propone como propio del lenguaje.

Borges establece un diálogo con la cultura y lo hace provocando al lector de diferentes maneras: criticando sistemas filosóficos, incitando a la reflexión, a la aprobación o al rechazo, creando algunas veces, como en los casos en que habla de la religión judeocristiana, un discurso que para algunos podría catalogarse de subversivo; las citas constantes, las referencias a otros textos y a otros autores (intertextualidad), se constituyen igualmente en elementos que permiten el diálogo entre el escritor y la cultura universal, entre el texto y el lector. Borges transgrede el orden del mundo a través del lenguaje para decir que no es posible un mundo organizado, que el ser humano necesita el caos para darle sentido a su vida y para que la existencia siga su curso.

El lenguaje es una de las pasiones borgeanas y coloca el ejercicio de las letras al servicio de esa pasión. Como se observa en su obra, los temas en torno a los cuales giró su producción fueron limitados, pero la forma de expresarlos fue diversa y abundante: “Yo siempre estoy escribiendo el mismo cuento; tengo tres o cuatro argumentos de cuentos,

pero esos tres o cuatro cuentos los someto a tratamientos distintos, los digo con inflexión distinta, los sitúo en distintas épocas, en otras circunstancias; y luego, ya son nuevos”.³⁷

Para concretar la idea de una interpretación crítica del lenguaje en la obra de Borges, es necesario hablar de la intertextualidad en sus relatos, que no es otra cosa que la presencia de otros textos con los cuales logra despertar en el lector otras significaciones, le sirven de soporte para las reflexiones que plantea y para establecer esa relación dialógica con el mundo.

Dependiendo del saber, de la cultura del lector, cada cuento suyo encuentra una interpretación corroborando lo que él mismo considera acerca de la obra literaria: algo total que el lector se encarga de actualizar en cada nueva lectura. Esa afirmación la sustenta Borges con la escritura de “Pierre Menard, autor del Quijote”. No es el mismo Quijote que escribió Cervantes, ya que a través de los años los lectores han reconstruido el sentido de la novela, y “Pierre Menard es el autor de Don Quijote porque cada lector es el autor de lo que lee.”³⁸ Es esta una de las formas como Borges muestra la interpretación temporal del lenguaje.

En sus cuentos pone en relación unos libros con otros porque considera al libro como una obra siempre abierta y la palabra no es adánica, cada lenguaje está cargado de resonancias semánticas anteriores, y por eso plantea:

*Cada lengua es un sistema de índole comunitaria y así tiende a negar la personalidad individual de quien la usa. El lenguaje, además, arrastra consigo un caudal de tiempo ajeno al del hablante: por un lado contextos históricos determinados, por otro, recuerdos, anhelos y agonías que pertenecieron a otras personas y que existen en función del carácter comunitario del idioma.*³⁹

37 BORGES, Jorge Luis. Una Brújula. En: Obras Completas 1923-1972. El otro, el mismo (1964). Buenos Aires: Emecé Editores, 1978, p. 875

38 PEICOVICH, E. El palabrista. Madrid: Letra viva. 1980, p. 111

39 FUENTES, Carlos. Valiente mundo nuevo. Épica, utopía y mito en la novela hispanoamericana. Bajtin y la novela. Colección Tierra Firme. México: Fondo de Cultura Económica, 1990, p. 40

40 ECHAVARRÍA, A., 1983, 218 y 219. En Anthropos No. 142/143. Ma. Victoria Reyzábal: Jorge L. Borges: un soñado espejo para su paradójico laberinto, p. 21

Notas...

Como puede apreciarse, según Borges todos hablamos con un lenguaje ajeno, la palabra nos llega contaminada y lo que hace cada hablante es resignificarla de acuerdo con un contexto, una tradición cultural y una carga semántica que ya trae su uso. Y es precisamente esto lo que él hace en cada uno de sus relatos cuando emplea la intertextualidad, el texto y las palabras de otros: les da otra entonación, acomoda el lenguaje a sus necesidades estéticas y dentro de su obra esas palabras del otro adquieren distinto sentido, se actualizan y asumen un carácter protagónico; se integran a la totalidad de la obra borgeana mostrando nuevos sentidos y nuevas posibilidades al lector.

Otra forma de plantear esta teoría que niega la existencia de la palabra original está en el inicio de la mayoría de sus cuentos, cuando lo que nos narra fue contado por otro o se encontró en un manuscrito olvidado. Así por ejemplo, empieza en “La intrusa”:

Dicen (lo cual es improbable) que la historia fue referida por Eduardo, el menor de los Nelson, en el velorio de Cristián, el mayor, que falleció de muerte natural, hacia mil ochocientos noventa y tantos, en el partido de Morón. Lo cierto es que alguien la oyó de alguien, en el decurso de esa larga noche perdida, entre mate y mate, y la repitió a Santiago Dabove, por quien la supe.⁴⁰

Esta delegación narrativa puede contribuir a plantear la veracidad de los hechos, pero de entrada también está explicitando que lo que cuenta no es propio del narrador, sino que es una historia ajena, contada por otro; lo que hace el narrador es recoger esa palabra ajena y reconstruir el relato para el lector.

Igualmente, Borges niega la existencia del lenguaje adánico en su ensayo sobre la metáfora, cuando plantea que existen unas metáforas esenciales y que las otras no son más que una extensión de las primeras. Este planteamiento se encuentra también en “La busca de Averroes”, cuando en

casa de Farach se reúnen varios hombres como Abulcásim, Abdalmálik y Averroes, entre otros huéspedes. En dicha reunión se hace mención del Qurán como la “Madre del Libro”, es decir, Borges habla nuevamente de la existencia del libro único del cual se desprenden todos los que se han escrito a través de los tiempos; Abdalmálik, el poeta del grupo, urge “la conveniencia de renovar las antiguas metáforas”, y cita al poeta Zuhair con una de sus metáforas sobre el destino y el camello, lo que provoca una disertación de Averroes acerca del tema de la metáfora en donde está contenido el pensamiento de Borges al respecto.

Averroes trae completa la metáfora de Zuhair: “En el decurso de ochenta años de dolor y de gloria, he visto muchas veces al destino atropellar de golpe a los hombres, como un camello ciego”.⁴¹ A partir de esta expone el protagonista del cuento dos cosas: primero que esa es una metáfora que ya no maravilla, pero también que si el fin del poema fuera el asombro, su tiempo se mediría tal vez por el lapso que dura la lectura. Segundo, que los poetas son descubridores, no inventores. Para demostrar la trascendencia de esa metáfora, Averroes dice:

..., nadie no sintió alguna vez que el destino es fuerte y es torpe, que es inocente y es también inhumano”, y según él, “no se dirá mejor lo que allí se dijo, pero el tiempo enriquece los versos”. “Cuando se compuso este verso sirvió para confrontar la imagen del camello y la del destino. Repetido ahora, sirve para memoria de Zuhair y para confundir nuestros pesares con los de aquél árabe muerto. Dos términos tenía la figura y hoy tiene cuatro”⁴².

Averroes sostiene que los primeros poetas, los del Tiempo de la Ignorancia, ya han dicho todo lo que había para decir y que en el libro madre, el Qurán, está cifrada toda la poesía. “Condena, por analfabeta y vana, la ambición de innovar”. En este pensamiento borgeano está contenida su concepción del libro único, de la palabra única, y concentra su teoría de que los escritores y

41 BORGES, Jorge Luis. La intrusa. En: Obras Completas 1923-1972. El informe de Brodie (1970). Buenos Aires: Emecé Editores, 1978, p. 1025

42 BORGES, Jorge Luis. La busca de Averroes. En: Obras Completas 1923-1972. El Aleph (1949). Buenos Aires: Emecé Editores, 1978, p. 586

43 Ibid., p. 587

Notas...

todos los hablantes de todas las lenguas, lo que hacen es emplear la palabra ya usada, hablada por otros; lo que se va descubriendo cada día son nuevos significados que dependen de la época, del contexto y de aquellos aspectos culturales en los que se sitúa el usuario de una lengua.

Otro elemento para sustentar la tesis de una interpretación crítica del lenguaje en los relatos de Borges se encuentra en “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, de donde se desprenden varias consideraciones. Se plantea la idea de la incapacidad del lenguaje para aprehender la realidad, para desentrañarla. Con la palabra se puede construir sentido del mundo, pero este está por fuera del alcance del lenguaje.

Borges aprovecha entonces el poder de la ficción y construye el universo de Tlön, en el que el lenguaje es uno de los protagonistas, en el que no existen los sustantivos (en el hemisferio austral) porque tales palabras remiten a universales, a cosas permanentes y allí nada permanece: “He dicho que los hombres de ese planeta conciben el universo como una serie de procesos mentales, que no se desenvuelven en el espacio sino de modo sucesivo en el tiempo”.⁴³

En cambio, existen los verbos para concebir las acciones y procesos del hombre y del universo, y los adjetivos para significar su diversidad. En esta ficción todo es temporal y la realidad existe mientras está en la mente de sus habitantes: “Las cosas se duplican en Tlön; propenden así mismo a borrarse y a perder los detalles cuando los olvida la gente. Es clásico el ejemplo de un umbral que perduró mientras lo visitaba un mendigo y que se perdió de vista a su muerte”.⁴⁴

La ausencia de sustantivos, sugiere Borges en su relato, implica negar la permanencia de las cosas, plantea el cambio constante del mundo y del hombre y por supuesto, de la significación de la palabra. Se dijo anteriormente que

el sentido de las palabras varía de acuerdo con el contexto y es este uno de los rasgos del lenguaje que muestra Borges, por eso las cosas de Tlön desaparecen cuando dejan de pensarse y reaparecen cuando vuelven a instalarse en la mente del hombre. Pero son solo abstracciones de la realidad, procesos mentales, percepciones que no alcanzan a materializarse como realidad objetiva.

Sin embargo, la inmanencia del lenguaje se supera con la variación de las resonancias semánticas, y aquí se habla entonces del relativismo de la palabra empleada de acuerdo con las necesidades del hablante, de acuerdo con la cultura, lo que conlleva a la pérdida del carácter universal de las palabras. Esta sería la razón por la cual los habitantes de Tlön tienen un número infinito de sustantivos: “En la literatura de este hemisferio abundan los objetos ideales, convocados y disueltos en un momento, según las necesidades poéticas”.⁴⁵

Si el mundo existe y se sostiene gracias al poder de la palabra, es porque el lenguaje aprehende el sentido de la realidad y con ello se entrega al hombre la posibilidad de crear y representar su mundo de forma lógica y coherente. Con esa palabra es que la “sociedad secreta” crea el universo de Tlön, y consciente de lo efímero de los rasgos semánticos de la palabra, se refiere a él como un universo provisorio. Todo lo que el ser humano puede hacer con el lenguaje, entonces, es representar mentalmente el mundo y darle sentido de acuerdo con sus necesidades.

En este relato vuelve a aparecer la interpretación sobre la utilización de la palabra ajena: “En los hábitos literarios también es todopoderosa la idea de un sujeto único.

Es raro que los libros estén firmados. No existe el concepto de plagio: se ha establecido que todas las obras son obra de un solo autor, que es intemporal y es anónimo”.⁴⁶ Borges vuelve aquí sobre su tesis acerca de la existencia de un

44 BORGES, Jorge Luis. Tlön, Uqbar, Orbis Tertius. En: Obras Completas 1923-1972. Ficciones (1944). Buenos Aires: Emecé Editores, 1978, p. 436

45 Ibid., p. 440

46 Ibid., p. 435

47 Ibid., p. 439

Notas...

solo libro, de que los demás son variaciones en torno a él, lo que implica a su vez la utilización de la palabra ajena para construir nuevos significados.

La insuficiencia del lenguaje para penetrar la realidad se manifiesta en otro de los relatos de Borges: “La biblioteca de Babel”. Allí se relata la lucha del hombre por comprender el universo, pero la Biblioteca es impenetrable: “El hombre, el imperfecto bibliotecario, puede ser obra del azar o de los demiurgos malévolos; el universo, con elegante dotación de anaqueles, de tomos enigmáticos, de infatigables escaleras para el viajero y de la letrina para el bibliotecario sentado, sólo puede ser obra de un dios.”⁴⁷

En alguno de los tomos está escrita la verdad con la cual el hombre podría establecer un orden en el mundo, pero esa revelación a través del lenguaje es imposible porque la totalidad de los libros que encierra la biblioteca es un caos al cual no se puede acceder: “El número de los símbolos ortográficos es veinticinco⁴⁸. Esa comprobación permitió, hace trescientos años, formular una teoría general de la biblioteca y resolver satisfactoriamente el problema que ninguna conjetura había descifrado: la naturaleza informe y caótica de casi todos los libros.”⁴⁹

Si en Tlön se plantea el orden imaginario de un mundo como el que anhela el ser, en la Biblioteca se busca ese orden que debe encontrarse en la palabra de alguno de sus libros, de alguno de sus autores.

En “La casa de Asterión” se encuentra también expresada la inoperancia del lenguaje como herramienta para conocer el mundo, cuando Asterión afirma: “No me interesa lo que un hombre pueda transmitir a otros hombres; como el filósofo, pienso que nada es comunicable por el arte de la escritura”.⁵⁰ Ante la imposibilidad de este personaje para comprender la realidad externa, decide quedarse encerrado

en su casa esperando un redentor, que al final termina siendo un verdugo. El lenguaje es lo mismo para el hombre: le crea la ilusión de atrapar la realidad, pero termina comprendiendo que todo es ficción, que esta se ha quedado por fuera de sí mismo, no importa la forma que le dé a la palabra. Asterión nunca aprendió a leer porque la palabra no le dice nada nuevo y porque sabe que ella es insuficiente para adueñarse del universo de los hombres.

Son estas algunas consideraciones que pueden observarse en la obra de Jorge Luis Borges sobre el lenguaje, sus posibilidades y limitaciones. Y, por supuesto, pueden encontrarse otras en ese infinito universo que constituyen sus relatos, como la naturaleza metafórica del lenguaje, contenida en “Las Kenningar”; los límites de la mente humana para guardar el universo, en “Funes el memorioso”; la concepción, a partir del nominalismo, de la existencia de los particulares... Borges, así como lo hace con otras disciplinas, teoriza a través de sus relatos sobre el lenguaje, ejerce una interpretación crítica del mismo, como se demuestra en el desarrollo del presente trabajo.

Finalmente, a pesar de las limitaciones del lenguaje, este lúcido escritor logra tejer un laberinto con sus palabras para hacer consciente al lector de que sus ficciones son más que eso, de que hay en ellas un reflejo de la realidad, una interpretación de la misma, unas concepciones de mundo y de hombre en las que trata de interpretar al ser humano de todos los tiempos y desde diferentes miradas. Y ha escogido precisamente la literatura para decir que el hombre y el mundo son complejos y que el lenguaje es la única herramienta con que cuenta para tratar de entender su devenir histórico.

Palabra auténtica y reveladora, no sólo para la literatura por el tratamiento narrativo, por la claridad de su palabra densa y diáfana a la vez, sino también por el acervo cultural

48 BORGES, Jorge Luis. La biblioteca de Babel. En: Obras Completas 1923-1972. Ficciones (1944). Buenos Aires: Emecé Editores, 1978, p. 466

49 NOTA: En el texto original de Borges aparece una nota de pie de página en este punto, que dice textualmente: El manuscrito original no contiene guarismos o mayúsculas. La puntuación ha sido limitada a la coma y al punto. Esos dos signos, el espacio y las veintidós letras del alfabeto son los veinticinco símbolos suficientes que enumera el desconocido. (Nota del Editor.)

50 Ibid., p. 466

51 BORGES, Jorge Luis. La casa de Asterión. En: Obras Completas 1923-1972. El Aleph (1949). Buenos Aires: Emecé Editores, 1978, p. 569



BIBLIOGRAFÍA

BORGES, Jorge Luis. *Obras Completas 1923-1972*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1978

ECHAVARRÍA, A., 1983, 218 y 219, en *Anthropos* No. 142/143. Ma. Victoria Reyzábal: Jorge L. Borges: un soñado espejo para su paradójico laberinto.

