



Universitat Autònoma de Barcelona

**ADVERTIMENT.** L'accés als continguts d'aquesta tesi queda condicionat a l'acceptació de les condicions d'ús establertes per la següent llicència Creative Commons:  [http://cat.creativecommons.org/?page\\_id=184](http://cat.creativecommons.org/?page_id=184)

**ADVERTENCIA.** El acceso a los contenidos de esta tesis queda condicionado a la aceptación de las condiciones de uso establecidas por la siguiente licencia Creative Commons:  <http://es.creativecommons.org/blog/licencias/>

**WARNING.** The access to the contents of this doctoral thesis it is limited to the acceptance of the use conditions set by the following Creative Commons license:  <https://creativecommons.org/licenses/?lang=en>

**UAB**

Universitat Autònoma de Barcelona

TESIS DOCTORAL

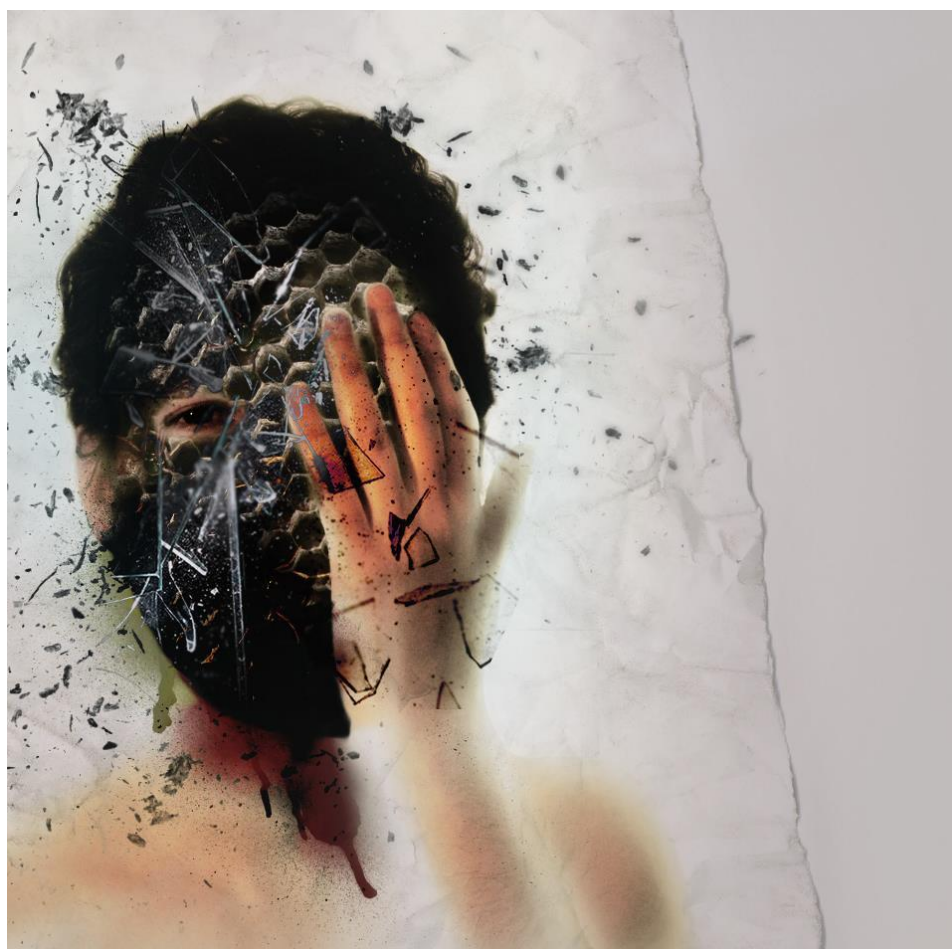
¿Cómo haremos para desaparecer?  
LA DISOLUCIÓN DEL SUJETO EN LA LITERATURA POSTMODERNA

Autor

Ollin Rafael Valenzuela Meseguer

Director

David Roas Deus



Doctorado en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada  
Facultad de Filosofía y Letras  
Departamento de Filología Española  
Universidad Autònoma de Barcelona

2016

Ilustración de cubierta: Gianpaolo Rende para  
Preferiría no hacerlo, revista de literatura

*Para mis padres.*

*Para Inma.*



We shall not cease from exploration  
And the end of all our exploring  
Will be to arrive where we started  
And know the place for the first time.  
Through the unknown, unremembered gate  
When the last of earth left to discover  
Is that which was the beginning;  
At the source of the longest river  
The voice of the hidden waterfall  
And the children in the apple-tree.  
*Little Gidding*, T.S. Eliot.

Escribir comienza solo cuando escribir es la aproximación a ese punto donde nada se revela, donde, en el seno de la disimulación, hablar aún no es sino la sombra de la palabra, lenguaje que solo es su imagen, lenguaje imaginario y lenguaje de lo imaginario, lenguaje que nadie habla, murmullo de lo incesante y de lo interminable al que hay que imponer silencio, si se quiere al fin hacerse oír.

*El espacio literario*, Blanchot.



## Agradecimientos

En primer lugar quiero agradecer a todos aquellos que me han ayudado a ser quien soy, quienes me han acompañado de una u otra manera, los malos, los buenos, los mejores amigos. Esos que fueron, estos que permanecen, los nuevos y los antiguos, los que serán.

También a aquellos que me han ayudado a formarme, los profesores malos, los incluso malísimos de los primeros años, pero sobre todo a los buenos, a los que me encontré cuando ya podía decir que era yo, los de la universidad que más que mi segunda casa fue la primera, los que me enseñaron la importancia de la inteligencia pero también del esfuerzo, los que preocupados más allá de lo que podían decir en el aula me sirvieron de guía moral y ética. Este agradecimiento en particular es para el director de la tesis que me acompañó en muchos momentos como profesor pero en muchos más como amigo.

Debo agradecer también a mi breve familia, a mi padre que me mostró la importancia de ser consecuente con las propias ideas, pero también de lo doloroso que eso podía ser, del deseo como herramienta de construcción, de los sueños como objetivos alcanzables; a mi madre que me enseñó el valor del trabajo y la dedicación y que siempre ha sido una referencia de brillo y claridad intelectual, a ella que me educó en el placer de la lectura, pero también en la tolerancia y el amor. A Luis que aunque llegó tarde ha tenido tiempo de revelar caminos que no había visitado aún, acompañándome con mucho cariño a dar los primeros pasos como hijo del hombre.

Y finalmente no me queda más que agradecer a Inma, compañera de vida, que con enorme paciencia me ha permitido ser quien soy, me ha ayudado a dejar la nocturnidad y me ha mostrado que, a fin de cuentas, esto puede ser un camino lleno de luz.





# ÍNDICE

Agradecimientos .....	6
INTRODUCCIÓN .....	10
METÁFORA E IMAGEN.....	14
EL MAPA Y EL TERRITORIO .....	20
Regiones.....	20
Ejes.....	20
Caminos .....	24
Perspectiva y coordenadas: el sujeto postmoderno .....	27
Senderos: algunos conceptos fundamentales .....	31
Puertos: objetivos .....	33
Toponímicos: corpus textual .....	33
1. ARQUITECTURA DE LO REAL (Construcción).....	38
1.1. CONSTRUCCIÓN MODERNA DE LA REALIDAD.....	42
1.2. EL DESGASTE DE LA ESTÉTICA MODERNA: LA CONSTRUCCIÓN POSTMODERNA.....	54
1.3. EL OJO DEL OBSERVADOR.....	96
1.4. POÉTICAMENTE HABITA EL HOMBRE .....	121
2. PRESENTACIÓN FICCIONAL DE LA REALIDAD (Duplicación).....	158
2.1. LA REALIDAD EMERGENTE: IMPUGNACIÓN	
<i>TLÖN, UQBAR, ORBIS TERTIUS</i> DE JORGE LUIS BORGES.....	162
2.1.1. La invención de Tlön .....	166
2.1.2. La invención del mundo .....	183
2.2. LA REALIDAD METALÍPTICA: ARTEFACTO	
<i>SI UNA NOCHE DE INVIERNO UN VIAJERO</i> DE ÍTALO CALVINO.....	200
2.2.1. Capítulo I: yo, el otro.....	204
2.2.2. Capítulo VIII: yo, el mismo.....	225
2.3. LA REALIDAD SUBJETIVA: TRANSFORMACIÓN	
<i>ESPERANDO A LOS BÁRBAROS</i> DE JOHN MAXWELL COETZEE .....	240
2.3.1. El otro, los otros: en medio de ninguna parte.....	240
2.3.2. El territorio: la frontera .....	263

3. REPRESENTACIÓN DEL SUJETO (Disolución) .....	292
3.1. ALEGORÍA DE LO INCOMPLETO	
<i>EL VIZCONDE DEMEDIADO</i> DE ITALO CALVINO .....	296
3.1.1. Límite .....	296
3.1.2. Conveniencia .....	311
3.2. HACIA LA DISOLUCIÓN: DUPLICACIÓN	
<i>OPERACIÓN SHYLOCK</i> DE PHILIP ROTH .....	328
3.2.1. El doble .....	328
3.2.2. Philip Roth vs Philip Roth .....	337
3.3. LA DISOLUCIÓN LITERAL	
<i>SIN DESTINO</i> DE IMRE KERTÉSZ .....	352
3.3.1. El lento camino: la comunidad de la exclusión .....	352
3.3.2. Paso uno: el tiempo del exterminio .....	357
3.3.3. Paso dos: el tropo .....	363
3.3.4. Paso tres: el “espíritu” de la exclusión .....	377
3.3.5. Finalmente: la exclusión .....	385
3.4. LA DISOLUCIÓN LITERARIA	
<i>EL MAL DE MONTANO</i> DE ENRIQUE VILA-MATAS .....	400
3.4.1. Construcción .....	400
3.4.2. Duplicación .....	420
3.4.3 Disolución .....	434
CONCLUSIONES	
FICCIÓN, MEMORIA E IDENTIDAD: UNA NUEVA PROPUESTA PARA LA CONSTRUCCIÓN DEL MUNDO .....	452
BIBLIOGRAFÍA .....	464

# INTRODUCCIÓN



La obra que ocupó los últimos años de la vida de Jed Martin puede, pues, considerarse –es la interpretación más inmediata– una meditación nostálgica sobre el fin de la era industrial europea, y más en general sobre el carácter perecedero y transitorio de toda industria humana. Esta interpretación es, sin embargo, insuficiente para explicar el malestar que nos invade al ver esas patéticas figuritas parecidas a las del Playmobil, perdidas en medio de una ciudad futurista abstracta e inmensa que a su vez se desmorona y se disocia y a continuación parece desperdigarse poco a poco en la inmensidad vegetal que se extiende hasta el infinito. De ahí ese sentimiento de desolación que se apodera de nosotros a medida que las representaciones de los seres humanos que habían acompañado a Jed Martin en el curso de su vida terrenal se desmigajan bajo el efecto de las intemperies y luego se descomponen y se deshacen en jirones, y que en los últimos vídeos parecen simbolizar la aniquilación generalizada de la especie humana. Se hunden, por un instante parecen que se debaten hasta que las asfixian las capas superpuestas de las plantas. Después todo se calma, solo quedan hierbas agitadas por el viento. El triunfo de la vegetación es absoluto.