FUENTES, Carlos. *Valiente mundo nuevo. Épica, utopía y mito en la novela hispanoamericana*. Bajtin y

la novela. México: Fondo de Cultura Económica, 1994

PEICOVICH, E. *El palabrista*. Madrid: Letra viva. 1980



OSWALDO SORIANO

1943-1997



CAPÍTULO VII

LA PALABRA:
CREACIÓN EN MEDIO
DE LA AUSENCIA



Alejandro Alberto Mesa Mejía





OSVALDO SORIANO

Nació el 6 de enero de 1943 en Mar del Plata, Provincia de Buenos Aires, y murió el 29 de enero de 1997 en Buenos Aires. Escritor y periodista. Varias de sus novelas fueron llevadas al cine: No habrá más penas ni olvido (1978) y Cuarteles de invierno, entre otras. De su producción narrativa se destacan:

Triste, solitario y final

No habrá más penas ni olvido

Cuarteles de invierno

A sus plantas rendido un león

El ojo de la Patria

La hora sin sombra y,

Una Sombra ya pronto serás, a la cual pertenece el siguiente fragmento:

Salinas le mostró una sonrisa helada. Habría jugado y perdido, como todos nosotros, pero no quería hablar del asunto. Se encogió de hombros y volvió a mirarme para saber si yo también gozaba su derrota. Para tranquilizarlo le guiñé un ojo pero no sé si podía verme en la oscuridad. Nadia me preguntó dónde estaba el gordo y le contesté que andaba volando por los techos. Los dos levantaron la mirada pero sólo encontraron un cielo gris en el que asomaba un pedazo de luna bastante sucia. -Es un gran artista -dijo Nadia-, nunca va a tener un peso el pobre... 51

Resulta paradójico, pero muy pocas veces tras la lectura de una novela nos preguntamos por el lenguaje, por el valor de la palabra. Por lo general, en nuestra memoria las impresiones que perduran están asociadas a la función de algún personaje, a la fuerza o coherencia de la diégesis, al manejo del tiempo en el relato, a la relación que guarda con la historia, con una época, con un autor, etc. Sin embargo, en novelas como *La hora de la estrella* de Clarice Lispector y *Una sombra ya pronto serás* de Oswaldo Soriano, la principal presencia la encontramos en la palabra, dada la ausencia manifiesta en la oquedad de los elementos restantes.

Por ejemplo, observamos cómo, aunque *Una sombra ya pronto serás* de Oswaldo Soriano pertenece a la tradición de la novela de aventuras y viajes, la filiación al género se subvierte en la medida en que el periplo emprendido por los personajes y por el narrador resultan ser aventuras degradadas, dada la ausencia de sentido implícita en ellas. En *La hora de la estrella* de Clarice Lispector ocurre otro tanto, más que la novela misma lo que se acentúa en la obra es el proceso de construcción novelesca. En ambos casos es a la palabra, al lenguaje, al elemento al que se le delegan las mayores responsabilidades en la tarea de sostener y apuntalar las posibilidades de la obra.

Comencemos con la novela de Soriano. “Antes de que oscureciera miré el mapa porque no tenía idea de dónde estaba. Hice un recorrido absurdo, dando vueltas y retrocediendo y ahora me encontraba en el mismo lugar que al principio o en otro idéntico”⁵²; esta, una de las primeras frases del texto, determina uno de los ejes de la novela: el camino. *Una sombra ya pronto serás* es una narración cuyo espacio es el camino, la carretera –no es gratuito que el título de la misma corresponda a uno de los versos del popular tango *Caminito*, de Peñalosa y Filiberto-. Pero a diferencia de

52 SORIANO, Oswaldo. *Una sombra ya pronto serás*. Colombia: Norma, 1990. p. 148

53 *Ibid.*, p. 7

Notas...

la larga historia de la novela centrada en la tierra -la novela rural o agraria- y luego la novela urbana, aquí estamos ante un texto cuyo cronotopo es una especie de limbo, un lugar carente de concreción, un lugar de paso. El espacio es el que transitan en su recorrido personajes como Coluccini, Lem, Nadia o el propio narrador.

... Anduvimos más de dos horas por un camino de tierra y después llegamos a un pavimento que parecía una raya trazada al infinito [...] Coluccini giró a la derecha y entró a la ruta a los tirones [...] Traté de buscar un punto de referencia en el camino, pero todo era igual: alambrados, vacas, alguno que otro árbol, una nube zonza que flotaba a la deriva [...] Míreme a mí. Yo soy un viejo ruterero, Zárate. En el camino cuando todo parece perdido, siempre queda una última maniobra. Un golpe de volante, un rebaje, algo, pero nunca el freno. Usted toca el freno y está perdido...⁵³

... El motor funcionó todavía unos minutos más, y cuando el agua cubrió el caño de escape se apagó con una explosión ahogada. Nadia insultó a todos los dioses, le dio unos cuantos puñetazos al volante y después se sacó los anteojos sucios de barro. [...] Quedamos a la deriva mientras la lluvia se hacía más firme, como si se instalara por la eternidad.⁵⁴

Los caminos polvorientos, carreteras intrincadas que no llevan a ningún sitio, extensiones baldías, parajes desolados, rutas perdidas, constituyen el cronotopo de esta novela. Para Bajtin “percibir de qué manera el espacio se llena no como un fondo inmóvil, como algo dado de una vez y para siempre, sino como una totalidad en el proceso de generación, como un acontecimiento: se trata de saber leer los indicios del transcurso del tiempo en todo, comenzando por la naturaleza y terminando por las costumbres e ideas de los hombres”.⁵⁵ El espacio no es un simple decorado, es más bien uno de los planos en que se resuelven y organizan los eventos narrativos de la novela: “el cronotopo hace

visible el tiempo en el espacio y permite la comunicación del evento: es el vehículo de la información narrativa”⁵⁶, dice Carlos Fuentes.

Pero, ¿cuáles son las particularidades del espacio en la novela de Soriano? El primer aspecto que resalta lo marca el hecho de optar por el camino como eje de la novela, eludiendo la presencia de otro tipo de lugares, como por ejemplo la ciudad. Toda la obra se desarrolla en carreteras, moteles, lugares de paso y pueblos desolados; los personajes jamás alcanzan a tocar un centro urbano importante, jamás llegan al lugar esperado. Parecen perdidos en un territorio ajeno y extraño.

Y en segundo término, sobresalen las características que configuran dichos caminos: se privilegia el ambiente desolado, decadente, inhóspito:

... En un claro, debajo de un sauce llorón, vimos los restos oxidados de un Rambler Ambassador cubiertos de musgo y plantas que asomaban por los agujeros de los faros [...] Las calles estaban desiertas y las casas abandonadas; de la plaza salía un bosque de hojas estrafalarias que avanzaba por las veredas y saltaba los muros para entrar por las ventanas podridas de humedad...⁵⁷

Todo parece caerse a pedazos, los caminos resultan imposibles dado su deterioro. Los vehículos se hunden en el lodo. Los viajeros confusos se extravían en medio de la indeterminación de las distancias y de lo intrincado de las rutas: ...Nadia tuvo que hacer una maniobra para vadear una laguna que se había formado en una bajada. Al principio el Citroën le hizo frente y se aferró en el fondo del pantano pero las olas volvían de rebote y nos empujaban a cualquier parte...⁵⁸

Pareciera proponer esta novela como el ámbito vital de los personajes, lo que algunos antropólogos han llamado los no-

54 Ibid., pp. 16 – 19

55 Ibid., pp. 60 - 61

56 BAJTIN, Mijail. La novela de educación y su importancia en la historia del realismo. En: Estética de la creación verbal. 8 ed. México: Siglo XXI, 1998. p. 216

57 FUENTES, Carlos. Valiente mundo nuevo. Épica, utopía y mito en la novela hispanoamericana. México: FCE, 1992. p. 38

58 SORIANO. Op. Cit., pp. 126 – 127

59 Ibid., p. 60

Notas...

lugares: espacios urbanos e interurbanos –plazas, avenidas, centros comerciales, autopistas- en que “los individuos son liberados de toda carga de identidad interpeladora”⁵⁹; lugares donde se privilegia el anonimato y la ligazón entre personas “no proviene ni de un territorio fijo ni de un consenso racional y duradero sino de la edad y del género, de los repertorios estéticos y los gustos sexuales, de los estilos de vida y las exclusiones sociales”.⁶⁰

El desposeído, el vagabundo, el no-persona, es el habitante por excelencia del no-lugar que, como lo expresa Marc Augé, representa el espacio del anonimato. Quizá por ello la enorme coincidencia entre el ambiente que transmite el espacio de esta novela y las características propias de los personajes. La desolación, la decadencia, el deterioro del lugar corresponde a la imagen que percibimos de los protagonistas, porque más que un viaje entre dos puntos geográficos distantes, el recorrido del narrador en Una sombra ya pronto serás pareciera ser más una travesía hacia ningún lugar: “¿Usted adónde va? -A ninguna parte...”⁶¹ “Ahora sentía cierto placer en andar a la deriva...”⁶² “¿Dónde se tenía que encontrar con su socio? -En cualquier parte”.⁶³ “Me era indiferente seguir o quedarme allí...”⁶⁴

O quizá una travesía hacia el fondo de sí mismos:

¿Sabe qué? No se ofenda, pero usted está cansado de llevarse puesto...”⁶⁵ “Estaba cansado de llevarme puesto, como me había dicho Nadia...”⁶⁶ “El que pasa por acá ya viene jugado...”⁶⁷ “Porque me hundí, Zárate. Usted me dijo que también se había ido a pique, ¿no?”⁶⁸ “Hace tiempo que perdí la brújula”⁶⁹

Dicha coincidencia la anticipa el segundo de los epígrafes con que comienza la novela: “Caminito que entonces estabas / bordeado de trébol y juncos en flor / una sombra ya pronto serás / una sombra lo mismo que yo”; y la ratifican los parlamentos de los personajes: “Usted es una

sombra, nada más que una sombra que va por ahí...”⁷⁰ o cuando leemos: “Lo que nos atraía era mirar nuestra propia sombra derrumbada y quizá pronto íbamos a confundirnos con ella”⁷¹.

En esta novela de Soriano sólo sobrevive el lenguaje, la palabra, vehículo a través del cual el camino pasa de ser un no-lugar a un espacio donde el hombre asiste a su propia degradación. Para Lispector en *La hora de la estrella* la palabra deviene constructora, creadora a partir del vacío.

Rodrigo, el autor de la obra que tenemos entre manos no tiene nada que decir, nada que escribir, y sin embargo emprende la tarea de contar una historia. Para este narrador la diégesis es una mera invención: “sé que estoy retrasando la historia y que juego a la pelota sin pelota”⁷². Una estructura verbal, una red de palabras que se proyectan en el tiempo y se independizan del compromiso referencial para crear mundo. La tarea de todo escritor, de todo usuario del lenguaje –apalabrar el mundo para darle sentido- es llevado al extremo en esta obra cuando el narrador “apalabra el vacío” para generar sentido. “¿Por qué escribo? [se pregunta el narrador] Ante todo porque capté el espíritu de la lengua y así, a veces, la forma forja un contenido”.⁷³

Como de un sombrero de mago, el narrador saca a sus personajes de la nada. Los personajes de esta historia están hechos de vacío, son mera invención sin sustancia. El mismo narrador dando muestras de autoconciencia narrativa se pregunta: “¿por qué escribo sobre una joven que ni aun tiene una pobreza con adornos?”⁷⁴, “hay pocos hechos para contar y yo mismo no sé todavía lo que estoy manifestando”⁷⁵.

La obra toda plantea la crisis de la narración tradicionalmente entendida, a través de una historia y una manera de narrar que subvierten categorías como las siguientes: el texto disuelve

60 MARTÍN BARBERO, Jesús. *Comunicación y ciudad: sensibilidades, paradigmas y escenarios*. En: en Fabio Giraldo y Fernando Viéscas, comp. *Pensar la ciudad*. Bogotá: Tercer Mundo Editores, 1996, p. 63

61 *Ibid.*, p. 64

62 SORIANO. *Op. Cit.*, p. 59

63 *Ibid.*, p. 96

64 *Ibid.*, p. 195

65 *Ibid.*, p. 197

66 *Ibid.*, p. 52

67 *Ibid.*, p. 96

68 *Ibid.*, p. 89

69 *Ibid.*, p. 130

70 *Ibid.*, p. 160

71 *Ibid.*, p. 81

72 *Ibid.*, p. 198

73 LISPECTOR, Clarice. *La hora de la estrella*. Trad. Ana Poljak. Colombia: Periolibros El Espectador, 1994. p. 6

74 *Ibid.*, p. 7

75 *Ibid.*, p. 8

76 *Ibid.*, p. 10

Notas...

la frontera radical que se había establecido entre el mundo real (el del autor y/o los lectores) y el mundo de la ficción (la realidad creada en la novela); cuestiona el paralelismo o la correspondencia entre forma y contenido o plano de la expresión y plano del contenido; discute el concepto de compromiso (social o político y también el estético), al menos eso hace Rodrigo como autor de su novela.

La fusión del mundo real y del mundo de la ficción es el fruto del empleo reiterado del recurso de la metalepsis. Los llamados de atención constantes que el narrador (sujeto de la ficción) le hace al lector (sujeto "real") trazan puentes a través de los cuales un mundo logra filtrarse en el otro, y viceversa. Más que a su narratario, por momentos el narrador de esta novela se dirige es a nosotros los lectores, para explicar los motivos que le mueven a la escritura o las determinantes que afectan sus decisiones como escritor o como persona.

*Escribo en este instante con cierto pudor previo por estar invadiéndoles a ustedes con una narración tan exterior y explícita...*⁷⁶

*Historia exterior y explícita, sí, pero llena de secretos, empezando por uno de los títulos. "En cuanto al futuro", que está precedido y seguido por un punto y aparte. No se trata de un capricho mío; al fin tal vez se entienda la necesidad de lo delimitado. (Muy mal veo ese fin que, si mi pobreza lo permite, quiero que sea grandioso.) Si en lugar de punto estuviese seguido de puntos suspensivos, el título quedaría abierto a posibles ejercicios de imaginación de ustedes, quizá hasta malsana y despiadada...*⁷⁷

Cuestiona la correspondencia entre el plano de la expresión y el plano del contenido dado que Rodrigo, el narrador – autor de la novela que finalmente leemos –, plantea una obra sostenida por su forma y cuyo contenido resulta secundario (ver la cita número 21); como alusión seguramente a la crisis de la función documental de la novela.

Discute además el concepto de compromiso (con la realidad

y con la estética), o por lo menos eso hace Rodrigo como autor de su novela. Para él su obra no se debe a los hechos presentes ni a situaciones históricas concretas, ni a una idea porque: “Escribo porque no tengo nada que hacer en el mundo: estoy de sobra y no hay lugar para mí en la tierra de los hombres. Escribo por mi desesperación y mi cansancio...”⁷⁸ Pero tampoco obedece su obra a una búsqueda estética concreta y planeada: “Todo eso, sí, el relato es relato. Pero sabiendo antes, para no olvidarlo jamás, que la palabra es fruto de la palabra. La palabra tiene que parecerse a la palabra. Alcanzarla es el primer deber para conmigo. Y la palabra no puede ser adornada y artísticamente vana, tiene que ser sólo ella...”⁷⁹

Pero así como detrás de los personajes creados por Rodrigo se esconde y se evidencia Rodrigo, *La hora de la estrella* denuncia en su autora una posición o por lo menos una máscara. Si bien Rodrigo a través de su personaje termina dibujándose como autor: “a través de esa joven doy mi grito de horror a la vida”⁸⁰, termina escribiendo sobre sí mismo: “pero voy a seguir hablando de mí”⁸¹, “lo que voy a escribir ya debe estar, sin duda y de algún modo, escrito en mí”⁸²; *Lispector* o la fracción que de ella se revela aquí parece reivindicar a la palabra como constructora de sentido, como edificadora de mundos, incluso a partir del vacío en que muchas veces se torna la existencia.