*El mapa y el territorio, Houellebecq.*



## METÁFORA E IMAGEN

En el retrato que el pintor neerlandés Jan Baptsit Weenix le realizó en 1647 a Descartes, se ve al filósofo sosteniendo un libro en el que se alcanza a leer la inscripción *Mundus est fabula*. Aunque estas palabras parezcan inocentes, apenas se ven inscritas en el libro medio abierto inclinado con desgana, no lo son, pues de ellas se desprende nada más y nada menos que la resignificación del mundo. Esto sucede gracias a la superposición de dos territorios que en principio parecen contrapuestos pero que en la reflexión se vuelven el uno hacia el otro: el mundo, se entiende “lo real”, y la fábula, “lo ficticio”.

La ficción, a través de una compleja red de metáforas –analogías y fábulas las llama Ricoeur (2001) – erige estructuras que permiten una aproximación a un sentido profundo de la realidad, construcción que no es muy distinta a la que hace la ciencia que, por medio de modelos, genera una red de relaciones de semejanza que también pretenden ahondar en el sentido de lo real.

Ricoeur, haciendo pasar la teoría de la metáfora a través de la teoría de los modelos, integra ambos ámbitos del conocimiento para comprender la manera en que estos se relacionan con un sentido verdadero de las cosas. En *La metáfora viva* (1975) explica, apoyándose en el trabajo del filósofo judío Max Black, que en el lenguaje científico, el modelo es un instrumento heurístico que “intenta romper, por medio de la ficción, una interpretación inadecuada y abrir el camino a otra más apropiada” (2001: 317). Así, señala el teórico francés, el modelo es un instrumento de re-descripción de la realidad que pertenece a la lógica del descubrimiento.

Max Black distingue tres modelos científicos: los modelos a escala, los modelos análogos y los modelos teóricos. Lo relevante, dice Ricoeur hablando de los últimos, es que



solo tienen las propiedades que les ha asignado la convención del lenguaje, “fuera de todo control por medio de construcción real” (Ricoeur, 2001: 318), y esto es importante porque es aquí justamente donde recae la diferencia entre construir y describir, pues el modelo teórico, según se explica, no solo describe objetivamente una realidad sino que la construye ampliándola. Es así que la razón de ser del modelo es justamente su “desplegabilidad”:

hablar de percepción intuitiva no es más que una manera abreviada de designar la facilidad y la rapidez en el dominio de las implicaciones lejanas del modelo. A este respecto, el recurso a la imaginación científica no indica un sometimiento de la razón, una distracción por medio de las imágenes, sino el poder esencialmente verbal de intentar nuevas relaciones (Ricoeur, 2001: 318).

Cuando se recurre a un modelo, se interpretan las reglas de correspondencia “en términos de extensión del lenguaje de observación por uso metafórico”, dice Ricoeur (2001: 320). En este sentido, Mary Hesse, citada también por el filósofo francés (2001: 320), dice que “la racionalidad consiste precisamente en la adaptación continua de nuestro lenguaje a un mundo en continua expansión”, en donde la metáfora se constituye como uno de los principales medios para realizarlo.

Por su parte, el lenguaje poético, por medio de una red de metáforas, no solo describe la realidad sino que *proyecta un mundo* (Ricoeur, 2001). La paradoja de esto consiste en que la elevación del sentimiento a ficción es la condición *sine qua non* de su capacidad mimética, o lo que es lo mismo, de su capacidad para expresar al mundo. “Solo un humor (*mood*) hecho *mythos* abre y descubre el mundo” (Ricoeur, 2001: 324).

Lo interesante de la comparación que hace Ricoeur entre los modelos de la ciencia y la metáfora, como modelo de lo poético, es que se vislumbra, cuanto menos, el camino que sugiere la unión de ficción y re-descripción, dado que “el sentimiento poético también desarrolla una experiencia de realidad en la que inventar y descubrir dejan de oponerse, y en la que crear y revelar coinciden” (Ricoeur, 2001: 325). Esto permite ver, aunque sea

brevemente, la red de caminos que en el mapa del sentido universal conectan lo real y lo imaginario.

*Mundus est fabula* es la revelación de que el mundo que habita en la palabra es el mundo del encuentro y la posibilidad, la constatación de un acuerdo, diálogo en donde la realidad se forma, pero también la vía que transporta hacia lo invisible, hacia todo aquello que escapa del objeto material pero es capturado por el sueño. Se presenta como el territorio de lo imposible, condición que la obra revierte. Así es también el lugar de lo divino porque la palabra es la narración del génesis y el génesis de la narración.

La imagen de Weenix se impone a la mirada pero también se entrega al que observa, es el encuentro en el que se funda la obra. Así, quien mira se siente exigido en su libertad. La imagen muestra la profundidad de un “afuera vago y vacío”, sin límite, como “sórdida ausencia, asfixiante condensación donde, sin cesar, el ser se perpetúa en forma de nada”, dice Blanchot (2002a: 217). De este modo, lo posible se atenúa y “las nociones de valor, de utilidad, se borran” (Blanchot, 2002a: 41) disolviendo el mundo.

El tiempo de la obra pertenece a otro tiempo y expone al observador a la prueba de la “soledad esencial”. El cuadro de Weenix está en una habitación oscura rodeado por el silencio. El silencio lo es todo, de donde todo viene y hacia donde todo se dirige. Es el lugar en el que es arrojado el *espacio interior* (Blanchot, 2002) que solo en el renunciamento se vuelve objeto.

*Mundus est fabula*, el mundo es rumor, señala que en la representación reside la verdad y que la realidad es representación, un reflejo en el que el sujeto toma conciencia de sí mismo y del vacío exterior, de su llamada permanente. La reflexión es el proceso de conocer cómo se conoce, el acto de volverse hacia sí para ver lo que no se ve. Allí se descubre que el reflejo es “pura agilidad de reflejos donde nada se refleja”, dice Blanchot (2002a: 38).

La imagen exige ser interpretada, el sujeto es sombra de esa interpretación y así se desprende la metáfora, la analogía, la metonimia: “cuando empezamos con la pintura ya empieza a haber la emergencia del sujeto. Primero son los ojos que miran, luego el aeda, el narrador, el vate, el poeta que de algún modo dice, da nombre. Luego el tema del nombre” (Beuchot, 2014: 165). Del primer nombre surge el mundo. El sujeto es naturalmente un hermeneuta, debe interpretar, hacer analogías, buscar el sentido, situar los límites. Y sumergido en el lenguaje interpreta la realidad y al interpretar la construye. El lenguaje es siempre performativo.

La frontera que es el hombre no separa, no divide, reúne, unifica. El sujeto es símbolo de límite, es el umbral (Beuchot, 2014: 159) por medio del cual se accede a lo infinito, a lo real infinito. Sin la analogía no habría conocimiento. La percepción de lo análogo es el primer paso hacia la clasificación y la generalización (Serrano, 1981: 70): “sin analogía no habría mitos, ni obras literarias. La analogía es el fundamento del conocimiento del mundo. La conquista conceptual de la realidad, la elaboración de un análogo del mundo, comenzó por idealizaciones”. Pero no es solo descripción, también es construcción, es lenguaje constructivo. La analogía lleva al intérprete a anticipar el mundo, el texto, por medio de hipótesis y conjeturas (Beuchot, 2014: 47), es necesario conducirlo hacia el interior para que sea parte de uno mismo y después llevarlo de nuevo hacia afuera, volverlo sentido de otra cosa y ampliar con él lo real. Observar el mundo es modificarlo, eso nos enseña la física, inventarlo en el doble sentido de la palabra latina: descubrir y crear.

Cada cosa contiene en sí todas las cosas, el mundo es metonímico, la partícula es símbolo de eso. Cada objeto implica a los demás, forma parte de una red infinita de analogías. No es relativismo, existe un sentido que debe emerger. Ese es el trabajo del intérprete: aproximarse a través de una red de laberintos al sentido verdadero de las cosas.

El cuadro de Weenix como fragmento del mundo simboliza, es metáfora y metonimia, analogía, la parte y el todo, la frontera. De la interpretación que supone se desprenden los otros, sus miradas, sus límites, sus umbrales y sus horizontes: “después de la mirada aparecen los otros, porque siempre es la mirada de los otros o hacia los otros. Y con ello el límite se ensancha, se abre sin romperse para dejarnos pasar de manera muy sutil, casi imperceptible, a una captación más plena de la realidad” (Beuchot, 2014: 165). Esa es la tarea de la ficción, encargada de superar toda frontera y señalar lo infinito de lo real porque el mundo es rumor pero el rumor también es mundo.



## EL MAPA Y EL TERRITORIO

### Regiones

Con la mirada puesta en aquello que aquí se define como “disolución”, este trabajo indaga a través del estudio de diversos libros la figura del sujeto en su perspectiva más amplia (como autor, lector, personaje e incluso como investigador). La estructura de la investigación está fundamentada en tres grandes partes. En la primera, que sirve como introducción, se establecen las premisas a partir de las cuales se analizarán los textos tratados en las dos secciones siguientes: una dedicada a la construcción ficcional de la realidad y la otra a la figura del sujeto dentro de esa realidad construida.