Dos novelas. Dos ejemplos del poder creador de la palabra. En el primer caso, en la obra de Soriano, la palabra permite percibir que un no-lugar como el camino no es sólo un espacio de circulación, un lugar desterritorializado, anónimo y carente de arraigo, sino que en él se reproduce la existencia del hombre de una época y de un tiempo determinado. Los llamados no-lugares solo lo son para quienes no están familiarizados con ellos; la carretera, la autopista o el camino son también espacios con características que los hacen agradables, toscos, melancólicos, tenebrosos o decadentes.

77 *Ibid.*, p. 5

78 *Ibid.*, p. 5

79 *Ibid.*, p. 8

80 *Ibid.*, pp. 7-8

81 *Ibid.*, p. 11

82 *Ibid.*, p. 6

83 *Ibid.*, p. 8



BIBLIOGRAFÍA

BAJTIN, Mijail. *La novela de educación y su importancia en la historia del realismo*. En: *Estética de la creación verbal*. 8ª ed. México: Siglo XXI, 1998.

FUENTES, Carlos. *Valiente mundo nuevo. Épica, utopía y mito en la novela hispanoamericana*. México: FCE, 1992

Lispector, Clarice. *La hora de la estrella*. Trad. Ana Poljak. Colombia: Periolibros El Espectador, 1994.

MARTÍN BARBERO, Jesús. *Comunicación y ciudad: sensibilidades, paradigmas y escenarios*. En: Fabio Giraldo y Fernando Viescas, comp., *Pensar la ciudad*. Bogotá: Tercer Mundo Editores, 1996

SORIANO, Osvaldo. *Una sombra ya pronto serás*. Colombia: Norma, 1990.



CAPÍTULO VIII

SIN TIEMPO...

Inés Emilia Rodríguez Grajales



*“Mirar el río hecho de tiempo y agua
Y recordar que el tiempo es otro río,
Saber que nos perdemos como el río
Y que los rostros pasan como el agua”.*
(Jorge Luis Borges. Arte Poética)







CLARICE LISPECTOR

Escritora brasileña nacida en Chechelnyk, Ucrania, el 10 de diciembre de 1929, y fallecida en Río de Janeiro el 9 de diciembre de 1977. Su trabajo literario se orientó hacia la novela y el cuento. Algunas de sus obras más importantes, traducidas al español, son:

Cerca del corazón salvaje

Aprendizaje o El Libro de los placeres

La hora de la estrella

Lazos de familia

Felicidad clandestina

La manzana en la oscuridad

La pasión según G.H.

Revelación de un mundo y,

La hora de la estrella, a la cual pertenece el siguiente fragmento:

*[...] Escribo porque no tengo nada que hacer en el mundo: estoy de sobra y no hay lugar para mí en la tierra de los hombres. Escribo por mi desesperación y mi cansancio, ya no soporto la rutina de ser yo, y si no existiese la novedad continua que es escribir, me moriría simbólicamente todos los días. Pero estoy preparado para salir con discreción por la puerta trasera. He experimentado casi todo, aun la pasión y su desesperanza. Ahora sólo querría tener lo que hubiera sido y no fui. [...]*⁸³

El tiempo ha sido desde siempre uno de los grandes enigmas que el hombre ha tratado de resolver. La filosofía se plantea el problema desde diferentes corrientes: metafísica, idealismo, pragmatismo... El arte, desde la literatura, ha tratado de atraparlo en cada una de sus historias o versos; y el ser corriente, en su vida cotidiana, consciente o inconscientemente, mantiene una lucha constante por detenerlo o sobrepasarlo. Pero él se escapa, fluye inexorablemente. Y al final se entiende que el tiempo solo puede nombrarse... La palabra lo atrapa y le da la medida que el ser necesita, aunque no pueda detenerlo.

La literatura refleja a través de la historia esa preocupación humana por el tiempo, asumiendo las diferentes concepciones de la filosofía. Primero, considerándolo desde el concepto de tiempo lineal en el cual transcurren los hechos, las historias, igualmente en forma cronológica, como en la novela tradicional. Y luego, con las vanguardias del siglo XX, experimentando con él, expresándolo desde la instancia de la subjetividad, desde la conciencia del ser.

Marcel Proust en su obra “En busca del tiempo perdido”, es uno de los primeros novelistas en situar el tiempo en la conciencia de los personajes y en demostrar que en ella el tiempo no es lineal, que desde ahí se puede jugar, retroceder en él, situarlo en el presente o en el futuro de acuerdo con las aspiraciones del escritor, con las vivencias de los personajes y, por consiguiente, del ser. Hoy, en los análisis de los textos narrativos se habla entonces de un tiempo lineal, cronológico, circular, ambiguo, acelerado..., pero también de tiempo inmóvil, que no avanza, detenido por la narración a partir de recursos como la descripción; o un tiempo imaginario que solo transcurre en la mente del personaje bien sea a través del recuerdo, del sueño o de su proyección del futuro. Mijail Bajtin, en sus estudios sobre la novela, considera al tiempo en relación con el espacio y define

84 LISPECTOR, Clarice. La hora de la estrella. Trad. Ana Poljak. Madrid: Ediciones Siruela, 1989, p. 22

Notas...

estos dos elementos de la narración como el cronotopo, principio organizador dominante de la novela que permite crear un espacio y un tiempo dentro del cual se desarrolla el ser humano.⁸⁴ Igualmente importante resulta para Franco Brioschi y Constanzo di Girolamo este aspecto, al afirmar que “En ningún género del discurso es tan fundamental la categoría del tiempo como en la narración”.⁸⁵

La importancia del manejo del tiempo en el texto narrativo ha estado presente en todos los análisis que de él ha hecho la teoría literaria. Esa incertidumbre que produce su transcurrir en el hombre, cobra igual significado cuando este trata de preguntarse por el sentido de sí mismo, cuando trata de encontrar una respuesta al significado de estar en el mundo. Ese ciclo biológico –nacer, crecer, morir- limita las posibilidades del hombre, le pone un límite a sus aspiraciones y de ahí la incertidumbre frente al futuro. Todo es incierto: tiempo y ser, encontrar su sentido es característica constante en esa búsqueda infinita del hombre, y cuando se toma conciencia de ello muchas veces llega la desesperanza y el abandono frente al destino.

La novela interpreta este sentimiento y lo refleja de diferentes maneras, desde la vivencia de los personajes. Y aunque, cuando se habla de novela se habla de ficción, de ese mundo diegético que se construye con base en la imaginación del autor, no puede olvidarse que esa ficción se desborda y delimitar sus fronteras con la realidad no resulta fácil, porque en ella los escritores han logrado captar al ser humano de todos los tiempos, con sus grandezas y sus bajezas, con sus miedos, sus incertidumbres y esa búsqueda constante de sí mismo.

Lo dicho en el párrafo anterior se refleja en las dos obras que se analizan en el presente trabajo: “Una sombra ya pronto serás”, de Osvaldo Soriano, y “La hora de la estrella”, de Clarice Lispector. En ambas novelas los protagonistas se

convierten en símbolos de la desesperanza, del desarraigo, solamente se dejan llevar por la vida, por los hechos, no hacen nada para evadir o afrontar su destino. Y en ambas novelas hay una vidente, una cartomanta (Nadia y Madama Carlota, respectivamente), quienes reflejan esa incertidumbre del hombre frente al destino, y aunque solo sean charlatanas que juegan con esa curiosidad humana por conocer el futuro, simbolizan la eterna preocupación de la humanidad frente a algo que escapa a su entendimiento: el tiempo.

Primer Tiempo

Desde las formas de manejar el tiempo que considera la teoría literaria para el análisis de la estructura de la novela, y desde la mirada de Bajtin en la que tiempo y espacio son una sola categoría, se descubre en “Una sombra ya pronto serás”, el manejo de un tiempo circular en el que las escenas muestran una serie de actividades del personaje central que lo conducen a los mismos lugares, que lo muestran dando vueltas en torno a los mismos espacios.

Esto se evidencia desde el primer párrafo de la novela, y parece que le dijera al lector de una vez por todas en qué terminará la historia: Antes de que oscureciera miré el mapa porque no tenía idea de dónde estaba. Hice un recorrido absurdo, dando vueltas y retrocediendo y ahora me encontraba en el mismo lugar que al principio o en otro idéntico”.⁸⁶ En esta otra cita el narrador deja el mismo sabor: “Los vidrios del auto se habían empañado pero no tenía importancia porque no había nada qué mirar: para mí era como si siempre estuviera en el mismo lugar.”⁸⁷

Es un movimiento en redondo, porque Zárate, o como quieran llamarlo, empieza su historia contando que acaba de bajarse de un tren y la termina en el mismo tren, esperando que este inicie su recorrido. ¿Cuántos días transcurren dentro de la historia? Quizá cinco, treinta, trescientos sesenta y

85 BAJTIN, Mijail. Teoría y estética de la novela. Trad. Helena S. Kriúkova y Vicente Cazcarra. Madrid: Taurus, 1989

86 Citados por Adam, Jean-Michel y Lorda, Clara-Ubaldina. Lingüística de los textos narrativos. Barcelona: Ariel S.A., 1999, p. 113

87 SORIANO, Osvaldo. Una sombra ya pronto serás. Bogotá: Norma, 1991, p. 7

88 Ibid., p. 84

Notas...

cinco, es difícil precisarlo. En ese lapso indeterminado el personaje se enfrenta a diferentes situaciones, pero algunas de ellas se repiten, como el encontrarse en el camino a los mismos compañeros: Coluccini, Lem, Nadia, el gato y el camionero varado en el camino a Colonia Vela.

También se repiten los lugares, a pesar de que emprende viajes constantes, provocados por el azar: primero la estación de servicio donde se baña y encuentra por primera vez a Coluccini, Triunvirato; luego el pueblo de Colonia Vela donde conoce a Nadia y a Lem, y por diferentes circunstancias regresa a ellos y termina en el tren que menciona inicialmente.

A pesar de lo anterior, no puede afirmarse que la historia no se mueve. Zárate va y vuelve en el tiempo y en el espacio, pero en ese devenir realiza acciones diversas, tiene vivencias distintas. Si se considera que el tiempo solo es posible en la percepción humana, entonces puede afirmarse que la sensación de retorno en la historia solo es perceptible para el lector a través de los hechos que se narran, de las mismas situaciones que enfrenta el personaje y de los lugares que se repiten:

Antes de que se escondiera el sol encontramos el camino de tierra que llevaba a la Shell donde nos habíamos conocido. A la vuelta de una curva, parado en el mismo lugar, estaba todavía el Bedford cargado de sandías... El camionero estaba casi desnudo, flaco como un espárrago y el sol le había levantado toda la piel...⁸⁸

Situaciones como esta en la novela dan a entender que el tiempo transcurre. El camionero que se encontraron la primera vez no es el mismo de este momento, dice el protagonista que parece veinte años más viejo. Este nuevo encuentro plantea que la historia se mueve, aunque no avanza, que es un incesante flujo en redondo, que es el tiempo de los lugares y los objetos permanentes.

Pero es al final de la historia cuando Zárate se sube al tren a esperar que este arranque, cuando se tiene la sensación del “eterno retorno”, en el tiempo y en el espacio: “El gato subió de un salto y se quedó mirando los arbustos secos arrastrados por el viento [...] Después saqué la última cerveza y me senté a esperar que el tren arrancara”. Pareciera como si todos los hechos narrados correspondieran a la imaginación, como si no se hubieran vivido realmente y estuvieran en la mente de ese personaje, tan incierto como su breve historia. ¿Todo lo imaginó sentado esperando que arrancara el tren?

Además de ser la historia misma la que da la sensación de movimiento en estas dos dimensiones, el autor utiliza medios lingüísticos que permiten hablar de una idea de duración en la obra. Es la utilización del pretérito indefinido, predominante en la narración, el que da la impresión de un período temporal abierto, de un “presente ampliado.”⁸⁹ Así, se encuentran en el discurso constantes expresiones formuladas en este plano temporal:

*El coche había sido verde pero ahora no se sabía bien. El motor regulaba con un ruido de bielas cascadas; cada tanto una basura se metía en el carburador y la carrocería daba una sacudida, pero el gordo parecía tenerle una confianza ciega y ni siquiera le prestaba atención.*⁹⁰

Rastreando toda la obra se puede encontrar el empleo constante de esta forma de expresión del tiempo, y como se afirmó anteriormente, es un medio lingüístico que permite darle movilidad a la narración dentro de ese tiempo circular en el que se sitúan las acciones. Contribuye a que la historia esté en movimiento continuo, a pesar de que se repitan los lugares, los encuentros de los personajes y de que todo parezca situarse en un mismo plano temporal. Hace que el tiempo fluya y que esa percepción de inmovilidad que queda al final de la historia, no sea perceptible en lectura de la misma.

89 Ibid., p. 158

90 ADAM, Jean-Michel y LORDA, Clara-Ubalдина. Op. Cit., p. 126

91 SORIANO, Osvaldo. Op. Cit., p. 12

Notas...

En “Lingüística de los textos narrativos”, Jean-Michel Adam y Clara- Ubaldina Lorda señalan además una serie de elementos lingüísticos que expresan la temporalidad en los textos narrativos. Estos se clasifican de acuerdo con el momento de la enunciación y unos son los organizadores, que contribuyen a ordenar y jerarquizar las acciones, y dentro de estos organizadores están los marcadores que manifiestan el aspecto verbal. Para estos autores, los tiempos verbales son deícticos que adquieren su significación en el momento en que se pone a funcionar la lengua.⁹¹

Son identificables en esta primera novela, y por su extensión, se citan sólo algunos ejemplos. Con respecto al proceso: “Al fin escuché un ruido...”, corresponde a un marcador terminativo, da entender que después de un período de tiempo finalmente resulta una acción, y por este motivo también se clasifica dentro de los marcadores resultativos; “Cada vez que levantaba la vista...”, es un marcador habitual que indica la periodicidad de una acción.

Para determinar la referencia temporal relativa al contexto: ”Había salido temprano”, “cuando salía por el pasillo”, “que volvería a la tarde”, “en cierto momento”, los marcadores anteriores aproximan al instante de la acción pero no precisan el momento de la misma. En este sentido hay otros que indican la simultaneidad de una acción con respecto al momento en que se enuncia: “mientras los clientes”, “En ese momento descubrí”; ulteriores al momento de la enunciación pueden citarse: “a la noche iba a llover”, “empezaba a atender después de la siesta”; se encuentran también marcadores referentes a un tiempo absoluto: “cuando me levanté a las nueve y media”, “Durante un par de horas”, “a las cuatro de la tarde todo el pueblo”.

Los elementos subrayados anteriormente, distribuidos a través del texto narrativo, entre otros muchos, significan el momento en que el narrador los enuncia dentro de un

cotexto, y le van dando a las acciones de la novela un orden en el tiempo y en el espacio en que se realizan. Son elementos puntuales, marcas precisas que además ayudan a que el lector vaya reconstruyendo un orden en la forma de percibir las acciones de los personajes.

Se destacan igualmente en el discurso de la novela expresiones temporales que corresponden más al discurso oral y que en el momento en que son enunciados le dan al relato ese aire de incertidumbre en que está envuelta toda la historia: “Hacía rato que estaba sentado al borde del camino”; “Al rato me sentí mejor”; “Dejó caer la cabeza contra el vidrio y estuvo un rato así”; “Me tapé hasta la cabeza porque de a ratos el viento...” Se quitó el saco y tardó un buen rato en tapar el pozo”; “Cada vez que tiraba se quedaba en el suelo un rato largo”; “A ratos roncaba y cuando se despertaba...”; Esta palabra “rato”, se repite muchas veces durante toda la historia para significar un lapso de tiempo que se supone breve, y que por su misma ambigüedad deja en el lector ese aire de imprecisión.

Así como estas se encuentran otras expresiones: “en un abrir y cerrar de ojos”, “el tiempo de una copa”, “cada tanto”, “recién entonces”, “recién después”, “recién en ese momento”, “ni bien nos alejamos”, “de apuro”, “de tanto en tanto”, “tampoco entonces”, “a la noche”, “a la tarde”. Todas ellas son referencias temporales imprecisas pronunciadas algunas veces en el diálogo entre los personajes o en la descripción de los hechos que hace el narrador; corresponden a expresiones de la cotidianidad del habla y, en muchos de los casos, a la inmediatez en que se realizan las acciones.