La parte inicial tiene como base tres listones que se imbrican como fragmentos de un mismo relato: neurobiología, filosofía y física. Por medio del primero se intenta comprender de qué manera el sujeto construye el mundo y cómo se inserta la realidad en los esquemas biocerebrales. A través del segundo se descubre al sujeto como objeto de la metafísica, desde su surgimiento y hasta el presente haciendo además una revisión de la concepción de la realidad como propuesta filosófica. Y finalmente, la física permite ver los puntos de encuentro entre lo filosófico y lo científico a través de las propuestas que desde la ciencia han contribuido a modificar el concepto de realidad.

### Ejes

La neurobiología ofrece un panorama que sirve para entender de qué manera se forman, a partir del sistema nervioso, los pensamientos y las ideas, es decir, los esquemas fundamentales en donde la realidad se ordena, y cuál es la importancia del lenguaje en este

proceso. Humberto Maturana, principal investigador tratado, sostiene que los seres humanos existen como tales dentro del lenguaje y todo lo que hacen lo realizan como diferentes formas de funcionar en el lenguaje. Dice, además (1994: 163), que el lenguaje como fenómeno biológico es en su origen filogenético y en su constitución ontogenética “una operación en un ámbito de coordinaciones consensuales de acciones [...] que debe ser establecido de nuevo en cada niño durante su ontogenia con los adultos con los que crece”.

El científico chileno defiende que no existe la Realidad sino como distintos ámbitos de consenso. El fenómeno de conocer, piensa el autor del *Árbol del conocimiento* (1984), no se puede tomar como si hubieran de por sí hechos u objetos que el sujeto atrapa convirtiéndolos en ideas, pues la experiencia de las cosas es válida solo de manera particular por la estructura humana que hace surgir la descripción de la cosa en sí. Es un encadenamiento entre el ser como experiencia temporal, el suceder y el conocer, que establece que “todo acto de conocer, trae un mundo a la mano” (Maturana-Varela, 2003: 13).

La filosofía, como segundo pilar de esta investigación, ayuda a enmarcar al sujeto dentro del mundo. Se presta singular atención a las ideas de dos autores, Nietzsche y Heidegger, que invitan a pensar en un sujeto estrechamente ligado a su temporalidad y con una fuerte relación con la nada. Por otra parte, el análisis de ambos filósofos permite entender la transición entre la Modernidad y la Postmodernidad dado que constituyen su pasaje forzoso. Según Vattimo (1987:18), fueron sus aparatos metodológicos los que abrieron la puerta, *avant la lettre*, a una concepción de la Postmodernidad como posibilidad positiva en lo que llama el “debilitamiento del ser”.

Nietzsche estableció que el sujeto no era un origen sino un efecto y que el gran error de la razón había sido confundir los efectos con las causas. Asimismo, llegó a la conclusión de que la realidad tenía un carácter deviniente pues lo real era aquello que sucedía o, dicho de otro modo, lo que era transitorio. Pensaba, por otro lado, que el sujeto que era consciente

de la superación de la metafísica y de la muerte de Dios era un sujeto nihilista: un ser que estaba dispuesto a reorganizar y a reconstituir su mundo a partir del propio devenir.

Heidegger, por su parte, hizo hincapié en la definición del sujeto como un ser histórico vinculado estrechamente a la muerte. Según pensaba el autor de *Ser y tiempo* (1927), el sujeto era arrojado al mundo con un patrimonio de ideas, lenguajes, métodos y expectativas que en contacto con estímulos creaban la realidad. El sujeto era un proyecto, por lo que cuando intentaba establecer la manera en que las cosas eran objetivamente no lo hacía por voluntad de la verdad sino por la utilidad de un proyecto determinado.

Steiner (2005b: 37), a propósito de Heidegger, escribió: “si el Ser es, en definitiva, lo que se «re-coge en sí mismo» en una unidad final, como el *tsim-tsum* de los cabalistas, tiene que existir «ser nada, lo no-cosa». Heredero de la teología negativa y del contradictorio nihilismo de Nietzsche, Heidegger bordea continuamente el torbellino del «ser cero»”.

Finalmente, para concluir la estructura fundamental de esta sección, la física ayuda a vislumbrar el esquema fundamental del universo, desarrollado sobre todo a partir del establecimiento, por un lado, de la mecánica estelar con la *Astronomia Nova* (1609) de Kepler, las observaciones de Galileo (1564-1642) y los *Philosophiæ naturalis principia mathematica* (1687) de Newton, que representan la superación del marco científico aristotélico, geocéntrico, que fue sustituido por una matematización del mundo de raíz pitagórica basada en una estructura matemático-racional; y por el otro, de la publicación de *El discurso del método* (1637), texto que trazó un nuevo fundamento para la realidad al romper con la escolástica medieval que había mantenido subordinada la razón a la fe.

Estos procesos permitieron el desarrollo contemporáneo de la ciencia, sobre todo a partir del siglo XX cuando Einstein revolucionó la forma del universo al diseñar las Leyes de la Relatividad, ya que éstas supusieron la superación de la incompatibilidad entre las leyes establecidas por la mecánica newtoniana y las leyes del electromagnetismo.



Sin embargo, con la aparición de la física cuántica, como ya se verá más adelante, la comprensión del universo se dividió en dos sistemas de leyes incompatibles: uno, el que explicaba su funcionamiento a escalas estelares y, el otro, que lo hacía a escalas atómicas.

Hoy en día la física se encuentra en una encrucijada con dos caminos muy distintos por delante, uno el que señala la Teoría de Cuerdas junto con la Supersimetría y el otro el que muestra la Teoría del Multiverso<sup>1</sup>. Por el momento, la decisión sobre cuál es el mejor aún no ha sido tomada.<sup>2</sup>

Los físicos teóricos piensan que si el bosón de Higgs tiene una masa de alrededor 115 GeV (gigaelectronvoltios) significa que la Teoría de la Supersimetría es la correcta, pero que si esa masa se encuentra próxima a los 140 GeV, la báscula se decantará por la Teoría del Multiverso. Sin embargo, en los últimos experimentos realizados en el 2013 en el Acelerador de Partículas del CERN se descubrió que la masa del bosón, con un altísimo grado de probabilidad, ronda los 125 GeV, es decir, ni lo uno ni lo otro.

Por el momento y sin la posibilidad de resolver la cuestión todo queda a la espera de los resultados que arrojen los experimentos que se están llevando a cabo desde principios del 2015.

---

<sup>1</sup> En 1957, Hugh Everett postuló la hipótesis de los universos paralelos (Interpretación de los Mundos Múltiples, IMM), inscrita dentro de la Teoría Cuántica, en la que proponía la existencia independiente de diferentes universos. Esta hipótesis, o metateoría como la llama el propio Everett, ha sido defendida desde su creación por una buena parte de la comunidad científica, por ejemplo, por el físico británico Stephen Hawking que incluso, recientemente, ha propuesto que los agujeros negros podrían ser un puente hacia esos otros universos.

<sup>2</sup> Para entender todo esto de manera relativamente sencilla es imprescindible acudir al libro de Richard Feynman *Seis piezas fáciles, La física explicada por un genio*, editado para Crítica por el historiador Josep Fontana y Gonzalo Pontón o al del físico norteamericano Brian Greene, *El universo elegante, Supercuerdas, Dimensiones Ocultas y la Pregunta por la Última Teoría*. Por otra parte, es sin duda también interesante el visionado del documental *Fiebre de partículas* dirigido por el doctor en física por Berkeley Mark Levinson y producido por el especialista en física de partículas y teórico de la Supersimetría, David Kaplan y en el que se narra la compleja tarea del CERN.

## Caminos

La primera sección del trabajo se divide en cuatro capítulos. El primero, “Construcción moderna de la realidad”, es un sucinto recorrido por algunas de las nociones filosóficas y científicas, muchas veces inseparables, que permitieron la formación del significado de la realidad.

El segundo capítulo, “El desgaste de la estética moderna: la construcción postmoderna”, trata sobre el proceso de deterioro de la estética moderna y el paso de la construcción moderna de la realidad a la concepción postmoderna. Este apartado sirve para definir terminológicamente uno de los tres conceptos esenciales de la tesis, la Postmodernidad, usando como principal soporte teórico el trabajo del crítico alemán Hans-Robert Jauss, *Las transformaciones de lo moderno. Estudios sobre las etapas de la modernidad estética* y las dos obras fundamentales del filósofo francés Jean-François Lyotard que definen este periodo: *La condición postmoderna: informe sobre el saber* y *La postmodernidad (explicada a los niños)*. Y aunque no son los únicos libros referidos, sí constituyen los polos magnéticos alrededor de los cuales girarán autores tales como Hal Foster, Jürgen Habermas, Kenneth Frampton, Douglas Crimp, Craig Owens, Frederic Jameson, Jean Baudrillard, Edward Said, Giovanni Vattimo, Matei Călinescu, George Steiner, Maurice Blanchot, Hans-Georg Gadamer, etcétera.

“El ojo del observador”, el tercer capítulo cuyo título emana de un artículo de Mauro Ceruti, “El mito de la omnisciencia y el ojo del observador”, está dedicado a analizar desde la biología, por una parte, y desde el constructivismo, por la otra, de qué manera el sujeto forma parte de la realidad, cómo influye su observación en lo observado, cómo cambia el criterio de realidad y qué función tiene el lenguaje. Los textos usados son muy diversos pero destacan los de autores como Ernst von Glasersfeld, Niklas Luhmann, Edgar Morin, Peter

Krieg, Humberto Maturana, Jean-Pierre Dupuy, Francisco Varela, Peter Hejl, Paul Watzkawick y, evidentemente, el propio Mauro Ceruti.

Las referencias sobre la neurobiología han sido extraídas esencialmente del trabajo de Humberto Maturana y Francisco Varela, quienes desde sus respectivos departamentos, uno en Chile, otro en París, se han dedicado a intentar desentrañar por medio del análisis de las estructuras biocerebrales el proceso por el que los sujetos construyen la realidad y acceden al conocimiento. Maturana (Maturana-Varela, 2003: 139) dice: “esto nos pasa a los humanos: existimos en nuestro operar en el lenguaje y conservamos nuestra adaptación en el dominio de significados que esto crea: hacemos descripciones de las descripciones que hacemos [...] y somos observadores y existimos en un dominio semántico que nuestro operar lingüístico crea”.

Por otra parte, en este mismo apartado también se presta particular atención, primero, a la concepción del tiempo, básica para entender la figura del sujeto como un ser primordialmente histórico y, segundo, a las leyes del caos de la mano de su principal teórico, el químico ruso Illya Prigogine. Además, se hace una breve revisión de lo que dice la física contemporánea sobre el universo y la capacidad del hombre para alcanzar su comprensión.

En el cuarto y último capítulo de esta sección, “Poéticamente habita el hombre”, se terminan de engarzar los conceptos tratados con la ayuda de Nietzsche y Heidegger primordialmente pero también con la de otros autores tales como Sartre, Foucault, Gadamer, Ricoeur, Genette, Iser, Blanchot, etc. Además, se establece la alianza que vehicula todo el trabajo: la relación entre el sujeto y la nada, concepto que completa el trinomio de la estructura junto con la Postmodernidad y el Sujeto.

La segunda gran sección de la investigación se titula “Representación ficcional de la realidad” y en ella se examinan las formas de construcción de lo real en la ficción. Los tres

capítulos en que divide este bloque son: “La realidad emergente: impugnación”, “La realidad metaléptica: artefacto” y “La realidad subjetiva: transformación”.

Del primero se desprende un análisis minucioso de *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* (1940), cuento de Borges a través del cual se indagan las estrategias narrativas del escritor argentino para construir un mundo ficcional que va, poco a poco, obliterando la realidad. En este capítulo, la argumentación va tejida a la de autores que hablan directamente del texto que se analiza tales como Alazraki, Genette o Blanchot, o que ayudan a iluminarlo como Foucault, Steiner o Henry Corbin.

El segundo capítulo está dedicado a la revisión de dos partes de *Si una noche de invierno un viajero* (1979): la primera, en el que el autor presenta al Lector que irá apareciendo el resto de la narración y que le da cohesión al libro, y la segunda, en el que se habla del autor, su figura y la construcción de la obra literaria en el encuentro con el lector, el círculo completo del surgimiento de la obra de arte, según Sartre. En el estudio de estos fragmentos tendrán singular relevancia dos textos: uno, el último capítulo del estudio de Jauss sobre las etapas de la Modernidad que versa sobre la Postmodernidad y pone como ejemplo paradigmático este libro de Calvino; y el otro, un fragmento del libro de Jean-Paul Sartre, *¿Qué es la literatura?* (1948).

El tercer capítulo, “La realidad subjetiva: transformación”, analiza la novela del escritor sudafricano John Maxwell Coetzee y busca en ella las claves de la transformación de la realidad a partir de la subjetividad del narrador. Este apartado se sirve, entre otros, de textos como *De Kafka a Kafka* (1981) y *El espacio literario* (1955), de Blanchot y *El acto de leer* (1987), de Iser.

La tercera sección de la tesis, titulada “Representación del sujeto”, entra de lleno a descifrar la figura del sujeto en la literatura postmoderna. Esta sección se divide en cuatro capítulos. El primero, “Alegoría de lo incompleto”, ahonda en la novela de Italo Calvino *El*

*vizconde demediado* (1952) y en la noción de símbolo para indagar, a través de la figura del sujeto dividido, la construcción de una realidad que adquiere, como su observador, una apariencia fragmentada. El segundo, “Hacia la disolución: duplicación”, es un análisis del libro de Philip Roth, *Operación Shylock* (1993), autoficción que renueva la figura del doble. Aquí es posible vislumbrar otro de los síntomas de la disolución del sujeto, que por medio de la multiplicación señala la ficción de la identidad. El tercero, “La disolución literal”, busca, a partir del libro de Imre Kertész, *Sin Destino* (1975), el proceso de disolución moral y física del sujeto y su tratamiento narrativo.

El cuarto capítulo examina el libro de Enrique Vila-Matas *El mal de Montano* (2002), para descubrir los mecanismos que el autor usa para hacer desaparecer a los personajes en el texto. Se parte del epígrafe, una cita de Blanchot que se pregunta “¿Cómo haremos para desaparecer?”, el hilo conductor del desarrollo de la novela. La narración se relaciona a su vez con el trabajo del propio Blanchot, *El espacio literario* (1955), *El libro que vendrá* (1959) y *El pensamiento del afuera* (1966), de Foucault, y de otros autores como Ricardo Piglia, Alan Pauls o Sergio Pitol.

## Perspectiva y coordenadas: el sujeto postmoderno

El fin del sujeto moderno, asentado en la razón, dio paso al sujeto incierto, dividido, múltiple. Los textos de Kafka aparecen como el signo de ese cambio. El escritor checo escribió la historia de personajes que eran anulados bajo el imperio de una razón inaccesible. Era profético, pensaba Borges, como una primera impresión que el mundo vendría a verificar. Este fue el ocaso del sujeto estable basado en un error primordial: el olvido del ser (Nietzsche). El sujeto naciente, por su parte, era un exiliado, un habitante marginal de la realidad y de la historia: endeble, duplicado, falaz y virtual.

El sujeto, apenas capaz de percibir su ser, se ató al tiempo, a la narración personal, al vacío del que provenía y a la muerte como única posibilidad impostergable. Todo se volvió palabras, lenguaje y narración, todo potencia de silencio y silencio en potencia. Así surgió la fábula instalada en la duda radical. Así apareció Borges, desconfiando de cualquier apariencia de verdad y de todo ser al que veía como reflejo engañoso y sin posible original, incapaz de comprender el laberinto del mundo.

El escritor argentino se dedicó a crear “irrealidades” que confirmaban “el carácter alucinatorio del mundo”. Provocando en primer lugar, escribió Blanchot (1969: 110), que desaparecieran “los márgenes de referencia”, haciendo que “el mundo y el libro” se devolvieran infinitamente “imágenes reflejadas” y mostrando, en segundo lugar, que si el libro era la posibilidad de un mundo, el mundo era también la posibilidad de un libro. En ese lugar el sujeto se reveló como creador, pues era su imaginación teofánica la que iluminaba el rostro de la realidad de manera incesante.

Kafka lo había anunciado, pero sus palabras se quedaron en un dicho silenciado por la enfermedad y el hambre: la Modernidad más terrible estaba aún por llegar con paso marcial, estética aniquiladora, tanques, banderas, discursos histriónicos y campos de concentración. Entonces alcanzó su punto culminante.

La creencia postrevolucionaria basada en los ideales ilustrados de que el mundo mejoraría por medio de la ciencia y el progreso se descubrió como una falsedad. Por el contrario, estos, junto a la razón ciega, condujeron a la destrucción. Primero la revolución industrial y la esclavitud fabril, después la guerra y la tecnología al servicio de la explotación y finalmente la eliminación mecánica del hombre. La máquina burocrática tatuó en la piel del sujeto el exilio. En su primer libro, Kertész contó esa historia a través de la voz de un niño, evitando la biografía a sabiendas de que la memoria era engañosa y propensa a reflejar

una realidad individual y mezquina. Recurrió en cambio a la ficción como posibilidad de lo real para transmitir un sentido generoso y universal.

Una vez superada la Gran Guerra, el final de la Modernidad se mostró evidente. El ocaso de la fe ciega en el progreso dio paso a un desconcierto mayúsculo. Calvino, como un ejemplo lúcido del cambio, sufrió en su propia piel la metamorfosis: de un ulterior realismo emanado de su experiencia vital y política y de una guerra producto de ideas recalcitrantes y miopes, pasó a una literatura que jugaba con los límites de lo real, poniendo en cuestión el discurso en el que preponderaban las verdades absolutas y activando una estrategia narrativa por medio de la cual aceptaba la existencia de una realidad que abría su horizonte como símbolo del fin moderno.

Con *Si una noche de invierno un viajero* (1979), Calvino creó una obra de ficción al mismo tiempo que realizaba una disertación teórica sobre la literatura. El escritor italiano hizo un artefacto que simulaba la realidad: frente al observador se escenifica una ficción que continuamente es contaminada con el ruido proveniente del patio de butacas, ambas en el mismo marco temporal, risas, aplausos, susurros. En la obra los actores fingen no ser conscientes de aquello que los rodea; sin embargo, de vez en cuando giran la cabeza hacia el espectador rompiendo la distancia natural entre este y la obra. Por su parte, el observador mirando a su alrededor se da cuenta de que forma parte de otro atrezzo, de otra obra. No hay fin para esa constante de paredes falsas y reflejos engañosos. El sujeto allí es siempre un actor con múltiples personajes, travestido de actor, espectador y autor, multiplicación bajo la cual subyace el nuevo universo que se crea.

En el extrarradio, Coetzee volvió a Kafka. La realidad sigue siendo incomprensible y ya solo se entiende como parte del sujeto, el mundo es real y al mismo tiempo falso. Como en Kafka, sus personajes son exiliados en un lento declinar hacia el silencio. Coetzee renuncia al mundo de lo “falso e inauténtico” y su obra se vuelve el exilio mismo, el sujeto

es extranjero de todo país, vive en el afuera “sin intimidad y sin límite” (Blanchot), se vierte en donde solo hay vacío y desolación.

“¿Cómo haremos para desaparecer?” (Blanchot), se pregunta Vila-Matas tendiendo hacia un extraño centro. Pero al preguntar no busca la respuesta sino la repetición de la pregunta como eco. Ya no hay sino reflejos fragmentarios de conversaciones sin origen. La escritura es un peligroso acercamiento a la muerte, es el suicidio de la palabra. Para Vila-Matas, plenamente postmoderno, la realidad no existe, tampoco la ficción, todo es parte del mismo “tejido ajado” en donde algo perturbador centellea.

Montano, uno de sus personajes, es aquejado por el silencio, un silencio que es resultado de un imparable murmullo de palabras ajenas. Ese eco aparece porque toda literatura tiende a convertirse en una voz incesante a la que se le debe imponer silencio. “Escribir es hacerse eco de lo que no puede dejar de hablar. Y por eso, para convertirme en eco, de alguna manera debo imponerle silencio”, dice Blanchot (2002a: 23).