Soriano introduce en su mundo diegético otros elementos, situaciones y seres que le dan a la historia la marca de la intemporalidad y de la negación del espacio, colocando en la mente de Zárate reflexiones que se suman a ese universo de incertidumbres: “Quedamos a la deriva mientras la lluvia

92 ADAM, Jean Michel y LORDA, Clara-Ubaldina, Op. Cit., p. 115

Notas...

se hacía más firme, como si se instalara por la eternidad”. Llevando a los personajes a un pueblo desolado de donde habían huido todos sus habitantes, dejando empezadas las tareas que desarrollaban en ese momento, como lo indica la disposición de los elementos que Zárate y Coluccini encuentran en el bar, donde se encuentra un almanaque “cuya última hoja señalaba un martes ocho pero no quedaban referencias de mes ni de año.”

En ese mismo lugar hallan en el suelo un pedazo de diario: “Era una hoja de La Voz de Junta Grande pero tampoco allí había una fecha”. Indeterminación de tiempo y de espacio otra vez, en el mapa colgado en la oficina de la estación de servicio, en donde no figuran las poblaciones por las que ha pasado el protagonista: “Entré en la oficina y le eché una mirada al mapa. Junta Grande no figuraba allí ni tampoco Triunvirato ni Colonia Vela”.

Y en medio de toda esa incertidumbre está el ser de la novela. Un personaje extraño, “cansado de llevarse puesto”, como le define Nadia, la clarividente, que no sabe para dónde va, porque no va para ninguna parte. Perdido en el tiempo y en el espacio, sin ningún futuro, que simplemente deja que el destino lo lleve porque no hay ningún plan en su vida, ni inmediato, ni futuro, “Estaba harto de rebotar de un lado para otro como una pelota”, pero no hace nada para escapar de ahí.

¿Es el ser humano contemporáneo? Podría decirse que es el hombre absorbido por la tecnología y la ciencia, que ha perdido toda esperanza en la humanidad, que huye de todo, hasta de sí mismo. No es el hombre ideal que intentó construir la modernidad, no es el héroe de la historia, sino el antihéroe habitante de este siglo, el que predijo Kafka, absorbido por los monstruos del poder: “¡Pobre infeliz! Usted es una sombra, nada más que una sombra que va por ahí.”, según Lem. Así como Zárate, los demás

personajes de la novela son seres que van por ahí como sombras, “apostando ilusiones”, porque solo les queda el vacío y la soledad. Y así como se afirma la indeterminación del tiempo y el espacio en la novela, puede afirmarse la negación del ser en la misma. Todos sus habitantes no son: Lem era un hombre “sin cara, muy apenado”, “Tenía una cara lisa, de esas que se olvidan enseguida”. “En esa cara se podían haber puesto bigotes, una barba o un par de anteojos colorados, y lo mismo siempre sería fugaz para los otros”. “Lo observé por milésima vez tratando de imaginar un país o un planeta hecho a su medida”. Un ser “olvidable”, como todos los que se encuentran cada día en las grandes urbes. Pasan y pasan indiferentes a cualquier mirada, llevando en sus hombros la carga de vivir en un mundo reducido al consumo, en donde el nihilismo triunfa por encima de cualquier ideología, y ni siquiera la búsqueda del placer que prometen los medios masivos inspiran el gusto por la vida.

Coluccini “no parece un triunfador”, también está “de paso” y “siempre se va de apuro”. Barrante, el vendedor de duchas, “Todo él era un error allí”, donde estuviera.

Un error con esperanzas de corregir su error con la ayuda de un Estado que ni siquiera sabe que existe, añorando un capital para montar su empresa y salir adelante, que muere por un error, sin entender qué pasó. ¿Bengochea? “Parecía un tipo perdido a la salida de la cancha”.

¿Nadia? “Vidente y astróloga”, “era la sombra desolada de la mujer que había visto por la noche”.

Los protagonistas, al final de esta historia, se alejan como si no hubieran existido realmente, son inciertos. Todos son iguales. No son. Sombras que van de un lado para otro y que se desvanecen a la luz del “ser”, confundidas entre la infinitud de un tiempo y un espacio que tampoco son, porque no se perciben sino a través del eterno retorno a la nada.

de mí, que soy mi desconocido, y al escribir me sorprende un poco porque he descubierto que tengo un destino.”; retrocediendo al pasado para traer pedazos de vida de sus personajes: “Cuando era pequeña, su tía, aplicándole el castigo del miedo, le había dicho que el hombre vampiro...”; e incluso, deteniendo la narración durante tres días: “Tengo que interrumpir este relato durante unos tres días. En estos últimos tres días, solo, sin personajes, me despersonalizo y me quito de mí mismo, como quien se quita la ropa. Me despersonalizo hasta el punto de adormilarme”.⁹⁴

A diferencia de “Una sombra ya pronto serás”, en “La hora de la estrella” se percibe la progresión del tiempo, como lo dice el narrador, en el que hay un principio y un final precisos para Macabea. No es lineal, por las múltiples interrupciones que se van dando en su desarrollo y porque se dejan muchas escenas de su vida sin reconstruir, pero empieza con un momento de su vida y termina con la muerte del personaje. El ritmo es progresivo, pero es un ritmo lento en el que el narrador provoca continuamente al lector a seguir o detener su lectura, con alusiones directas o con los mismos métodos que utiliza para crear el relato. En todos esos momentos de reflexión se encuentra el tiempo detenido, especialmente al inicio de la obra, donde empieza a dar pistas sobre el personaje, a analizar la forma que le dará a la novela y lo que le cuesta ser escritor...

A pesar de ese ritmo global casi sostenido, la historia avanza, y al igual que en la novela analizada anteriormente, en esta el uso del pretérito indefinido o imperfecto da la posibilidad de ampliar las acciones mucho más allá del momento de la enunciación, desde la percepción del lector: “En todo caso, el futuro parecía que iba a resultar mucho mejor. Por lo menos el futuro tenía la ventaja de no ser el presente, [...] Pero no había en ella miseria humana. Es que tenía en sí misma cierta frescura de flor. Además, por extraño que parezca, ella creía.”

93 LISPECTOR, Clarice. *La hora de la estrella*. Trad. Ana Poljak. Colombia: Periolibros El Espectador, 1994

94 *Ibid.*, p. 5

95 NOTA: Las citas en cursiva que se registran a continuación dentro del texto, sobre la obra de Lispector, corresponden a la edición de Periolibros, El Espectador, 1994

Notas...

Y así como en la novela de Soriano se utilizan organizadores temporales para aludir al momento de la enunciación y al aspecto del proceso, en la obra de Lispector, dentro del desorden que crea el narrador, estos elementos ayudan al lector a crear el orden de la historia, a ubicarlo dentro de un tiempo definido, dentro o fuera del relato de la noestina o del de Rodrigo; pero sobresale la recurrencia al ahora y a los marcadores que representan la simultaneidad entre el momento de la enunciación y la realización de las acciones:

“Como voy a decir ahora”; “He aquí que ahora”; “Por ahora quiero ir desnudo...”; “Entre tanto, la nubes son blancas...”; “Ahora mismo compruebo...”; “Ahora (explosión) en divertidísimos trazos...”; “Ahora lo veo todo: él no era inocente...”; “ahora me oculto otra vez y...” “Y ahora..., ahora sólo me resta encender un cigarrillo e irme a casa. Dios mío, ahora mismo he recordado que la gente muere...” Estas expresiones sitúan la historia en el momento de la acción, acordes con la forma en que está planteada la escritura del relato.

Son utilizadas por el narrador para ir ubicando los hechos; ocurre igual con la expresión: “en ese momento”: “En ese momento él tuvo una intuición...”; “Desde ese momento le hacía ilusión...”; “No decía nada porque en esos momentos...”; “Hasta ese momento siempre había pensado...”; “Se acercó en ese momento un hombre flaco...”; “En ese momento comenzó a lloviznar...”

No sólo como un marcador temporal, sino además como un elemento que utiliza el narrador para caracterizar al personaje, se encuentra constantemente la utilización de la palabra “nunca”: “Su esfuerzo por vivir parecía una cosa que, si nunca la había experimentado...”; “... una esperanza tan violenta como nunca lo fue...”; “nunca se le había ocurrido que su vida fuese tan mala”; “...que nunca se acordaba de pedir...”; “...cosa que Macabea nunca hubiese pensador hacer”; “...yo nunca en la vida la he comido...”; “Macabea,

que nunca se enfadaba con nadie...”; “...aunque nunca se le hubiese ocurrido matarse”; “Sólo sé que nunca he sido importante”; “Macabea nunca había tenido ánimos para tener esperanza”.

Muchas otras expresiones del narrador sirven para determinar la temporalidad del discurso, referidas a su forma de concebir la historia: “Como voy a decir ahora, este relato será el resultado de una visión gradual [...] Como que estoy escribiendo en el momento mismo de ser leído.” “Pero volvamos a hoy. Porque, como se sabe, hoy es hoy.” “Ahora voy a empezar por la mitad diciendo que...” “Continuemos, pues, aunque con esfuerzo...” Son estas expresiones las que van marcando el tiempo en el relato, que se detiene por momentos en la historia de la noestina, y van dando una idea de quién es el narrador, de su visión de mundo.

A medida que la historia avanza, el ritmo se acelera un poco con los diálogos y las escenas de la vida de Macabea, pero el narrador no desaparece.

Sus comentarios atraviesan el relato y son los que lo detienen por momentos. Y unidos a estos, como para corroborar ese contrato implícito que el narrador establece con el lector al decir que la historia se escribe en el momento de ser leída, se encuentra en varias partes del texto la expresión “olvidé decir”, que hace referencia no solamente a un hecho que es importante para sostener el relato, sino también a la presencia de un tiempo subjetivo en la novela, identificable en el recuerdo del narrador, en su conciencia: “También olvidé decir que la relación...”; “olvidé decir que a veces la mecanógrafa...”; “Olvidé decir que era realmente asombroso...”; “Olvidé decir que al siguiente que él le diera...”

En esta forma temporal se pueden utilizar todos los tiempos verbales, porque este fluctúa de acuerdo con la forma como se va creando la ficción en la conciencia del narrador. Hay en la novela un personaje que sale de la nada y todo lo que gira en torno a ella es concebido por la imaginación del

Notas...

narrador, por lo tanto, se estaría hablando de una realidad ficticia, fruto de la desesperación de quien escribe porque la escritura de la historia es como una válvula de escape para Rodrigo. Por sus propias palabras el lector conoce su intimidad poblada de dudas, de rabia, de un dolor penetrante:

“Mi vida más verdadera es irreconocible, interior en extremo, y no tiene una sola palabra que la signifique. Mi corazón se ha vaciado de todo deseo y se reduce al mero último o primer latido. El dolor de muelas que penetra en este relato fulguró en lo hondo de nuestra boca.”

En ese tiempo imaginario, y cruzando toda la historia, el narrador muestra su desencanto. Ya ni la literatura lo llena, quiere vaciarse de todo aunque se refiere constantemente a un destino y a un futuro, y su realización plena parece esperarla en la muerte: “También yo, de fracaso en fracaso, me reduje a mí mismo, pero por lo menos quiero encontrar el mundo y su Dios.”

Retomando las palabras anotadas en los primeros párrafos de este ensayo, la preocupación del autor por el tiempo se siente en varios de sus comentarios en los que interpreta, como en las corrientes filosóficas contemporáneas, al presente como una sucesión infinita de tiempo: “... que vivimos exclusivamente en el presente porque siempre y por la eternidad estamos en el día de hoy, y el día de mañana será un hoy, la eternidad es el estado de las cosas en este momento.” También alude a la imposibilidad humana por detener el transcurso del tiempo, la forma inexorable como fluye y se escapa de las posibilidades del hombre para asirlo y manejarlo: “Era irremediable el gran reloj que funcionaba en el tiempo. Sí, para mi desesperación, a las mismas horas.”

En este sentido, “Radio Reloj”, la emisora que escuchaba Macabea, “que daba la hora exacta y noticias culturales”, es otro referente al tiempo en la novela. Varias veces la cita la

protagonista para referirse a la importancia que tiene para ella el tiempo, porque escuchar el goteo de los minutos es uno de los pocos placeres que tiene en su vida. Dice el narrador: “Le gustaba sentir el paso del tiempo. Aunque no tuviese reloj, o por eso mismo, gozaba del tiempo amplio”. Es el cansancio de la vida, pero también la conciencia absoluta de su transcurrir sin sentido y la espera de que suceda algo que cambie el rumbo de una existencia vacía, no la de Macabea, más bien la de Rodrigo.

En la novela, Rodrigo hace constantes referencias al destino y la presencia de la cartomante es definitiva para determinar el fin de la historia, como si ella tuviera en realidad el poder de visionar el futuro, pues es quien señala de antemano el final de Macabea (¿o del narrador?). Es la misma preocupación humana, como en la novela de Soriano, por conocer lo que depara el destino al hombre.

Si toda la historia de Lispector parte de una creación del narrador, si el tiempo está en su conciencia y en ese tiempo transcurre la historia de Macabea. Si mezclada con esa historia está la de Rodrigo S. M. a través de sus reflexiones y de sus alusiones constantes a los enigmas del hombre frente al sentido de la vida, el tiempo, la muerte, puede concluirse entonces que tiempo y espacio en la novela corresponden a un imaginario. Son, pero en la conciencia de quien narra: “Veo a la noestina mirándose en el espejo [...] en el espejo aparece mi cara cansada y barbuda”. ¿Y quien narra se ha desdoblado en su protagonista? “a través de esa joven doy mi grito de horror a la vida. La vida que tanto amo”.

El problema del “ser”, en “La hora de la estrella”, como en “Una sombra ya pronto serás”, es complejo, partiendo aquí de que además de que la novela misma es ficción, lo que hay dentro de la novela también es una ficción construida por el narrador. Porque Macabea, tal y como está planteada, “no es”.

Notas...

Todas las alusiones que hace Rodrigo a ella la muestran como un ser que simplemente pasa por la vida como un fantasma, como una sombra: “Porque en una calle de Río de Janeiro sorprendí en el aire, de pronto, el sentimiento de perdición en la cara de una muchacha norestina”.

Es la palabra la que le va dando vida a este personaje.

El narrador lo va creando, asignándole características, otorgándole acciones y como él mismo lo dice, “esta es una historia hecha de palabras... y la palabra es acción”. Pero con esa construcción Macabea se va reduciendo, se diluye en el mismo lenguaje del autor: “Juro que este libro está construido sin palabras. Es una fotografía muda. Este libro es un silencio. Este libro es una pregunta.”

La anulación del personaje es paulatina pero certera en la voz del narrador: “Se había vuelto, como el tiempo, apenas materia viviente en expresión primera”. Todo lo que se refiere a ella está expresado con un sarcasmo doloroso, como la referencia al libro que dejó sobre la mesa el señor Raimundo: Humillados y ofendidos, llama la atención de la protagonista, pero no porque conozca al autor y desee leerlo, simplemente es el título relacionado con su condición, que tampoco alcanza a entender.

También los personajes que trae el narrador a la vida de la protagonista se encargan de anularla, como Olímpico: “¡Pero usted no sabe nada más que llover!”. “Tú, Macabea, eres un pelo en la sopa”. O los comentarios de Gloria, su compañera de trabajo: “-Perdona que te lo pregunte: ¿ser fea sabe mal?”. Y con Gloria también se pregunta el lector: “Oye, mujer, ¿Tú no tienes cara?”. Porque el narrador la muestra como un ser tan simple y tan delicado a la vez, tan tenue, que en lugar de construir un personaje parece que se empeñara en destruirlo desde el comienzo.

Es esta obra de Lispector una metáfora de la desesperanza absoluta del ser, del hombre contemporáneo.

Rodrigo se desdobra en Macabea para expresar su paso vacío por el mundo. En su voz está presente el rechazo a la vida y al otro. La conciencia de saber quién lo hunde sin remedio en el hastío por la vida. Macabea no se pregunta por la muerte, pero él sí. Sabe que tiene un destino que no puede cambiar, entonces repite con la noestina que todo “Es así porque así es”. Teme preguntarse a sí mismo quién es porque sabe que es ese ser que crea en la historia, sumido en la indiferencia absoluta y para quien la muerte significa nacer a una nueva vida, es el estado donde el ser encuentra la libertad y se escapa de las miserias del mundo: “Macabea me mató. Ella estaba al fin libre de sí y de nosotros. No se asusten, morir es un instante, pasa de prisa, lo sé porque acabo de morir con la chica.

Discúlpeme esta muerte. Es que no pude evitarla, la gente acepta todo porque ya ha besado la pared. Pero he aquí que de pronto siento mi último gesto de rebeldía y aúllo: ¡¡¡la mortandad de los palomos!!! Vivir es un lujo.” El narrador besa la pared con Macabea, llega al límite y escapa. Su miseria es tan inmensa que su abandono y su soledad lo llevan a afirmar que vivir es un lujo, que él, tan simple, tan vacío, no merece. Su lamento, antes del final, es profundo y doloroso: “Ah, qué ganas de alegría”, mucho más doloroso que “un dolor de muelas”.

Y su final, y el de Macabea, también se entienden cuando en un momento de la historia el narrador afirma: “Escribo porque no tengo nada que hacer en el mundo: estoy de sobra y no hay lugar para mí en la tierra de los hombres. Escribo por mi desesperación y mi cansancio, ya no soporto la rutina de ser yo, y si no existiese la novedad continua que es escribir, me moriría simbólicamente todos los días...”

Como se ha podido observar en la mirada a las dos novelas anteriores, la preocupación del ser humano por encontrarle respuestas a sus grandes incógnitas es un problema presente en la literatura. Quién soy, para dónde voy, cuál es mi tiempo



BIBLIOGRAFÍA

ADAM, Jean-Miche. LORDA, Clara-Ubaldina. *Lingüística de los textos narrativos*. España, Editorial

Ariel S.A., 1999

BAL, Mieke. *Teoría de la narrativa. (Una introducción a la narratología)*. Trad. de Javier Franco. 4ª. Ed. Barcelona: Cátedra S.A., 1995

BAJTIN, Mijail. *Teoría y Estética de la Novela*. Trad. Helena S. Kriukova y Vicente Cazcarra. Madrid: Taurus, 1989

BACHELARD, Gastón. *La poética del espacio*. Breviarios del Fondo de Cultura Económico. México, 1993

ESPINOSA, Germán. *Cuentos Completos*. Ministerio de Cultura. Bogotá: Arango Editores, 1998.





CAPÍTULO IX

RESPIRACIÓN ARTIFICIAL:
LA CONSTRUCCIÓN DE LA
HISTORIA



Alejandro Alberto Mesa Mejía







RICARDO FIGLIA

Escritor argentino nacido en Androgué, Provincia de Buenos Aires, el 24 de noviembre de 1941. Además de su producción narrativa en cuento y novela, ha escrito artículos y ensayos de crítica literaria, y ha sido profesor en universidades como Princeton y Harvard, en Estados Unidos.

Ha incursionado en el cine con la escritura de guiones para películas como Corazón Iluminado, La sonámbula, Recuerdos del futuro y El astillero, entre otras. Algunos de sus más importantes títulos: Jaulario (relatos) La invasión (relatos) Nombre falso (relatos) Respiración Artificial (novela) Crítica y ficción (ensayos-diálogos) Prisión perpetua (novelas breves) La ciudad ausente (novela) La Argentina en pedazos (ensayos) El laboratorio del escritor (ensayos) Cuentos morales (relatos) Plata quemada (novela) Formas breves (ensayos) Diccionario de la novela de Macedonio Fernández (ensayos) El último lector (ensayos) Blanco nocturno (novela)

El pensar, diría Macedonio, es algo que se puede narrar como se narra un viaje o una historia de amor, pero no del mismo modo. Le parece posible que en una novela puedan expresarse pensamientos tan difíciles y de forma tan abstracta como en una obra filosófica, pero a condición de que parezcan falsos. “Esa ilusión de falsedad”, dijo Renzi, “es la literatura misma.”⁹⁵

Leer la novela *Respiración artificial* de Ricardo Piglia se constituye en una experiencia importante por múltiples razones. La técnica escritural empleada, los rasgos de autoconciencia narrativa que denota, la multiplicidad de relaciones intertextuales –literarias, filosóficas y culturales– que propone y la manera novedosa con que aborda el concepto de historia, son solo algunas de ellas. Es tal la envergadura de esta novela de escasas 225 páginas, que un ensayo como el presente solo puede aspirar a abarcar un aspecto concreto. La lectura de la obra de Piglia, dado su especial tratamiento, impone repensar el concepto de historia, por lo menos aquel que desde la modernidad se ha privilegiado en occidente.

Respiración artificial ya desde su primera frase⁹⁶ denota una profunda obsesión por el problema de la historia, cuando abre el relato con la pregunta: “¿Hay una historia?”, seguida de una respuesta –que abarca la novela toda– precedida por un “si” de marcado acento condicional. Es la historia la que va a ponerse ahora en cuestión, pareciera decir el texto. En cuestión y no de cualquier manera, porque una lectura atenta de esta obra revela el propósito de deconstruir el concepto de historia, explotando la contradicción manifiesta en su interior.

La obsesión aludida arriba resulta evidente para un lector que emulando a Arocena agudiza su mirada ante la “sospechosa” repetición de la palabra “historia”. Cerca de 80 veces tenemos ocasión de encontrarla y casi en treinta oportunidades algunas de sus derivadas: historias, historiador, etc.

Ahora bien, si en el nivel lexical la novela propone semejante clave, en el nivel diegético no se queda atrás: la composición de procesos y de personajes históricos concretos de la patria del autor como parte del relato, la alusión al ejercicio de escritura de la historia, a su lectura, a los archivos e incluso a historiadores o filósofos tratadistas del tema como Michelet, Hegel o Vico respectivamente, dan fuerza a nuestra intuición.

96 PIGLIA, Ricardo. *Formas breves*. Barcelona: Anagrama, 2000. p. 28

97 Y aun antes porque en la base de un paratexto como la dedicatoria ya se alude al respecto: “A Elías y a Rubén, que me ayudaron a conocer la verdad de la historia”.

Notas...

La insistencia en dicha palabra y en el proceso que representa no obedece a una repetición inmotivada. La mirada que la obra lanza al concepto de historia es una mirada descentrada que incuba el germen subversivo de la deconstrucción. La novela teje y desteje el concepto moderno de historia a la espera de un lector cómplice que construya y destruya – deconstruya- dicho concepto. En *Sobre la deconstrucción* Jonathan Culler dice: “El valor y fuerza de un texto pueden depender en mucho de la forma en que deconstruye la filosofía que lo unifica”⁹⁷ y Piglia se revela como un maestro para ello.

Porque si bien en buena parte de la literatura, y de la escritura en general, el divorcio entre la intención del autor y el significado del texto es la clave en que centra su atención la deconstrucción, en *Respiración artificial* la paradoja que gesta nuestra mirada sospechosa resulta completamente intencional: esta novela es consciente de la devastación que propone el estilo de su construcción.

En uno de sus cuentos Borges escribe: “Un libro que no encierra su contralibro es un libro incompleto”, en otras palabras, un elemento comporta o lleva en su interior el germen de su contrario o de lo que no es. En el caso que nos ocupa, la evidencia de ello la representa el hecho de que el autor aprovecha al máximo la coyuntura o la brecha que en nuestra lengua suscita la palabra “historia”. Mientras que en inglés la palabra *History* se refiere al discurso científico que procura recuperar la totalidad de los sucesos humanos acaecidos en el pasado, la palabra *Story* representa el relato creado por el escritor como fruto de la ficción; en nuestra lengua *historia* sirve para nombrar las dos formas: *story* - *history* del inglés. Así, la palabra misma al inducir las dos acepciones termina encarnando la contradicción.

En la obra de Piglia ello se aprovecha de manera efectiva en la medida en que *Respiración artificial* interpreta ambas posibilidades. Por un lado se preocupa por procesos, hechos

y personajes propios de la historia con mayúscula, pero sin renunciar al carácter novelesco del género literario al que pertenece. Pero lo más interesante es que los rasgos de story & history no aparecen yuxtapuestos sino finamente entrelazados. La estructura narrativa de esta novela construye y deconstruye el concepto de historia, cuando se apoya en las herramientas de la historiografía para sostener la ficción y en las claves de la novela para ilustrar la Historia.

Dentro de las estrategias propias del discurso histórico tradicional están: el culto a la objetividad, conocimiento objetivo del pasado, referencia a los hechos como algo dado (como objetos perceptibles sin ninguna mediación), representación del tiempo como sucesión (cronológica)⁹⁸. En la afirmación de la diégesis novelesca las características anteriores se privilegian, porque la verosimilitud de la obra obedece a ellas. La percepción que tenemos de personajes como Marcelo, Emilio, Tardewski o Arocena depende de la manera en que son caracterizados a través de lo que se dice de ellos, de la forma como hablan, piensan o actúan.

La carta, como forma de comunicación y especialmente como documento⁹⁹, la seguridad en la enunciación, la intención de ser rigurosos en la evocación de los hechos irradia una sensación de objetividad considerable. Así, la ficción propia de este texto se revela ante los ojos de los lectores con el ropaje propio (valga decir, la máscara) del discurso histórico.

De manera análoga, la novela juega a volverse historia dado el afán del texto por apuntalar la diégesis sobre la aparición constante de filósofos, artistas, políticos, etc. “reales”. De esta manera, Piglia elimina las fronteras que impone el contrato de veridicción del género novela, ante la avalancha de personajes históricos reconocidos que saltan a la escena de la obra y en ese salto arrastran bajo el peso de su gravedad, hacia sí (el mundo real, el mundo histórico),

98 CULLER, Jonathan. Sobre la deconstrucción. Trad. Luis Cremades. Madrid: Cátedra, 1984. p. 90

99 MENDIOLA, Alfonso y ZERMEÑO, Guillermo. Hacia una metodología del discurso histórico. En: Técnicas de investigación en sociedad, cultura y comunicación. México: Pearson, Addison Wesley Longman, 1998. p. 183

100 Ibid, p. 173. No puede olvidarse que la historiografía tradicional centra buena parte de su acción en fuentes documentales escritas o archivos.

Notas...

el contenido narrado. En *Respiración artificial* no estamos frente a otra novela que recrea y enmarca fracciones (hechos, momentos o personajes) de la historia, sino frente a una novela enmarcada y sustentada por el peso específico del contenido histórico vinculado.

Sin embargo, la pretensión de Piglia tampoco es postular a la historiografía como centralidad, porque lo histórico también se desdibuja en la obra; al fin y al cabo la historia nunca sale incólume de sus encuentros con la literatura y con la ficción. Por ello los héroes de la historia argentina, como Rosas, Sarmiento, entre otros, o los héroes del panteón de la cultura occidental –Descartes, Hegel, Vico, Wittgenstein, etc.- pierden su estatuto de sujetos históricos acabados, intocables, al caer bajo el juego de la re-creación que implica toda novela. Al interior del texto literario personajes como estos mutan su corporalidad física, biológica e histórica por otra hecha de lenguaje y de imaginación. En el mundo aparte que es la novela, nada tiene que envidiarle Tardeky o Marcelo a Sarmiento, a Kafka o a Hitler.

Prueba de ello es que en *Respiración artificial*, personajes históricos “verdaderos” como Hitler y Kafka acaban protagonizando un episodio donde la ficción alcanza límites sublimes, y sin embargo verosímiles. Kafka (el judío apocado –casi un insecto según muchos críticos-, el novelista genial) conversando con Hitler (el führer, un superhombre alemán, pintor fracasado) como dos buenos amigos. ¿Cuáles son los personajes reales y cuáles los imaginarios? ¿Dónde está la History y dónde la Story?

Para Piglia en la novela que es *Respiración artificial* solo hay HiStorya. Así como en nuestra lengua solo existe el término historia, una palabra que promueve la mirada sospechosa de quien la utiliza, e invita a emprender procesos tan lúcidos de deconstrucción como los que este autor argentino alcanza en su obra.



BIBLIOGRAFÍA

- CULLER, Jonathan. *Sobre la deconstrucción*. Trad. Luis Cremades. Madrid: Cátedra, 1984
- MENDIOLA, Alfonso y ZERMENO, Guillermo. *Hacia una metodología del discurso histórico*. En: *Técnicas de investigación en sociedad, cultura y comunicación*. México: Pearson, Addison Wesley Longman, 1998.
- PIGLIA, Ricardo. *Respiración artificial*. Colombia: Tercer Mundo, 1993
- RICOEUR, Paul. *La función narrativa y la experiencia humana del tiempo*. En: Prada Oropeza, Renato (Edit.) *La narratología hoy*. La Habana: Arte y literatura, 1989.

RICHARDO FIGLIA



1941



CAPÍTULO X

LA REFLEXIÓN CRÍTICA EN
“RESPIRACIÓN ARTIFICIAL”



Inés Emilia Rodríguez Grajales





Notas...

En una entrevista publicada por Jorge Fornet, en el libro “Valoración múltiple de Ricardo Piglia” y titulada “Conversación con Ricardo Piglia”, el novelista afirma que escribir crítica y ficción son:

[...] dos prácticas que se han ido entronando, relacionando e influyendo mutuamente [...] La crítica es una de las formas modernas de autobiografía [...] Una autobiografía ideológica, teórica, política y cultural [...] En general, la crítica que escriben los escritores pone en primer plano el problema del valor de los textos; el juicio de valor y el análisis técnico más que la interpretación. [...] Se trata siempre de poner en cuestión las normas cristalizadas, de provocar un desvío. Los escritores son los estrategas en la lucha por la renovación literaria. Muy difícilmente se va a encontrar a un crítico iniciando ese combate.¹⁰⁰

Si hay algo que asombra en la novela “Respiración artificial”¹⁰¹ es la erudición del autor, la cual se refleja en toda su dimensión en el diálogo que entabla con la literatura universal. La apropiación crítica de la obra de otros autores le concede el derecho, no a divagar, sino a sentar verdades (relativas, por supuesto) sobre la calidad y la significación de las obras que comenta, en donde se observa un trabajo investigativo suficientemente amplio para hablar, con la autoridad que lo hace, sobre la literatura argentina y grandes escritores de la novela moderna como James Joyce y Franz Kafka.

Roberto Piglia logra conciliar dentro de esta novela los términos ficción y crítica literaria, como él mismo lo ha dicho, renovando la estructura narrativa al valorar otros textos desde el diálogo entre los personajes, lo que equivaldría a decir, entre Renzi, (Piglia)–Tardewski– Marconi, como parte del entramado del discurso novelesco.

A través de la literatura Piglia asume una posición concreta frente a hombres que representan lo más selecto de la literatura argentina en novela y poesía: Leopoldo Lugones,

Jorge Luis Borges, Domingo Faustino Sarmiento y Roberto Arlt. Los diálogos que se encuentran en la novela entre los personajes mediatizan la visión crítica de Piglia sobre la obra de los escritores mencionados. Marta Morelo Frosh, en el texto: “Significación e historia en Respiración Artificial de Ricardo Piglia”, considera que la novela “Centra su armazón argumental sobre la producción del discurso crítico, vale decir, sobre la relación del escritor como productor de signos y lector de los mismos en textos ajenos”¹⁰². Piglia no solamente escribe su historia sino que valora a través de la misma la producción de otros autores para acercar al lector a una nueva significación de su novela y de las obras de quienes habla dentro de ella.

Tzvetan Todorov, en su libro titulado “Crítica de la crítica”¹⁰³, publicado en 1991, plantea la crítica dialógica como un encuentro de dos voces, la del autor y la del crítico; esta crítica dialógica habla no acerca de las obras sino con las obras. Considera Todorov que el texto criticado no es un objeto que deba asumir un metalenguaje, sino un discurso que se encuentra con el del crítico. Desde esta perspectiva y a partir del preámbulo anterior, es que se realiza en este texto un acercamiento a Respiración artificial.

Si se acepta la afirmación inicial de Piglia sobre la crítica como una forma de autobiografía desde el punto de vista ideológico, teórico, político y cultural, hay en la novela que nos ocupa una especie de autobiografía en la que el personaje Renzi es la voz del autor. A través de él hay una explícita (algunas veces implícita) reflexión sobre las normas convencionales que han regido la literatura argentina, latinoamericana y universal, lo que el mismo escritor trata de poner en evidencia violando toda norma rígida, mezclando voces, fragmentando el relato, empleando la intertextualidad con las múltiples citas y referencias y, lo que nos interesa, desempeñándose como crítico literario, como escritor-lector-crítico.