Así, la literatura es entendida como un recopilatorio de citas, de palabras en movimiento. “La naturaleza se traspone por la palabra al movimiento rítmico que la hace desaparecer, incesante e indefinidamente; y el poeta, por el hecho de hablar poéticamente, desaparece en esa palabra, se convierte en la desaparición misma que se realiza en esa palabra, única iniciadora y principio: fuente” (Blanchot, 1969: 256). La palabra expone al vacío, afirma al ser y en esa afirmación incluye “la promesa amenazadora” de la propia desaparición (Foucault). El sujeto postmoderno se multiplica, se fragmenta y desaparece. Es así que escribir y leer es romper el vínculo que existe entre la palabra y lo que es propio, es separarse, ser otro, imponer silencio, silencio que tiene su “fuente en la desaparición a la que está invitado aquel que escribe” (Blanchot, 2002a: 23).



## Senderos: algunos conceptos fundamentales

Todas las obras literarias que aquí se definen como postmodernas vinculan al sujeto con la nada, es decir, con su propia desaparición, y conciben la realidad como una construcción contingente. De estas ideas surgen una serie de conceptos clave por los que el trabajo transita. Son los siguientes:

- Hermenéutica como ontología, ontología como hermenéutica. La realidad tiene su reflejo en el lenguaje, el lenguaje en la realidad; es un juego de espejos cuya estructura es la narración. Si la realidad es considerada como un gran texto, la interpretación hermenéutica puede considerarse ontológica.
- La realidad es contingente, se construye a partir del sujeto que la experimenta y como él es temporal. Se abre como horizonte en la interpretación y cada ficción amplía sus fronteras.
- Límite, frontera, umbral. Desde la antigüedad se ha pensado en el hombre como símbolo de límite, *limes*, (Trías) horizonte del universo que a través de él, hoy, se vuelve infinito. El símbolo es analogía que contacta con lo que no se puede decir, apariencia de vacío y potencia generadora del caos. A través del símbolo se intuye lo infinito de la realidad. El sujeto es límite entre lo visible y lo invisible, frontera de la realidad y umbral de conexión entre lo posible y lo imposible.
- Diálogo, libertad e igualdad. La analogía se encuentra en el diálogo y el diálogo es siempre analógico (Beuchot). Es necesario poner en común la realidad que solamente es posible como ámbito de consenso. “Si renuncio a la representación de una realidad independiente de mí, solo entonces alcanzo

la responsabilidad total por mis acciones, y con ello también la total libertad” (Krieg, 1994: 130). Según Vattimo, la experiencia *fabulizada* de la realidad es la única posibilidad de experimentar la libertad.

- La muerte del sujeto es una disolución que tiene su potencia en la nada, en el vacío y el afuera, como le llama Foucault (2008: 35) a aquello que no se ve, que no forma parte de lo que se narra pero está ahí como intención prorrogada y acaso evitada, como “maravillosa simplicidad” que no ofrece más que vacío, “indiferencia” que recibe, “mutismo demasiado insistente como para que se le resista, demasiado equívoco como para que se le pueda descifrar”.
- La nada entendida en su potencia originadora, fuente de todo lo que es y puede ser (Steiner). La nada como única posibilidad del ser. El ser como proyecto, como temporalidad que se dirige hacia el vacío, hacia la muerte. Muerte como posibilidad irrealizada que permite la manifestación de todas las otras posibilidades del ser (Heidegger).
- El silencio como ausencia. El ser que en el lenguaje es potencia de silencio, esencia de la obra que tiene como única posibilidad el tiempo en que es narrada. La obra es “silencio e impugnación de la palabra” (Foucault). El silencio es posibilidad del ser, “silencio revelador” (Iser).
- El ser como lenguaje (Gadamer), narración que se diluye en la obra. El ser multiplicado, el ser que siempre es otro, eco, ser que surge en el encuentro con la obra y desaparece en ella.
- Escribir como aproximación al vacío (Blanchot) en el que se dice como sombra de las palabras. Lenguaje que impone silencio. Escribir es agitarse contra la muerte pero avanzando hacia ella.

- Leer como aproximación al vacío en el que las palabras son apenas sombras del ser que es para la muerte. Leer como interpretar un mundo, crear un mundo que se abre en cada nueva aproximación. Leer es dialogar, ir hacia la soledad del otro, ser el otro.
- La palabra como “un virtual reguero de fuego” (Mallarme) en donde el ser queda atrapado, comienzo puro y puro comienzo, lugar en el que se realiza el ser y también en donde encuentra su final (Steiner).

## Puertos: objetivos

A partir de este recorrido, el trabajo tiene como objetivo principal dejar marcadas las coordenadas del sujeto dentro del mapa de la postmodernidad, estableciendo, en primer lugar, los fundamentos a través de los cuales el ser humano accede a la realidad, en segundo lugar, realizando un profundo análisis textual que permita escuchar no solo a la obra tratada sino a la tradición en la que se encuentra inmersa para encontrar algunos de sus elementos característicos rondando, sobre todo, la cuestión que sugiere del título: ¿Cómo haremos para desaparecer?

Además de esto, los objetivos secundarios son tres: el primero es la sistematización de los conceptos fundamentales que hacen de los textos tratados obras eminentemente postmodernas; el segundo, un acercamiento a una definición más precisa de lo que significa postmoderno; y el tercero, el surgimiento de preguntas que apunten hacia nuevos retos de la investigación. Todo esto con el propósito de aportar una mirada nueva sobre la teoría y los textos tratados, señalando además la existencia de una red infinita de relaciones que no conocen fronteras ni temporales ni disciplinarias.

## Toponímicos: corpus textual

La elección de las obras, aunque es amplia y puede parecer demasiado heterogénea, no es azarosa ni fortuita. Los primeros tres libros han sido escogidos porque cubren el amplio espectro temporal de la postmodernidad; los cuatro siguientes porque ejemplifican perfectamente aquello que este trabajo quiere mostrar: la construcción, la duplicación y la disolución.

Primero Borges, en la transición entre la Modernidad y la Postmodernidad, gran conocedor de la tradición pero irónico con ella, rehuía de cualquier certeza de realidad a la que calificó como falaz; no tenía en cuenta la división por géneros y rompió sus fronteras. Fue definido por John Barth como uno de los “viejos maestros” de la literatura de este siglo.

Después Calvino, puente entre un trasnochado realismo moderno y una literatura totalmente abierta a lo postmoderno, apenas distinguía entre “mundo escrito” y “mundo no escrito” como categorías que podrían servir para explicar pero no para mostrar un sentido verdadero de las cosas. El autor italiano jugó con las fronteras entre la realidad y la ficción mostrándolas artificiales, evocó la tradición al mismo tiempo de transgredirla. Jauss dijo de él que había supuesto a Borges continuando sus esbozos y que era un polémico creador de escrituras plurales, capaz de concentrar ampliamente los programas y teoremas formulados irónica y poéticamente, que habían estado de moda desde *The Literature of Exhaustion* (1967) de John Barth.

En tercer lugar, Coetzee. Se trata de un escritor profundamente contemporáneo, sumergido en la Postmodernidad; sus héroes son subordinados, segundones que viven en regiones lejanas, excéntricas, permanentemente exiliados. En él se puede sentir con fuerza, como el murmullo de una tradición lejana y al mismo tiempo presente, la figura de Kafka, quien tiempo atrás imaginó los primeros elementos de lo que sería después llamado

postmoderno. Sabe que la realidad siempre es subjetiva, no necesita invocar la duda del lector pues éste ya se encuentra en el mundo de las apariencias y de las múltiples posibilidades. En aquello que cuenta la nada está siempre activa, llamando a sus personajes invariablemente hacia el silencio.

Esta sección enlaza con la siguiente por medio de otro texto de Calvino, que me ayuda hacer evidente de qué manera la realidad y el sujeto están íntimamente ligados. Al escritor italiano lo sigue Philip Roth, que actualiza la figura del doble en la plena postmodernidad, jugando además con las nociones de realidad y ficción confundiendo al personaje con el autor, acercándose a una de las estrategias postmodernas por antonomasia como es la autoficción. El tercer texto de esta sección es de Kertész, el escritor que simboliza el fracaso del mundo Moderno, su final más radical. Sobreviviente de los campos de concentración tardó casi treinta años en escribir su obra más importante, *Sin destino* (1975), un relato de ficción sobre sus propias vivencias.

Finalmente, Vila-Matas cierra la lista de textos analizados. El escritor catalán es un autor de lo literario, sus libros son una compilación enorme de citas colocadas de tal manera que conforman historias. La realidad que crea está totalmente impregnada de ficción, la frontera es indistinguible pues es traspasada sin descanso. Sus personajes tienden siempre hacia el silencio, perdidos en la propia obra. Todo desaparece aquí. En *El mal de Montano* (2002) dice:

Nuestro afán debería centrarse en la necesidad de desaparecer en la obra. Si miramos con atención al mundo de hoy tan en transformación, veremos que lo que hace falta no es permanecer en «la eternidad perezosa de los ídolos» (que decía Blanchot), sino cambiar, desaparecer para cooperar en la transformación universal: actuar sin nombre y no ser un puro nombre ocioso. Hoy eres Girondo y mañana Walser y tu nombre verdadero se pierde en el universo, que quieres acabar con los mezquinos sueños de supervivencia de los escritores, quieres inscribirte con tus lectores en un mismo horizonte anónimo donde estableceríais por fin con la muerte una relación de libertad (p. 296).





# 1. ARQUITECTURA DE LO REAL

(Construcción)





Maravillosa simplicidad de la abertura de la atracción no tiene otra cosa que ofrecer más que el vacío que se abre indefinidamente bajo los pasos de aquel que es atraído, más que la indiferencia que le recibe como si él no estuviera allí, más que el mutismo demasiado insistente como para que se le resista, demasiado equívoco como para que se le pueda descifrar y darle una interpretación definitiva, -nada que ofrecer más que la seña de una mujer en la ventana, una puerta batiente, las sonrisas de un portero a la entrada de un lugar ilícito, una mirada abocada a la muerte-.