101 FORNET, Jorge. Valoración múltiple de Ricardo Piglia. Conversación con Ricardo Piglia. Bogotá: Casa de las Américas, 2000, pp. 37-38-39

102 PIGLIA, Ricardo. Respiración artificial. Bogotá: Mundo editores, 1993

103 Morelo Frosh, Marta. Significación e historia en Respiración Artificial de Ricardo Piglia. En: FORNET, Jorge. Valoración Múltiple de Ricardo Piglia. Bogotá: Casa de las Américas, 2000, p. 152

104 TODOROV, Tzvetan. Crítica de la crítica. Bogotá: Paidós, 1992

Notas...

Es Renzi el que toma la voz del autor para puntualizar su visión crítica, valora escritores partiendo de las lecturas y relecturas que ha hecho de sus obras. Algunas veces, como un juego que desconcierta al lector, que lo provoca, Piglia parodia, se burla de ellos, los ridiculiza con la intención opuesta de realzar su grandeza, como en el diálogo que establece con Tardewski acerca de Joyce y la parodia donde formula un interrogante que coloca entre paréntesis, a modo de aclaración: “(porque en realidad, y dicho entre paréntesis, ¿Quién era él (Joyce) sino una parodia de Shakespeare?)”¹⁰⁴.

Si el autor viola normas rígidas sostenidas por la literatura durante tanto tiempo, si critica las formas y las técnicas tradicionales de la novela, no podría negar la importancia de un escritor como Joyce considerado como uno de los grandes de la literatura del Siglo XX, iniciador de una revolución en las formas de contar, en el uso del narrador, en el manejo del tiempo y del lenguaje, entre otras técnicas innovadoras que se encuentran por ejemplo en “Ulyses”.

Piglia habla de una renovación en la literatura y experimenta con ella en *Respiración artificial*. Juega con el lenguaje, con las voces, con el relato, con la historia; hace gala de una inmensa riqueza intelectual, cita, critica, reflexiona, intercala subgéneros, etc.

¿Cómo podría entonces burlar la obra de Joyce, la de Shakespeare, a quienes cita constantemente en su novela?

Una lectura inicial asombra al lector, lo inquieta y lo pone a dudar sobre la verosimilitud de estas aseveraciones. Pasado el primer desconcierto no puede creerse que también Tardewski sea serio cuando dice: “... el que voy a nombrar rey de los asnos españoles o asno I, José Ortega y Gasset”¹⁰⁵p. 175, al que denomina además “Un charlista español, el charlista español par excellence” p.175. Sin profundizar en la obra de este filósofo español, un escritor con el nivel de conocimiento que demuestra Piglia no se atrevería a negar

la importancia y lo que ha significado el acercamiento de Ortega y Gasset al pensamiento europeo en general.

Pero el planteamiento de una crítica dialógica en esta novela no puede mirarse a partir del diálogo que establecen los personajes en la misma, sino como el diálogo que ha establecido el autor con las obras de los escritores que cita, el cual le permite emitir juicios acerca de ellas y de lo que representan estos escritores en el mundo de la literatura. Piglia no es un crítico dogmático que renuncia a escuchar la voz del otro. Por el contrario, las voces de los personajes afirman el diálogo como posibilidad para establecer criterios, visiones, pensamientos del autor en relación con los otros.

Si inicialmente se encuentra en estos diálogos un tono burlesco, pasado ese primer momento se entiende que la intención del escritor-crítico es otra: reivindicar una obra, un escritor, y concederles un lugar merecido dentro de las letras. Ese diálogo que manifiesta el crítico con el escritor le otorga dicho lugar. No es secreta la admiración de Piglia por Roberto Arlt, pero tampoco la que siente por Jorge Luis Borges. Lo que hace en su novela es tratar de reconciliar las divergencias que la misma crítica planteó en vida de Arlt.

Esta conciliación es la que muestra el diálogo entre Renzi y Marconi, afirmando que Borges es un escritor del Siglo XIX que escribe el primer texto de la literatura argentina posterior a Martín Fierro, desde el cual el narrador usa las inflexiones, los ritmos, el léxico de la lengua oral: “El hombre de la esquina rosada”. Su gran aporte es el de haber desplazado su mirada hacia el gaucho y haberlo convertido en protagonista de sus relatos. Con él, se establece este diálogo, se cierra la literatura argentina del Siglo XIX.

Pero no es aquí solamente donde se advierte la cercanía de Piglia con Borges, pues en el ¿monólogo?, el senador Luciano Osorio remite a una de sus ficciones: *Tlön, Uqar, Orbis Tertius*: “... sólo es mío aquello cuya historia no he

105 PIGLIA, Ricardo. Op. Cit., p. 115

106 NOTA: Todas las citas correspondientes a la novela *Respiración artificial*, fueron copiadas de la edición: PIGLIA, Ricardo, Bogotá: Mundo Editores, 1993.

Notas...

olvidado. Y pienso que al contarlo se disuelve y se borra de mis recuerdos: porque todo lo que contamos se pierde, se aleja” p. 57. Ese universo contado por Borges, en donde las cosas existen mientras están en la memoria, y que al olvidarse desaparecen. Intertextualidad, pero también una alusión velada a la obra de este creador de imaginarios.

Una apropiación del texto para reconocer en él la validez de la crítica que reconoce en este a uno de los grandes escritores de la literatura argentina y universal. La alusión en *Respiración artificial*, con Renzi, en diálogo con Marconi, a “Pierre Menard, autor del Quijote” es otra demostración del conocimiento que tiene Piglia de la obra de Borges, y del diálogo que ha establecido con ella para dar su visión, su aproximación crítica.

Con Arlt se inicia la literatura del Siglo XX y es Renzi (Piglia) quien realiza en esta parte de la novela una defensa personal del escritor, contra los críticos que lo consideraron como un mal contador de historias; dice Renzi que se encuentra un interés de Arlt por escribir desde otros códigos, atendiendo a valores específicamente literarios, transformando, no reproduciendo. Aquí está claro su respeto por este escritor y la valoración que muestra hacia su obra.

La crítica dialógica que plantea Todorov refleja dicha situación al afirmar que en este modelo el crítico se rehúsa a eliminar cualquiera de las voces en presencia. Piglia no impone su voz, escucha al otro. Esos comentarios burlescos no irrespetan al objeto de su crítica. Podría decirse mejor que lo engrandecen al invitar al lector a remover sus bases, a releer el texto y a descubrir la verdadera dimensión de esa reflexión literaria que le presenta el autor.

Si el texto, la novela, es un cuerpo cerrado, el crítico deja abierta una puerta para que el lector entre por ella y lo acompañe en la búsqueda de la verdad.

El crítico que se encuentra en esta obra obliga a escuchar la voz del interlocutor, de Renzi y sus interlocutores, lo que es equivalente a decir Piglia y Joyce, Piglia y Borges, Piglia y Arlt. Pero también Piglia y la literatura argentina porque el diálogo es también con ella para cuestionar sus viejas normas, cuando habla Marconi de evitar el costumbrismo y el estilo oral que hacían estrago en las letras nacionales.

O cuando afirma, junto con Renzi que la literatura argentina ya no existe, que se disolvió, que está difunta desde la muerte de Arlt en 1942. En esta mirada a la literatura argentina, Piglia también critica los valores políticos y sociales como fin último de la literatura del Siglo XIX en este país, no elude el aporte europeo a su cultura pero admite que se debe rescatar lo que es propio, como el lenguaje o una lengua nacional.

La crítica dialógica la establece también este escritor con la literatura misma y en la voz del senador en el momento en que este reflexiona sobre la importancia de la palabra para expresar al hombre con todo lo que ella implica, para explicar esas ilusiones de las que está hecho, esa búsqueda infinita de la verdad; la palabra para materializar el pensamiento, la idea. La búsqueda de la palabra precisa que disgrega, que investiga, que trata de atrapar la realidad y de recrearla a través de la literatura. La herramienta del escritor para reflejar la historia del hombre de todos los tiempos. Y el lenguaje en su totalidad que posibilita, y a la vez reduce, la verdadera dimensión de esa realidad imaginaria.

¿Tiene Piglia la última palabra acerca de las obras que critica? Si estamos planteando la existencia de una crítica dialógica en *Respiración artificial*, habría que decir que la verdad que aspira encontrar esta crítica se construye a partir del diálogo del crítico con las obras. Es una búsqueda y una confrontación de argumentos. Pero una búsqueda común de la verdad, como la discusión entre Renzi y Marconi para encontrar la validez de la obra de Arlt. Todorov dice:

Notas...

“Reconocer al otro como diferente permite amarlo mejor”. Piglia reconoce que Arlt es grande porque se diferencia de todos los otros escritores argentinos, pero esa grandeza nos la descubre Renzi con argumentos que le llegan de boca del autor como una demostración del diálogo que ha establecido con la obra para llegar a formular los planteamientos que aparecen en la novela.

Si Renzi no hubiera encontrado un opositor, difícilmente podría hablarse de una crítica dialógica, porque esta es imposible cuando el crítico se encuentra en total acuerdo con su autor, ya que no podría darse ninguna discusión. Pero también, al Piglia provocar al lector con afirmaciones como la de que Lugones es el “Asno II de la literatura”, o que Martín Fierro, con su epígrafe en francés es “una demostración de la imposición de la cultura europea”, considerando que el gaucho no podía entender esa lengua y que Sarmiento despreciaba en cierta forma lo propio para copiar los modelos de los inmigrantes europeos; estos planteamientos provocan al lector, el cual se ve obligado a establecer a su vez una discusión, un diálogo con el escritor-crítico.

Esta es una de las características de la literatura contemporánea que le exige un compromiso al lector, que lo convierte en sujeto partícipe de la obra al obligarlo a reflexionar, a terminar la obra misma, a reconstruirla, deconstruirla o a entenderla. El autor escribe en respuesta a otros autores, a otras obras, pero a su vez recibe la respuesta de otros lectores en un diálogo que plantea Todorov como interrumpido por la búsqueda de una verdad común. No significa esto que siempre el lector tendrá que llegar a un acuerdo con el escritor, pero sí que la conclusión a la cual llegan se desprende de un acuerdo, de un diálogo. Muchas son las referencias, las citas que hace Piglia de escritores, filósofos, poetas: Faulkner, Mann, Hemingway, Dostoievski, Kafka; Nietzsche, Kant, Descartes, Heidegger, Wittgenstein;

Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, Lugones, Paz, entre otros. Algunos solo se citan para reforzar un planteamiento de algún personaje. Sobre otros recae realmente la reflexión literaria. ¿Quién es capaz de realizar crítica sin antes haber establecido un diálogo con el objeto de su crítica? Crítica inmanente, crítica dogmática, crítica dialógica.

Todorov dice que todas han existido a través de la historia, pero que esta última es la más relevante en tiempos en que la literatura ha tratado de reconstruir las formas de contar historias, en que es más evidente la búsqueda de la verdad en el ser humano y en los que las tecnologías y la ciencia permiten ser más pluralista, más universal. Piglia es un escritor universal porque posee un conocimiento amplio del mundo, porque ha recogido en su obra una visión inmensa y profunda de quienes se han interesado por rescatar la dignidad del ser a través de la literatura y la filosofía. Entabla diálogos con esos seres a través de sus obras y muestra en las suyas, como *Respiración artificial*, su capacidad para asimilar y comprender a cada uno de ellos. Con sus defectos y proezas como escritores, como poetas o como filósofos.



BIBLIOGRAFÍA

FORNET, Jorge. Valoración múltiple de Ricardo Piglia. Conversación con

Ricardo Piglia. Bogotá: Casa de las Américas, 2000, pp. 37-38-39

MORELO Frosh, Marta. Significación e historia en Respiración Artificial de

Ricardo Piglia. En: FORNET, Jorge. Valoración Múltiple de Ricardo Piglia.

Bogotá: Casa de las Américas, 2000, p. 152

PIGLIA, Ricardo. Respiración artificial. Bogotá: Mundo editores, 1993

TODOROV, Tzvetan. Crítica de la crítica. Bogotá: Paidós, 1992



GERMÁN ESPINOSA

1938-2007



CAPÍTULO XI

GENOVEVA ALCOCER:
PLURILINGÜISMO Y
DIVERSIDAD CULTURAL



Alejandro Alberto Mesa Mejía







GERMÁN ESPINOSA

Novelista, cuentista, poeta, y ensayista colombiano nacido en Cartagena el 30 de abril de 1938, y fallecido en Bogotá el 17 de octubre de 2007. Fue además periodista, profesor universitario y editor.

Entre sus obras se destacan los siguientes títulos:

Letanías del crepúsculo (1954), La noche de la Trapa (1966), El Basileus (1965), Los cortejos del diablo (1970), Anatomía de un traidor (1973), Claridad subterránea (poesía, 1974), Reinención del amor (poesía, 1974), Los doce infiernos (1976), El magnicidio (1979), El signo del pez (1987), Noticias de un convento frente al mar (1988), Sinfonía desde el Nuevo Mundo (1990), La fiebre en la luna (1990), Libro de conjuros (1990), La tragedia de Belinda Elsner (1991), Los ojos del basilisco (1992), La lluvia en el rastrojo (1994), Canciones interludiales (1995), Obra Poética (poesía, 1995), El naipe negro (1998), Lino de Pombo, el sabio de las siete esferas (1998), Cuentos completos (1998), Crónicas de un caballero andante (1999), Romanza para murciélagos (1999) y La balada del pajarillo (2000).

La tejedora de coronas (1982) fue incluida por la UNESCO en su lista de obras patrimonio de la humanidad. De ella es el siguiente fragmento:[...] y yo me oí de pronto que los caballeros trajeados de negro trataban de convencer a Aldrovandi y de Bignon de la necesidad de asesinar al señor Ramsay, antes que la organización, por culpa de sus teorías alucinadas, cayera en el misticismo del cual habían tratado de sacarla los Old charges, pues con el siglo XVIII el mundo emergía, o eso creían ellos, de entre las tinieblas de una larga noche y, ahora, las ciencias naturales, con hombres tan versados como mi par de amigos geógrafos, y una filosofía de carácter racionalista y dinámico, nos emanciparían de los prejuicios tradicionales, de las tutelas dogmáticas, y nos incrustarían en una nueva época en que la humanidad sabría labrarse por sí sola su porvenir, con una concepción optimista del universo que, en todo, me hacía recordar los ideales de mi amado Federico, mi buen muchacho inmolado ante ese altar de la razón ante el cual parecían postrarse mis acompañantes [...]106

Muchos años después de publicada, la novela *La Tejedora de Coronas*¹⁰⁷ de Germán Espinosa sigue suscitando tanto el interés de los lectores que se acercan a ella por primera vez, como el de aquellos que se recrean en su relectura. Este fenómeno no es gratuito ni casual; lo motiva la hondura estética de la obra, abierta siempre a nuevos abordajes. Precisamente por ello, y de cara a la realización de este ensayo, es preciso seleccionar de entre la multiplicidad de aspectos por analizar, tres que a nuestro juicio contribuyen a definir la coherencia composicional, arquitectural y estética de la novela: la construcción de la voz narradora, el plurilingüismo y la expresión de la realidad mestiza o hibridada de nuestra América.

El primer encuentro del lector con el texto literario opera en el nivel composicional, a través de la valoración de los elementos, relaciones y organización de los mismos al interior de la obra, en un análisis que hasta aquí podría calificarse como intrínseco. Y en el nivel composicional, es la presencia del narrador el aspecto que en este ensayo queremos observar en primera instancia.