*El pensamiento del afuera, Foucault.*

En el amable azul florece con el metálico techo el campanil. Lo circundan los chillidos de golondrinas en vuelo, lo envuelve el más conmovedor azul. El sol lo domina e ilumina las láminas, pero en lo alto la bandera quieta canta en el viento. Y si alguno desciende esas escalinatas bajo la campana, hay una vida en la quietud, pues cuando la figura está tan aislada, entonces la ductilidad del hombre emerge. Las ventanas desde donde resuenan las campanas son como puertas ante el umbral de la belleza. Es decir, puesto que las puertas son ahora como la naturaleza, semejan los árboles del bosque. Pero pureza es también belleza. Un grave espíritu surge al interior de lo diverso. Y tan simple sean las imágenes, sagradas son también, que uno teme describirlas. Los Celestes, empero, siempre benignos, tienen todo a la vez como quien es rico, virtud y felicidad. Es válido que el hombre los imite. ¿Es lícito, si la vida es puro cansancio, que un hombre se asome a mirar y diga: así quiero ser también? Sí. Hasta que la gentileza, pura, se conserve en su corazón, el hombre no se mide infelizmente con la divinidad. ¿Es desconocido Dios? ¿Es manifiesto como el cielo? Esto creo, más bien. Del hombre es la medida. Colmado de méritos, pero poéticamente habita el hombre sobre esta tierra. La sombra de la noche con las estrellas no es más pura, si me es dado decirlo, que el hombre, que imagen de la divinidad es llamado.

*En el amable azul, Hölderlin.*



### 1.1. Construcción moderna de la realidad

Para entender la construcción moderna de la realidad es necesario remontarse hasta su origen. Durante el Renacimiento, Kepler, con la *Astronomia nova* (1609), explicó desde la física y las matemáticas el funcionamiento del universo dotándolo de una mecánica precisa. Este modo de entender el cosmos, junto con las observaciones físicas que realizó Galileo Galilei, ambas hijas de la razón copernicana, fundaron una nueva concepción del universo que culminó con el llamado giro copernicano de los *Philosophiae naturalis principia mathematica* (1687) de Newton que contienen las ideas esenciales de la física y la astronomía modernas, en especial la Ley de la Gravitación Universal. Con esta ley, la ciencia asumió que no se podía explicar el movimiento de los astros según los principios geocéntricos y que para comprender la mecánica estelar era imprescindible considerar el movimiento de todos los objetos incluyendo el de la Tierra misma, modificando el punto de vista del observador. Es así que el marco científico aristotélico, geocéntrico, fue sustituido por una matematización del mundo de raíz pitagórica fundamentada sobre todo en una estructura matemático-racional.

A la par de estos cambios en la estructura del cosmos, surgió el humanismo y el individualismo que acompañaron y complementaron la nueva construcción universal. El humanismo, en la búsqueda de las raíces grecolatinas, desplegó un pensamiento fuertemente ligado al hombre frente a la concepción religiosa medieval que buscaba lo divino. Se desarrollaron géneros literarios como los diálogos y las epístolas, y se abandonaron formas tan implantadas como las hagiografías. Surgió un cierto antropocentrismo y la razón se convirtió en un valor primordial. El individuo ganó entidad frente a la realidad en la que se desenvolvía y el sujeto comenzó a considerarse, así como lo había hecho la Tierra, un elemento más dentro del engranaje del universo.

En el *Discurso del método* (1637) Descartes planteó un nuevo fundamento del mundo que rompió con la escolástica medieval que había subordinado la razón a la fe y la esencia del nuevo sujeto pasó a ser la de pensar. *Cogito ergo sum*:

Así, puesto que los sentidos nos engañan, a veces, quise suponer que no hay cosa alguna que sea tal y como ellos nos la presentan en la imaginación; y puesto que hay hombres que yerran al razonar, aun acerca de los más simples asuntos de geometría, y comenten paralogismos, juzgué que yo estaba tan expuesto al error como otro cualquiera, y rechacé como falsas todas las razones que anteriormente había tenido por demostrativas; y, en fin, considerando que todos los pensamientos que nos vienen estando despiertos pueden también ocurrírsenos durante el sueño, sin que ninguno entonces sea verdadero, resolví fingir que todas las cosas que hasta entonces habían entrado en mi espíritu no eran más verdaderas que las ilusiones de mis sueños. Pero advertí luego que, queriendo yo pensar, de esa suerte, que todo es falso, era necesario que yo, que lo pensaba, fuese alguna cosa; y observando que esta verdad: «yo pienso, luego soy», era tan firme y segura que las más extravagantes suposiciones de los escépticos no son capaces de conmovérla, juzgué que podía recibirla, sin escrúpulo, como el primer principio de la filosofía que andaba buscando (Descartes, 2007: 65).

El sujeto cartesiano se reveló entonces en la razón que, a su vez, se convirtió en el fundamento esencial del conocimiento del mundo. Si el hombre se atenía a sus propios pensamientos, a la intuición y a la deducción, sostenía Descartes, la razón lo conduciría a conclusiones verdaderas. Asimismo, el filósofo rechazó el lastre dogmático de las universidades aristotélicas, dice Sloterdijk (2010: 51), oponiéndose a los derechos de la tradición y sus catedráticos. Con esta mentalidad, Descartes “abrió de par en par las ventanas al presente, y demostró que aquélla fue una época en la que la capacidad humana fortalecida exigía ser asentada sobre un nuevo fundamento lógico y moral” (Sloterdijk, 2010: 51).

El pensamiento cartesiano edificó así un mundo basado en la operacionalidad matemática que no dejaba de lado la existencia de un ser creador, un geómetra inventor de una realidad lógica cuya mente debía ser análoga a la de los humanos pero sin sus limitaciones. En ese universo perfectamente enmarcado surgió la convicción de que se podía identificar un núcleo finito de leyes dentro de cuyos márgenes se podrían deducir las

dimensiones del cosmos bajo una estrategia del saber basada en el pensamiento racional, herencia divina del hombre, esto es, un método:

Pues en primer lugar, esa misma regla que antes he tomado, a saber, que las cosas que concebimos muy clara y distintamente son todas verdaderas, esa misma regla recibe su certeza solo de que Dios es o existe, y de que es un ser perfecto, y de que todo lo que está en nosotros proviene de Él; de donde se sigue que, siendo nuestras ideas o nociones, cuando son claras y distintas, cosas reales y procedentes de Dios, no pueden por menos de ser también, en ese respecto, verdaderas (Descartes, 2007: 70).

Pero Dios era imprescindible para garantizar que el mundo existiera, para suprimir cualquier duda, evitar el engaño y la alucinación producto de la subjetividad. Descartes buscó la conexión entre el sujeto pensante y el mundo que lo rodeaba manteniendo a Dios como garante de esa unión. Así Dios dejó de ser el centro y dio paso al hombre que, guiado por la razón, se convirtió en la base de la noción moderna de la realidad. Es por esto por lo que la filosofía cartesiana, según Ceruti (2004), hizo explícitos una serie de principios que atravesaron y marcaron toda la época moderna tales como: la distinción entre cuerpo y mente y la búsqueda de un puente entre estas dos realidades; la necesidad de una purificación del espíritu y de una transparencia en la estrategia del conocimiento; la identificación de un punto de Arquímedes como garantía de la construcción científica; una concepción ahistórica de la razón y una oposición explícita entre naturaleza e historia.

En el fondo de estos principios estaba la idea de la finitud del conocimiento humano en relación con la infinitud del conocimiento divino que se había convertido en el ideal normativo del progreso de la ciencia (Ceruti, 2004). El conocimiento humano era limitado pero no imperfecto pues era una herencia infalible de la divinidad.

Fue de esa limitación perfecta y divina de donde surgió el principal mito del conocimiento moderno, esto es, la separación entre la razón y sus marcos constitutivos. Lo que era considerado individual, singular e histórico no debía tener influencia en el

conocimiento. Era la idea constituyente de la obsesión por un método infalible del saber buscado durante toda la Modernidad (Ceruti, 2004).

A pesar de la solidez del argumento cartesiano, éste tenía un punto débil: su fundamento divino. David Hume (Edimburgo, 1711 – Edimburgo, 1776), centro del escepticismo anglosajón, filósofo que sentó las bases del pensamiento laico y principal crítico del cartesianismo, consideraba que la razón no era una herencia divina sino que, muy por el contrario, constituía un engaño de los sentimientos y de las pasiones por ser humana. Afirmaba además que la lógica y las matemáticas no eran capaces de explicar nada acerca del mundo de nuestra experiencia.

Hume dividía las percepciones humanas en dos tipos, en impresiones e ideas separadas por los grados de *fuerza* y *vivacidad* con las que se presentaban en el espíritu humano y la manera en que se abrían “camino en nuestro pensamiento y conciencia” (Hume, 2001: 21). Las impresiones estaban constituidas por las sensaciones, las pasiones y las emociones y las ideas eran las imágenes débiles de éstas. La diferencia básica era la establecida por el sentir y el pensar. En muchos casos unas eran la evocación de las otras, aunque no siempre se correspondían. “Observo –escribió en el *Tratado de la naturaleza humana* (1739) – que muchas de nuestras ideas complejas no tienen nunca impresiones que les correspondan y que muchas de nuestras impresiones complejas no son exactamente copiadas por ideas.” (Hume, 2001: 21).

Para el filósofo, la naturaleza humana era la única ciencia del hombre, lo que en realidad quería decir que todas las ciencias estaban viculadas con la naturaleza humana porque todas formaban parte del conocimiento del hombre y subyacían bajo él.

Hume separó las proposiciones lógico-matemáticas y las existenciales poniendo en entredicho la validez universal del principio de causalidad en el que se basaba la ciencia moderna, es decir, opinaba que se podía predecir con un alto grado de probabilidad cómo

sucedrían las cosas pero rechazaba que se pudiera tener la certeza absoluta de que así sería. De esta manera redujo los principios racionales al filtro humano, sosteniendo que las leyes científicas solo eran válidas para los casos en los que la experiencia hubiera probado su certeza. Es así, como la crítica humeana hizo tambalear a la ciencia de la razón que había intentado convertirse en garante de la verdad, evidenciando la flaqueza estructural del mundo.

Solamente la agudeza del pensamiento kantiano pudo resituarse en el lugar privilegiado a la razón. Según Kant (Königsberg, 1724 – Königsberg, 1804) la ciencia consistía en hacer juicios sintéticos y a priori de los hechos con validez universal. El filósofo alemán realizó su particular giro copernicano, según su propia definición, colocando a la Ley de Gravitación Universal como modelo para su pensamiento y restableciendo, de alguna manera, la idea del mundo diseñada por Newton.

Para Kant, el sujeto era poseedor de una estructura de conocimiento de las cosas previo a la experiencia que en su conocer modificaba la realidad que conocía. El conocimiento no era estático sino que contenía movimiento. En la *Crítica de la razón pura* (1781) escribió, “solo conocemos a priori de las cosas lo que nosotros mismos ponemos en ellas” (Kant, 2005: 17).

Con esta idea, el filósofo de Königsberg superó el empirismo y el racionalismo propios de la primera Modernidad, dando paso a una nueva forma de pensamiento. Kant realizó tres preguntas que creía básicas: ¿Qué puedo conocer? ¿Qué debo hacer? ¿Qué se me permite esperar?

Estas preguntas constituyeron la base de una teoría del conocimiento en la que se examinó la relación entre lo que el sujeto recibía por medio de los sentidos, las intuiciones sensibles, y lo que aportaba como estructura del conocimiento. El filósofo creía que el sujeto era poseedor de una estructura mental previa y que los datos que recibía por medio de los



sentidos se configuraban y tomaban forma dentro de esa estructura. Consideraba que si es verdad que no era posible conocer nada sin que los sentidos proporcionaran datos experimentales, también era verdad que esos datos experimentales solo se configuraban de acuerdo a la propia organización de la forma en que se conoce. Por otra parte, también creía que el sujeto no era capaz de conocer las cosas en sí pero que, sin embargo, sabía lo que eran las cosas a través de los sentidos. El conocimiento entonces, decía Kant, era la mezcla entre lo que aportaban los sentidos y la estructura de conocimiento que el sujeto poseía.

Según se explica en *La crítica de la razón pura*, no se debía considerar el conocimiento según los objetos mismos sino, muy por el contrario, los objetos según el conocimiento. Ese fue el giro copernicano.

Para el autor de la *Crítica del juicio* (1790), los objetos no pertenecían a una realidad independiente de los sujetos, pues la percepción de los objetos no se realizaba pasivamente sino como una actividad en sí misma. El objeto era la unidad sintética realizada por el sujeto. El objeto era concebido por el sujeto a partir de los datos de la intuición sensible pero solo en cuanto objeto, no en cuanto a lo que era la cosa en sí. Por eso, Kant hacía la distinción entre fenómeno –lo que podía ser conocido, cosa en cuanto objeto para un determinado sujeto– y el noúmeno –la cosa en sí, lo que no era posible conocer, un objeto que solo podía ser representado en el mundo óptico, en la “realidad” más allá del mundo de la experiencia, cuando ya hubiera sido construido con conceptos de *asociación*<sup>3</sup>–. Por lo tanto, estableció que solamente lo que es fenómeno podía ser objeto del conocimiento científico. Y la metafísica no lo era.

La metafísica, según Kant, tenía como objetos de estudio a entes que no pertenecían a la experiencia sensible (Dios, el alma, el mundo). Pero las ideas metafísicas no surgían

---

<sup>3</sup> Según Ernst von Glasersfeld esta idea comprende toda forma de asociación con cuyo auxilio el pensar del sujeto construye conceptos y redes de conceptos.

arbitrariamente sino que se originaban en la estructura misma de la razón. La razón, para Kant, tendía siempre a subordinar cada condición a una condición general, estableciendo sintéticamente una condición incondicionada por un horror al progreso (Savater), al infinito, o lo que es lo mismo, a que la pregunta se siguiera realizando eternamente. Esta ilusión trascendental no cesaba jamás, pues era natural e inevitable, de tal modo que el sujeto nunca podía conocer los objetos de la metafísica pero tampoco se dejaría de preguntar acerca de ellos:

Todos los objetos de la experiencia –escribió Kant– que nos es posible, no son otra cosa que fenómenos, es decir, simples representaciones que, tal como son representadas, como seres extensos o como series de cambios, no poseen existencia propia, independientemente de nuestros pensamientos. Esta doctrina es lo que llamo idealismo trascendental (Kant, 2005: 321).

Para Kant, el sujeto que comprendía era un sujeto trascendental. Este sujeto, siendo trascendental, estaba dotado del mismo rango epistemológico que Dios y que el mundo. El conocimiento humano solo alcanzaba a comprender el mundo de los fenómenos, el mundo como se le mostraba, no el mundo como en verdad era, al que solo Dios podía acceder. Pero el conocimiento humano tampoco era capaz de acceder a Dios, pues éste estaba fuera del mundo de los fenómenos. Para Kant, explica Sloterdijk (2010: 68), el paternalismo de Dios era “tan insoportable como la carga enojosa de la propia naturaleza pulsional, y ese activo liberarse hacia ambos lados” colocaba al ser humano en el centro civil como lugar de la libertad, “en ningún otro lugar puede el individuo entregarse con éxito a su vocación de autoformación”.

Así Kant volvía a hacer patente la dificultad primordial que angustiaba a Descartes: ¿y si el mundo era una alucinación del hombre?

Esta duda se expresa de manera muy eficaz en un poema Ricardo Reis, *E à Arte o Mundo Cria*, que la asimila y la explicita de manera inigualable aunque con una resignación más, se podría decir, postmoderna. Dice:

Seguro assento na coluna firme  
Dos versos em que fico,  
Nem temo o influxo inúmero futuro  
Dos tempos e do olvido;  
Que a mente, quando, fixa, em si contempla  
Os reflexos do mundo,  
Deles se plasma torna, e à arte o mundo  
Cria, que não a mente.  
Assim na placa o externo instante grava  
Seu ser, durando nela.

El “seguro asiento” del conocimiento para Descartes era Dios al que Kant había desplazado al mismo tiempo que convertía al sujeto en un ser trascendental, transformándolo en pilar y garante del conocimiento del mundo de los fenómenos pero no el de las esencias.

De esta manera, el sujeto quedó amparado frente al abismo del conocimiento de las realidades esenciales, dado que solo podía alcanzar la comprensión de los fenómenos. Kant salvó así el escollo del conocimiento científico, que había sido elaborado por los físicos renacentistas, del escepticismo humeano, pero sacrificando a la metafísica.

Es así que el derrotero de la ciencia moderna se alejó indefectiblemente del de la metafísica. No era necesario saber lo que eran las cosas en sí para saber cómo funcionaban. La construcción científica del mundo se separó de la perspectiva del conocimiento del universo que se supuso imposible.

Con Kant, el sujeto adquirió plena entidad tanto trascendental como epistemológica. Por medio de la razón descubrió el mundo y, además, se convirtió en objeto de conocimiento. Sin embargo, no fue hasta Hegel (Stuttgart, 1770 – Berlín, 1831) cuando el sujeto culminó su construcción y, aunque sea paradójico, también encontró su fracaso (Nebreda, 2003).

Hegel, a diferencia de Kant, consideraba que lo racional era real y que lo real era racional. Así que dotó a las ideas de dinamismo y estableció una dialéctica entre el mundo de las esencias y el mundo de los fenómenos (*Fenomenología del Espíritu*, 1807). Buscó también la totalidad de lo verdadero, pues consideraba que lo verdadero era totalidad, así como el sujeto que era verdadero era un espíritu absoluto. Por otra parte, le puso límites al conocimiento para hacerle un lugar a la fe, “secularizando al Dios cristiano, cristianizó la Idea platónica e historizando el Absoluto absolutizó y eternizó la Historia”, dice Nebreda (2003: 30).

El filósofo de Stuttgart consideraba que para el sujeto lo fundamental era lo verdadero y que a ello se podía llegar a través de la razón. Lo verdadero “es el devenir de sí mismo, el círculo que presupone su final como su meta y lo tiene en el comienzo, y que solo es efectivamente real por llevarse a cabo y por su final” (Hegel, 2010: 70). Lo verdadero es todo, lo absoluto es lo que se puede ver como resultado:

Lo verdadero es el todo. Pero el todo es solo la esencia que se acaba y completa a través de su desarrollo. De lo absoluto ha de decirse que es, esencialmente, *resultado*, y que hasta al *final* no es lo que es en verdad; y en esto justamente consiste su naturaleza: en ser algo efectivo, ser sujeto, o en llegar a ser él mismo. Por contradictorio que pueda parecer el que lo absoluto haya de concebirse esencialmente como resultado, una sucinta meditación bastará para corregir esta apariencia de contradicción. El comienzo, el principio, o lo absoluto, tal como se lo enuncia primeramente y de modo inmediato, es solamente lo universal [...] Esta consecuencia resulta de que solo lo absoluto sea verdadero, o de que solo lo verdadero sea absoluto (Hegel, 2010: 72).

El hombre debía buscar el conocimiento para dominar a la naturaleza y a sí mismo. Hegel “condujo a una altura monumental el motivo dominante de la doctrina platónica del conocimiento: reconocer significa recordar; comprender es reconstruir” (Sloterdijk, 2010: 79). Hasta Kant la verdad era invisible, pues, como ya se ha visto, la razón solo conducía al conocimiento de los fenómenos, pero con Hegel el conocimiento verdadero se convirtió en el conocimiento absoluto, pues en él las esencias y los fenómenos volvían a estar unidos.

Finalmente, Hegel introdujo a su modelo el tiempo, historizando al hombre y dejándoles a Nietzsche y a Heidegger una herencia fundamental. Dijo:

Todavía no es nada y tiene que devenir algo. El comienzo no es nada pura, sino una nada de la cual tiene que surgir algo; luego también el ser está ya contenido en el comienzo. El comienzo contiene, en consecuencia, a ambos: el ser y la nada; es la unidad del ser y la nada; es decir, es un no-ser que al mismo tiempo es ser, y un ser que al mismo tiempo es no-ser<sup>4</sup> (Hegel en Steiner, 2005b: 125).