En *La Tejedora de Coronas* se destaca la presencia de una narradora autodiegética –Genoveva Alcocer–, que se dirige a sí misma o a narratarios imaginados por ella (Bernabé, sus torturadores, etc.) en largos soliloquios enunciados al final de su vida:

Tú que conoces mi buen Bernabé, lo que es la pena de amor, porque te la infligí tantas veces, comprenderás lo que sentí en aquella mi segunda primavera francesa, cuando, precisamente en la luna llena de abril... (TC, 117)

... y es debido a ello que, a ratos, me pregunto si será verdad que me acompaña, en esta celda del nuevo palacio de la inquisición, esa mujer tan sabia, o si será una mera ilusión, porque creo recordar que, al principio, yo me encontraba sola aquí, y ella

107ESPINOSA, Germán. *La tejedora de coronas*. Capítulo III. Bogotá: Alianza Editorial Colombiana, 1982, p. 79

108 En este estudio citaremos –utilizando las iniciales TC, seguidas del número de la página– la segunda edición publicada por Montesinos en 1997.

Notas...

apareció cualquier día, sin anuncio previo, pero me parece que tú puedes verla, Bernabé, y usted también, señor fiscal fray Juan Félix de Villegas. (TC, 400)

Quizá por esa razón, por el hecho de rememorar la historia de su vida desde el final de sus días, la voz de Genoveva aparenta rasgos de omnisciencia. Es por ello que en la novela contrasta “el efecto monológico percibido en el acto de enunciación y la polifonía de voces que bullen en los recuerdos de Genoveva”.¹⁰⁸ El lector se enfrenta aquí a un texto paradójico, porque en superficie teje una ilusión de monologismo que en el fondo desteje con rasgos inequívocos de polifonía.¹⁰⁹

En La Tejedora de Coronas estamos ante una narradora central cuya voz deviene diversa y compleja. La voz de Genoveva resulta “fragmentada entre la aprendiz de científica y la bruja de San Antero”¹¹⁰, polos de tensión entre los cuales fluctúa la protagonista y narradora. Por momentos escuchamos a una Genoveva Alcocer preocupada por el discurrir de las ciencias naturales o la filosofía:

De dos cosas no pude nunca convencer al joven Pierre-Charles Lemonnier, cuya asistenta fui por casi cinco años, y son la primera aquélla que hacía referencia a la distorsión del tamaño real de los países en las proyecciones de Mercator, donde un lugar situado a ochenta grados... (TC, 51)

Por momentos, su voz se torna misteriosa y en ella resuenan ecos de magia e irracionalismo:

... me sentí sujeta de pronto a una suerte de poder hipnótico que parecía brotar de mis propias honduras abisales, y creí ver trocarse la noche en un gigantesco diorama... (TC, 146)
..y me pone en el potro y le confieso que robábamos tierra y huesos del cementerio para mezclar nuestros potajes, y me desgonzaba el cuerpo... (TC, 415)

Una observación detallada del funcionamiento de la instancia narrativa en esta novela revela la existencia de una voz –la voz de Genoveva–, en la cual se aglutinan e interpolan otras voces. Genoveva actualiza la expresión, el pensar y el sentir de muchos otros personajes e incluso de algunos grupos sociales. Es tal la fuerza que alcanza esta manera particular de construcción del narrador, que se convierte en el eje alrededor del cual se estructura la obra toda.

En este sentido, y a partir de los hallazgos que arroja el análisis del nivel compositivo, al lector le corresponde acceder al nivel arquitectural de la obra donde entra en contacto y descubre el juego que produce la interacción entre lo material y lo espiritual en la constitución del texto. Para el caso concreto de *La Tejedora de Coronas*, en el nivel arquitectural el rasgo sobresaliente lo determina la vocación plurilingüista de esta novela y la construcción a manera de red –de tejido hecho de múltiples hilos–.

Para ahondar en el concepto de plurilingüismo es necesario apelar a los estudios de Mijail Bajtin con respecto a la novela. En *Del discurso de la novela*, este autor plantea el concepto de polifonía. La obra de Dostoyevski le permite descubrir que la novela es la “representación estética del discurso humano y de su palabra”. Aspecto que amplía al introducir el plurilingüismo¹¹¹ como una de las categorías en que se manifiesta la polifonía.

Bajtin analiza las dos líneas de desarrollo de la novela en occidente: la novela monológica (donde prima una sola voz, entendida como visión de mundo) y la novela polifónica (expresión del plurilingüismo ideológico-social). En *Problemas de la poética de Dostoyevski*, Bajtin define las características de la novela polifónica cuyos personajes participan como voces o conciencias autónomas frente a otras conciencias en incluso, a veces la del autor (que en ningún momento procura integrar o privilegiar una visión).

109 GÓMEZ BUENDÍA, Blanca Inés. Genoveva Cronista de la Nueva Historia. En: 6 estudios sobre *La Tejedora de Coronas* de Germán Espinosa. Santafé de Bogotá: Fundación Fumio Ito – Pontificia Universidad Javeriana, 1992. p. 61

110 Más adelante observaremos como la polifonía de la novela se alcanza principalmente a través de la utilización de formas como el plurilingüismo.

111 FIGUEROA SÁNCHEZ, Cristo Rafael. El diseño de *La Tejedora de Coronas*. Triunfo de la enunciación y realidad de lo posible. En: 6 estudios sobre *La Tejedora de Coronas* de Germán Espinosa. Santafé de Bogotá: Fundación Fumio Ito – Pontificia Universidad Javeriana, 1992. p. 21

112 Entendido como la manifestación de la diversidad cultural, social, ideológica, etc. que se presenta al interior de una misma lengua.

el rey Carlos se hallaba urgido de dinero para sobrellevar la guerra con Francia...” (TC, 42); escuchamos a Voltaire cuando dice que “la amistad era un sentimiento más noble que el amor, pues suponía un contrato tácito entre dos personas sensibles y virtuosas, en tanto que el amor presumía intolerables dependencias, estados malsanos del espíritu...” (TC, 119); y habla la magia del mundo americano como cuando Genoveva dice que “para remediar amores preparan conmixtiones de lenguas de víboras, sesos de asno, flor de hiedra, pie de tejón...” (TC, 400).

La voz de Genoveva en *La Tejedora de Coronas* corresponde a “una construcción híbrida típica, con dos (léase, varios) acentos y dos (léase, varios) estilos...”¹¹³. En esta novela quizá el mayor acierto lo constituye el hecho de que en la voz de la narradora “el discurso [...] es siempre un discurso ajeno...”¹¹⁴. En *Genoveva Alcocer* confluyen, dialogan, discuten sincréticamente lenguajes diferentes, fruto tal vez de la complejidad que alcanza la visión de mundo de un personaje interiormente plural, diverso y fragmentado.

De ahí que el texto en su arquitectura opte por la configuración de una especie de tejido verbal muy rico. La red, como lo hemos venido sosteniendo, se teje estructuralmente a través de múltiples lenguajes. Formalmente, la red se elabora mediante una sintaxis particular constituida por frases que se hacen eternas, quizá en el afán de consolidar una trama donde se hilvanan los diferentes hilos que revela cada voz presente en la palabra de Genoveva.

Ahora bien, el tejido textual y la vocación plurilingüística de esta obra no resultan casuales. Lo intrincado del artificio narrativo en *La Tejedora de Coronas* es fruto de una necesidad ético-estética:

¿Cómo representar a través de una novela –esta novela– la enorme complejidad del mundo americano?

La clave pareciera estar encarnada en Genoveva Alcocer, en

113 BAJTIN, Mijail. *Teoría y Estética de la Novela*. Trad. Helena S. Kriukova y Vicente Cazcarra. Madrid: Taurus, 1989. p. 125

114 *Ibid.*, p. 121. El paréntesis es nuestro.

115 *Ibid.*, p. 131

Notas...

su vida y en su voz. La protagonista de la novela permite edificar un sujeto cultural profundamente americano. Un “sujeto cultural”¹¹⁵ en el cual se sintetizan mediante el sincretismo formas culturales plurales y diversas.

El recorrido vital de Genoveva la enfrenta al mundo hispánico colonial, a la exuberancia y a la magia del mundo africano y precolombino, y al afán racionalista y modernizador del ideal ilustrado.

América como “área policultural y multirracial”¹¹⁶ aparece recreada en Genoveva –sujeto cultural- que se caracteriza más que por el mestizaje por su nivel de hibridación. En este personaje y en su voz de narradora no opera una simple yuxtaposición de características diversas, sino más bien la síntesis creativa que reúne las múltiples raíces e influencias para generar un producto nuevo. Genoveva Alcocer no es española, ni africana, ni aborigen, ni europea ilustrada: Genoveva Alcocer es todo y nada de esto, ella es radicalmente americana.

Las características de enunciación de la narradora, los niveles de plurilingüismo presentes en su voz, la urdimbre a través de la cual se teje y se complejiza la diégesis representan la solución concreta que permite a Germán Espinosa en *La Tejedora de Coronas* recrear con gran coherencia interna (composicional, arquitectural y estética) la realidad cultural americana, caracterizada por el sincretismo, la fragmentación y la diversidad.



BIBLIOGRAFÍA

BAJTIN, Mijail. Teoría y Estética de la Novela. Trad. Helena S. Kriukova y Vicente Cazcarra. Madrid: Taurus, 1989.

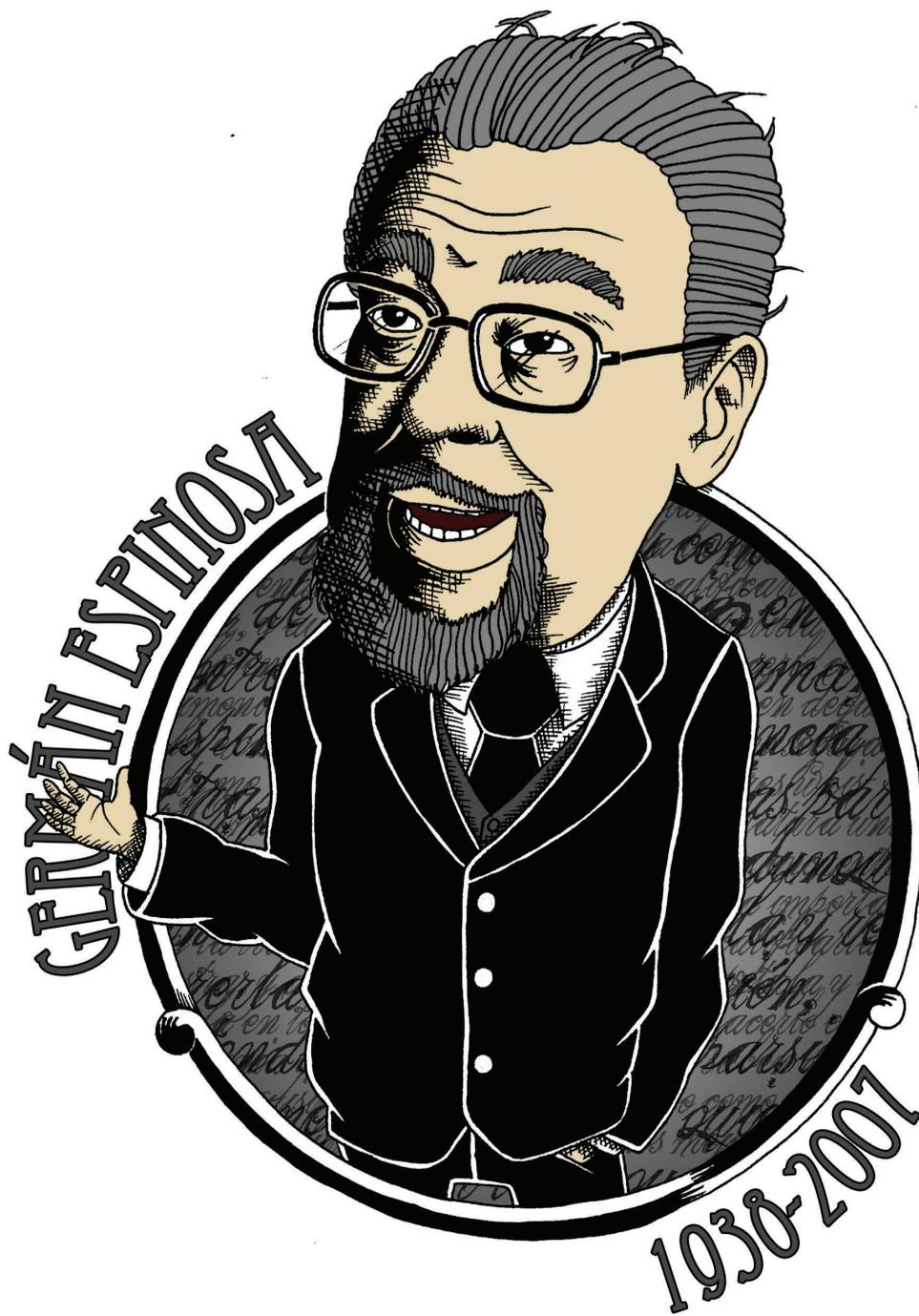
CROS, Edmond. El Sujeto Cultural: de Emile Benveniste a Jacques Lacan. En: Seminario Internacional de Sociocrítica. Medellín: octubre 5 al 8 de 1999.

ESPINOSA, Germán. La Tejedora de Coronas. 2ª ed. España: Montesinos, 1997.

FUENTES, Carlos. Valiente Mundo Nuevo. Épica, utopía y mito en la novela hispanoamericana. México: Fondo de Cultura Económica, 1990.

FUENTES, Carlos. El Espejo Enterrado. México: Fondo de Cultura Económica, 1992.

VARIOS AUTORES. 6 Estudios sobre La Tejedora de Coronas de Germán Espinosa. Santafé de Bogotá: Fundación Fumio Ito – Pontificia Universidad Javeriana, 1992.







CAPÍTULO XII

DESARRAIGO CULTURAL EN
LA TEJEDORA DE CORONAS



Inés Emilia Rodríguez Grajales





Mijail Bajtín, quien afirma que para que una novela sea considerada como polifónica debe poseer, entre otros, diversidad de léxicos, introducidos en la novela por los personajes a través de la palabra, lo cual termina por transformarse en un ideograma.

Dice Bajtín en su texto “Teoría y estética de la novela”, que cada disciplina posee un léxico particular y la palabra, por extraña que parezca, se encuentra dialogizada internamente. Esta es entonces la forma como un grupo social habla en la novela.¹¹⁷

Para afirmar que en *La Tejedora de Coronas* se presenta el fenómeno del plurilingüismo, aunque toda la historia se desarrolle desde un monólogo interior, se recurre entonces a la presencia de los distintos discursos que hablan en la novela a través de la conciencia de Genoveva Alcocer, como se puede observar en el siguiente fragmento:

*..., trabajando con minucia asombrosa, trataban de explicarse, entre muchos otros rompecabezas, esa mancha de luz, de aspecto nuboso, que aparecía en la constelación de Andrómeda, y se preguntaban si no se trataría de un sistema planetario en proceso de formación, pues, sin atreverse a exponerlo públicamente, pensaban que, por efecto de su propia gravitación, aquellas nubes, pues eran varias en el domo celeste, entre otras las muy misteriosas de Magallanes, comenzarían en algún momento a contraerse y condensarse...*¹¹⁸

Es un fragmento del discurso científico en el que se muestra el trabajo que se realizaba en torno a la astronomía, desde el observatorio de París, donde ingresa a trabajar el personaje y que le sirve para recordar a su “amado Federico”, relacionando el mirador de su casa en Cartagena con el centro astronómico desde donde evoca:

116 CROS, Edmond. El Sujeto Cultural: de Emile Benveniste a Jacques Lacan. En: Seminario Internacional de Sociocrítica. Medellín: octubre 5 al 8 de 1999. p. 78

117 FUENTES, Carlos. Valiente Mundo Nuevo. Épica, utopía y mito en la novela hispanoamericana. México: Fondo de Cultura Económica, 1990. p. 41

118 BAJTIN, Mijail. Teoría y Estética de la Novela. Trad. Helena S. Kriukova y Vicente Cazcarra. Madrid: Taurus, 1989

119 ESPINOSA, Germán. La tejedora de coronas. Capítulo VI. Bogotá: Alianza Editorial, 1982, p. 161

Notas...

Voltaire no sólo brilló en la corte de Jorge I, cuya coronación desató años atrás aquellos brotes sediciosos, y en la del príncipe de Gales, sino que intimó con sir Robert Walpole, el taumaturgo de la finanzas, caudillo del partido whig, que defendía la tolerancia religiosa y los derechos del pueblo y del Parlamento frente a las prerrogativas de la corona...¹¹⁹

Genoveva recuerda la estancia de Voltaire en Inglaterra y esta le sirve de fondo para mostrar en su discurso algunos aspectos histórico-políticos de este país en el siglo XVIII. Dos discursos de dos disciplinas diferentes que se introducen en la historia, presentados desde el recuerdo de la protagonista. Son dos estilos de lenguaje en la novela, que participan de la unicidad de la misma.

La novela de Espinosa es un todo organizado artísticamente a partir del lenguaje, en el que interviene una voz colectiva de la sociedad del siglo XVIII en Europa y América, y la voz individual de la protagonista.

Hay en ella un plurilingüismo social, esto es, la voz de varios protagonistas de la vida social de la época dentro de la cual se enmarca la historia, desde sus diferentes situaciones; y un plurifonismo individual, es decir, la voz de Genoveva Alcocer asumiendo el discurso de todos pero a la vez emitiendo sus juicios, en los cuales confluyen todos los temas de la novela y con los que el autor construye un universo semántico concreto que permite asumir la ficción que ofrece el texto y su relación con la historia universal de la cultura y el desarrollo de las ideas modernas en Occidente.

Baste aquí con esbozar rápidamente este fenómeno del plurilingüismo y comprobar su presencia en La Tejedora de Coronas, para tener las bases que nos enfrentan con la visión de la protagonista de la obra como un sujeto cultural desarraigado.

Los múltiples discursos con que se crea el universo diegético de la novela permiten concebir al personaje central de la misma desde las consideraciones que hace Edmond Cros en su libro “El sujeto cultural. Sociocrítica y Psicoanálisis”, en el cual se encuentra la noción de “sujeto cultural”,¹²⁰ apoyado en las visiones que presentan Emile Benveniste y Jacques Lacan en varios de sus textos.

A partir de lo anterior se plantea entonces la hipótesis de concebir a Genoveva Alcocer como Sujeto cultural, por fuera de la cultura: interioriza una cultura foránea, la europea, y se niega a aceptar los patrones que le impone la cultura propia, latinoamericana, colombiana, evidenciando el atraso de una con respecto a la otra. Al situarse por fuera de la propia, transgrede todos los valores que esta lleva impresos.

Se parte aquí de la definición de cultura “como el espacio ideológico cuya función objetiva consiste en enraizar una colectividad en la conciencia de su propia identidad”.¹²¹ Si desde este concepto la cultura funciona como una memoria colectiva, Genoveva, a través del lenguaje que maneja, recoge en su memoria la cultura que durante un siglo imperó en Cartagena, no como un producto auténtico, propio, sino como algo impuesto por el invasor español representado en el poder de la iglesia y en el poder político, quienes se encargan de restringir cualquier manifestación que esté por fuera de la ideología impuesta.

La protagonista de Espinosa no es un sujeto alineado por un aquí y un ahora ideológico. Al contrario, rechaza de plano cualquier forma de sometimiento y considera la ignorancia como la base de la esclavitud humana.

Se aleja de su tierra y va en busca del conocimiento que la libere, a ella y a su pueblo, porque regresa al cabo de los años a Cartagena para fundar La logia, en la cual basa la conquista de la liberación. Por eso es un sujeto cultural

120 Ibid., p. 263

121 CROS, Edmond. El sujeto cultural. Sociocrítica y Psicoanálisis. Ed. Corregidor, Buenos Aires, 1997.

122 Ibid., p. 9

Media al desarrollo de los pueblos y de los individuos, sobre los cuales se erigió como el poder supremo que gobernaba absolutamente todos sus actos. Genoveva habla con el discurso de la religión. Pero su habla se expresa por medio de recuerdos, y para darles vida y hacerlos creíbles al lector recurre a los personajes que protagonizaron los hechos y los hace aparecer como otras voces en la novela. Así, Fray Miguel Echarry encarna todo lo pervertido que desde su visión encarnó la iglesia en la Cartagena de la época:

*... ensimismado frente a su viejo escritorio de caoba pensaba en ese triángulo enmarañado de Hortensia García, en uno de cuyos vértices se encontraba la hendidura en la cual había saciado sus desórdenes de rábula deslucido y había logrado cierto alivio para sus amarguras de rata estercolera, y pensaba también que ese lugar anatómico se había instituido de repente en su perdición, tal como lo advertían los textos sagrados...*¹²⁴

Echarry representa en la novela la corrupción de la iglesia, su hipocresía, su falta de generosidad y la muestra como la culpable del atraso cultural de los pueblos americanos con respecto al viejo continente. La Inquisición no es en este caso una institución, es un hombre miserable que se dejó llevar por los deseos carnales como cualquier otro, que busca el pecado en cualquier acto de los otros, porque él lo lleva en su alma a pesar de su condición de religioso, que muestra la debilidad humana en toda su dimensión: “..., cómo podía su mente albergar tanto resentimiento, si había consagrado su vida al servicio de Cristo, de Dios, del Creador de todas las cosas, a las cuales sacó de la Nada...”¹²⁵ Pero los recuerdos de Genoveva también remiten a la revolución científica que se vivía en Francia en el Siglo de las Luces. Para representar ese mundo recurre a Voltaire, especialmente, como uno de los precursores del cambio de mentalidad europea moderna:

123 Ibid., p. 140

124 CROS, Edmond. Op. Cit., p. 9

125 ESPINOSA, Germán. Op. Cit., p. 134

126 Ibid., p. 268

127 Ibid., p. 120

Notas...

..., rasgos que en Francois-Marie acentuaba su violenta reacción contra el rigor y la austeridad jansenistas en que había sido educado, reacción que lo convirtió en un tenaz opositor del prejuicio y de la intolerancia, en un acérrimo enemigo de lo sobrenatural y de los dogmas religiosos, en un cultor de la razón..¹²⁶

Genoveva, como sujeto cultural, participa de la alienación ideológica de la época de la Ilustración francesa, interioriza los valores que sugiere la razón, esto es, el espíritu científico e investigativo, la igualdad y la libertad del hombre, el conocimiento como vía a la liberación interior, entre otras, por encima de los preceptos elevados del espíritu, que en este caso representa la iglesia y que pretenden anular la capacidad humana del pensar y razonar en torno a sí mismo y a su entorno.

Genoveva interpela desde su visión del mundo francés a la cultura americana, la cuestiona y constantemente está comparando la evolución de una con respecto al estancamiento de la otra por las causas expuestas. Ha interiorizado, a través del lenguaje, los discursos de la época cultural en que vive, y a partir de él reproduce un discurso ajeno que pasa por su conciencia y se reproduce como si fuera el discurso del otro.

Pero todo está permeabilizado por su concepción de mundo, por la forma como se va construyendo como sujeto cultural que traspasa las fronteras de lo propio, que identifica la pobreza cultural de su pueblo, sólo en la medida en que la compara con un mundo externo.

Freud habla de una herencia cultural, de unos arquetipos que el ser humano interioriza en el subconciente y de los cuales parte su contacto con el mundo. Genoveva asimila esos arquetipos ancestrales pero para interpelarlos desde su discurso porque es un sujeto cultural crítico, no pasivo, no alineado por la cultura en que nace, más bien alineada por

una cultura que está fuera de sí misma y de su entorno, a la cual considera superior. En ello radica su desarraigo, su no compartir las formas del pensamiento americano, basadas en la sumisión y la pasividad del individuo.

2. *La emergencia y el funcionamiento de una subjetividad:*

Si la obra está escrita totalmente sobre un monólogo, es evidente la subjetividad de la misma. Está construida sobre la base de los recuerdos de Genoveva, ella evoca un pasado en el que muestra una visión del mundo cultural europeo y americano del siglo XVIII. A los diferentes hechos de la realidad y de la ficción, de la historia oficial y del mundo diegético de la novela, se unen las apreciaciones que hace la protagonista de ellos. Siempre está dando sus puntos de vista, reflexionando, expresando las emociones, los sentimientos que despiertan en su interior los acontecimientos que la rodean y los que protagoniza.

El lenguaje le permite interiorizar los dos mundos y producir su propio discurso para interpelar ambas culturas. En su peregrinar deja de ser un ser individual para convertirse en un ser que resume el pensamiento de una época particularmente importante para la humanidad. Por eso Genoveva no es la voz de un ser humano aislado, sino la voz de la sociedad del Siglo XVIII que expresa desde su subjetividad la evolución del hombre universal, y aquí radica una de las virtudes de la novela, su capacidad de trascender lo local para encarnar al ser de todos los tiempos; un ser que cuestiona, que busca su construcción interior a partir de la negación de cualquier ideología totalitaria que pretenda someter al espíritu, libre por naturaleza:

..., y de pronto me sentí vacía, al contacto del aire oceánico, sentí que había sido toda mi vida instrumento de un grupo de intelectuales, dados a cerebrales abstracciones y mistificaciones, para quienes poco importaba, en verdad, el sufrimiento individual del

128 Ibid., p. 443

Notas...

*hombre, siempre y cuando pudieran sacar avantes ciertos conceptos abstractos de justicia, cuánta sangre no se derramaría por culpa de aquellas especulaciones más filosóficas que propiamente humanas, pero reflexioné que era aquella, acaso, la ley del progreso histórico, progreso impulsado por la mente pura, por resortes insospechados de esa mente que, en realidad, sólo buscaba pretextos para librar la batalla eterna por la inmortalidad...*¹²⁷

3. Un sujeto colectivo¹²⁸

Anteriormente se mencionaba la universalidad del personaje central de la novela, porque asume una visión total de la época en que se desarrolla su existencia. Genoveva es un sujeto cultural porque reúne el concepto de un ser transindividual¹²⁹, que interioriza “las particularidades de su inserción socioeconómica y sociocultural, así como la evolución de los valores que marcan su horizonte cultural”.¹³⁰ Podría decirse que la protagonista no habla, es hablada a través de las diferentes formas de lenguaje que adopta para darnos, no la visión de su historia de ser y de mujer, sino la de toda una sociedad en conflicto, y para ello recurre al discurso de otros.

La máscara de la subjetividad, en su extenso soliloquio, no oculta el discurso que como sujeto cultural, no individual, revela al otro, porque el Yo de Genoveva es la máscara de todos los otros. A través de ella se construye la visión de los grandes pensadores de este siglo. No importa que ella utilice su lenguaje, son estos los que terminan por develar cada uno de los momentos claves de la historia por medio del discurso con que Genoveva los recuerda. En ellos está esa visión, no de sí mismos ni de Genoveva, sino del dogmatismo español que esclavizó a los pueblos americanos y el del surgimiento de la Ilustración, no sólo como movimiento científico, sino también humanista.

Pero en un momento de la novela, a través de Federico, el personaje central parece entender la gran paradoja de su búsqueda insaciable. No es el conocimiento el absoluto salvador del hombre, este no es suficiente para construir un mundo mejor:

..., y acaso esa utopía de la ciencia rectora del mundo, propuesta por Bacon en su Nova Atlantis, que sólo él, por el prurito bibliómano de su padre, conocía en todo el virreinato, aquella ensoñación de un país regido por astrónomos, médicos, químicos, arquitectos, economistas, biólogos y filósofos, paraje absolutamente quimérico, lo comprendo ahora que sé que ni el intelectualismo ni los nobles ideales garantizan un mejor comportamiento colectivo...¹³¹

Este sujeto cultural colectivo comprende en algún momento de su vida que todo por lo que luchó no tiene sentido, que América no iba a ser mejor o peor de lo que era por el solo hecho de ingresar a la cultura “superior” que se difundía en algunos países de Europa en ese momento.

4. *Un proceso de sumisión ideológica*¹³²

La protagonista de la novela, como se ha dicho anteriormente, no es un ser pasivo, mucho menos sumiso. Su proceso de culturización en su ciudad natal se ve interrumpido en la adolescencia a raíz del ataque de que es víctima la ciudad. Pero a la edad que nos muestra la obra es ya una persona madura, capaz de racionalizar los eventos que se suceden alrededor. Contrasta esta madurez con la actitud ingenua y casi torpe, de Federico.

Genoveva se muestra superior incluso a los demás personajes que la rodean en Cartagena, por su capacidad de discernimiento. Actúa diferente a todos, rompe reglas, transgrede los valores impuestos y comprende perfectamente que vive dentro de una ciudad pacata, desigual, dominada

129CROS, Edmond. Op. Cit., p. 9

130 Sujeto capaz de asimilar cada elemento del entorno social para poder convivir dentro de él, pero que a la vez se crea sus propias expectativas a partir de la observación de la sociedad, de su evaluación.

131 Ibid., p. 14

132 ESPINOSA, Germán. Op. Cit., p. 180

133 CROS, Edmond. Op.Cit., p. 9

van proponiendo al lector la suya propia. Sólo a través de este fenómeno se hace posible el carácter dialógico que se observa en la obra, a través de los diferentes lenguajes.

En la conciencia de la protagonista se establece el diálogo entre las dos culturas –la europea y la americana-; allí también se encuentra dialogizada la palabra de cada uno de los personajes con los cuales se construye el mundo diegético de *La Tejedora de Coronas*.

Finalmente, el lenguaje, el plurilingüismo presente en la novela, hace posible la existencia de ese sujeto cultural. A través de él se apropia la realidad y se la transforma.

El ser humano construye su interioridad a partir de la palabra. Genoveva descarta lo que no es, lo que no quiere ser, lo que no quiere ser nunca, y se identifica con lo que construyó en su mente como ideales humanos. Pero esta construcción la hace desde la palabra de otros, de los personajes que encontró en su largo peregrinar. El encuentro de los lenguajes de las diferentes disciplinas, del lenguaje de las dos culturas y de su propio lenguaje, hace posible que en la conciencia de esta mujer se vea un siglo de la historia de la cultura occidental, y que se la considere como sujeto cultural que asume la cultura de otros para acercarse a la suya.



BIBLIOGRAFÍA

BAJTIN, Mijail. Teoría y Estética de la Novela. Trad. Helena S. Kriukova y Vicente Cazcarra. Madrid: Taurus, 1989

CROSS, Edmond. El sujeto cultural. Sociocrítica y Psicoanálisis. Buenos Aires: Ed. Corregidor, 1997.

ESPINOSA, Germán. La tejedora de coronas. Bogotá: Alianza Editorial Colombiana, 1982.

*Este libro se terminó de imprimir en
Febrero del 2013.*

... las Leontas. Hechas.
... demora hasta el
... su sereno ambiente en que
... los políticos. Hay de que que política
... de los colores. Le celeste
... de si se le puede sacar un o trincar el café
... una forma violenta de tapar esa diferencia que
... en un café de París rescata con toda natur
... para una especie de
... y como escritor de por la trayectoria
... y la trascendencia necesarias para calificar
... de un mundo un mundo de
... toda su extensión, prefiera hacerla con la parsimonia
... de la boca
... como seguramente me resultaría el maestro
... como los que, como los que
... de los políticos
... en la obra de German
... es política
... que me enseñe a repetir y record
... que me enseñe a repetir y record
... que me enseñe a repetir y record
... que me enseñe a repetir y record

Este libro no pretende ser un manual para aprender a escribir ensayos, pero sí se plantea como un texto desde el cual se contribuye con algunas ideas y reflexiones para que tanto docentes como estudiantes de la enseñanza media y superior ejerzan la escritura de ensayos y el poder de la argumentación como herramienta de enseñanza y aprehensión del conocimiento, de reflexión sobre la razón de ser de las diversas disciplinas. Que encuentren en el ejercicio de la escritura una forma de expresarse a sí mismos y al mundo que los rodea con sentido crítico.

Para ilustrar las consideraciones sobre el tema, el libro ofrece un conjunto de ensayos sobre novela latinoamericana de escritores como Ricardo Piglia, Jorge Luis Borges, Joao Guimaraes Rosa y Clarice Linspector, entre otros, lo que permite además un acercamiento a la literatura partiendo de la selección de temas implícitos en las obras analizadas.

Finalmente, los ensayos sobre novela incluidos en estas páginas son también un pretexto para expresar la pasión por la literatura que, como obra de arte, desnuda el espíritu del ser y del sentir frente a una realidad cada vez más compleja, cada vez más humana.