El pensamiento hegeliano, justamente por su particular búsqueda del todo, impregnó también a la economía política (Nebreda: 2003). Marx como hegeliano consideraba que el sujeto solo existía en lo colectivo dado que su esencia únicamente estaba en el conjunto de sus relaciones con otros individuos, y su meta esencial era la socialización total de la humanidad pues solo en ella podría obtener su libertad y su plena realización.

El proceso de consolidación del sujeto moderno también significó el desarrollo de la idea de la verdad que habitaba al hombre y a la que Hegel identificó con el Espíritu Absoluto. Este concepto partía de un pensamiento que ya estaba presente durante la Edad Media y del cual se había nutrido también Descartes. San Agustín de Hipona (Tagaste 354- Hippo Regius 430), padre de la iglesia latina y pensador angustiado por el ser, escribió en su *De vera religione* (390):

No quieras derramarte fuera; entra dentro de ti mismo, porque en el hombre interior reside la verdad; y si hallares que tu naturaleza es mudable, trasciéndete a ti mismo, mas no olvides que, al remontarte sobre las cimas de tu ser, te elevas sobre tu alma, dotada de razón. Encamina, pues, tus pasos allí donde la luz de la razón se enciende. Pues ¿adónde arriba todo buen pensador sino a la verdad? La cual no se descubre a sí misma mediante el discurso, sino es más bien la meta de toda dialéctica racional. Mírala como la armonía superior posible y vive en conformidad con ella. Confiesa que tú no eres la Verdad, pues ella no se busca a sí misma, mientras tú le diste alcance por la investigación, no recorriendo espacios, sino con el afecto espiritual, a fin de que el hombre interior concuerde con su huésped, no con la fruición carnal y baja, sino con subidísimo deleite espiritual (De la verdadera religión, XXXIX, 72).

---

<sup>4</sup>El texto es extraído de *La ciencia de la lógica* de Hegel aunque he preferido poner la traducción que hacen Andoni Alonso y Carmen Galán Rodríguez para el libro de Steiner, *Gramáticas de la creación*. El original dice: "Es ist noch Nichts, und es soll etwas werden. Der Anfang ist nicht das reine Nichts, sondern ein Nichts, von dem etwas ausgehen soll; das Sein ist also auch schon im Anfang enthalten. Der Anfang enthält also beides, Sein und Nichts; ist die Einheit von Sein und Nichts - oder ist das Nichtsein, das zugleich Sein, und Sein, das zugleich Nichtsein ist."

Del Renacimiento a la Modernidad, la sustitución de la entidad divina por el sujeto trascendental concluyó su tarea. La razón sustituyó a Dios por el Sujeto, al que al mismo tiempo sometió a las cadenas de la razón. La realidad objetiva del mundo recayó exclusivamente en la confianza del hombre en la razón, confianza que de Descartes a Hegel no dejó de crecer. Paradójicamente fue ahí en donde encontró su ruina pues la ciencia moderna sufrió un terrible revés cuando se consolidó la idea, con el fin de la Modernidad, de que los saberes positivos eran limitados.

El conocimiento científico perdió certeza cuando a su discurso especulativo se le aplicaron las mismas normas que al saber positivo, escribió Lyotard (1991), pues era incapaz de legitimarse a sí mismo dado que su lenguaje era un tipo de lenguaje entre otros muchos y no implicaba una verdad superior.

Desde el momento en que el saber científico (descriptivo) y el saber ético (prescriptivo) se separaron, no hubo ningún elemento que permitiera señalar la supremacía del uno sobre el otro (Lyotard, 1991). Los relatos de legitimación construidos durante la Modernidad, los llamados metarrelatos, fueron realizados a partir de experiencias precientíficas y por lo tanto preobjetivas, pensaba el crítico francés.

Es así que cuando Nietzsche anunció la muerte de Dios lo hizo anunciando el fin de todo fundamento, fin de la cultura judeo-cristiana, superación de la metafísica, y por lo tanto también el final del propio relato. Aquí la razón perdió su lugar privilegiado (Nebreda, 2003), de tal manera que la cuestión sobre cómo se podría constatar la verdad de los hechos se volvió a formular.

Nietzsche decía que frente a la tradición judeocristiana y moderna el sujeto no era un origen sino un efecto. El filósofo alemán consideraba que no se podía hablar de cosas en sí, puesto que las cosas solo se dan en los horizontes de sentido. Las cosas son obras del sujeto

que las representa y las experimenta. Para el filósofo la idea del mundo verdadero era una idea que era necesario desterrar del pensamiento porque ya no servía para nada, “que ya ni siquiera obliga, una Idea que se vuelto inútil, superflua; *en consecuencia* es una Idea que ha sido refutada” (Nietzsche, 2004: 16).

De esta manera, el sujeto considerado una cosa entre todas las demás era también el resultado de una gran fuerza inventiva. Y el gran error de la razón, escribió el autor de *Ecce homo* (1889), era que confundía las consecuencias con las causas:

¡Y nada digamos del yo! Se ha convertido en una fábula, en una ficción, en un juego de palabras: ¡ha dejado totalmente de pensar, de sentir y de querer!... ¿Qué se sigue de aquí? ¡No existen en modo alguno, causas espirituales! ¡Toda la presunta empiria de las mismas se ha ido al diablo! ¡Esto es lo que se sigue de aquí! - y nosotros habíamos abusado gentilmente de aquella «empiria», habíamos creado, basándonos en ella, el mundo como un mundo de causas, como un mundo de voluntad, como un mundo de espíritus. La psicología más antigua y más prolongada actuaba aquí, y no ha hecho ninguna otra cosa: todo acontecimiento era para ella un acto, todo acto consecuencia de una voluntad, el mundo se convirtió para ella en una pluralidad de agentes, a todo acontecimiento se le imputó un agente (un «sujeto») (Nietzsche, 2004: 22).

Para Nietzsche la realidad tenía un carácter deviniente. Lo real era aquello que sucedía, lo que era transitorio. El filósofo esbozó así las ideas fundamentales que permitieron el desarrollo de la metafísica y también su eventual superación (Nebreda, 2003). Afirmaba, por otra parte, que el sujeto que era consciente de la superación de la metafísica y de la muerte de Dios era un sujeto nihilista, un ser que estaba dispuesto a reorganizar y a reconstituir su mundo a partir de su propio devenir. El super hombre (*Übermensch*), el hombre más allá del hombre, era el sujeto que vivía en un mundo que era solamente apariencia, siéndolo él mismo también; un ser que acaecía y que era real en cuanto a que era temporal, que no era principio ni fundamento sino relato.

A pesar de que podría pensarse que el ser considerado como evento y no como permanencia, esto es, como objeto, podía resultar una idea terriblemente negativa, en *Así hablo Zarathustra* (1885), Nietzsche realizó una afirmación radical de la vida, aceptando el

reto lanzado por Schopenhauer, siempre negativo a este respecto –pues consideraba que la vida no tenía sentido ni valor ya que el hombre era una voluntad siempre insatisfecha– cuando escribió que tal vez en el futuro hubiera un filósofo que pudiese ver en la voluntad, en ese deseo eternamente insatisfecho, un hecho positivo. Nietzsche así lo hizo. Para él la pérdida de los valores fundamentales era positiva porque el hombre recuperaba la libertad y la vida se volvía el criterio para la propia vida.

La muerte de Dios situó al sujeto frente al nihilismo pero también frente a la posibilidad creadora en la apertura de horizontes. El Dios que había muerto era el del sentido global del universo, el de la verdad única y ahora ese lugar lo ocupaba el sujeto pues cada uno era el que debía darle un sentido nuevo a la existencia. La verdad considerada como subjetividad.

## 1.2. El desgaste de la estética moderna: la construcción postmoderna

René Descartes (La Haya, 1596 - Estocolmo, 1650), como ya se vio, es el personaje que representa el inicio de una tradición del pensamiento que rompió con el mundo medieval sujeto a un orden regido por la fe, al colocar en el mismo plano a la razón, configurando un mundo complejo pero lógico, con normas creadas por un ser primordial que era geómetra, físico y matemático, un dictador de leyes universales, atemporales y eternas: una adhesión a la evidencia absoluta y paso seguro y pacífico del método (Sloterdijk, 2010: 50).

Esa forma de concebir el mundo duró treientos años regida por un pensamiento que establecía un guion en el que realidad parecía avanzar hacia su sistematización ampliando sus fronteras gracias a una tradición científica que representaba el fin de un cosmos finito cuyos confines, al mismo tiempo físicos y simbólicos, habían tenido forma y concreción en las antiguas esferas celestiales (Ceruti, 2004: 33).



En la progresiva superación del mundo antiguo, “un paulatino cambio de horizontes con umbrales determinados” (Jauss, 2004: 102), la razón alcanzó su madurez permitiendo la llegada de la Ilustración. La concepción antigua, la de un universo ordenado en términos metafísicos, fue renovada por una visión más amplia del mundo y la naturaleza. Así se estableció la idea de “la infinitud del todo y la descentración de la imagen antropomórfica del mundo en una conciencia general” (Jauss, 2004: 102). La naturaleza se volvió incognoscible y el espacio cósmico “neutral, isótropo y homogéneo”, de manera que ningún lugar tenía privilegio sobre otro. De esta forma se renovó la visión de la realidad para descubrir “la subjetividad, la liberación y la legitimación del individuo” (Jauss, 2004: 103).

A pesar de estos rasgos que definieron a toda la época, el concepto de moderno fue modificándose sin cesar. Jauss considera que este cambio se articuló en cuatro umbrales o transformaciones epocales. Al primero fue el que llama *la revolución estética* situado entre el clasicismo y el romanticismo alemán, que en torno a 1800 y bajo el peso del historicismo, rechazó la antigüedad en tanto que clásica e hizo emerger a la Modernidad con una nueva estética de lo sublime, interesante y sentimental, sacándola, al mismo tiempo, del círculo de lo bello clásico e imponiéndola como meta de la educación estética (Jauss, 2004).

El segundo umbral lo encuentra alrededor de 1850, coincidiendo con la teoría baudeleraiana de lo bello transitorio<sup>5</sup> y la poética de la percepción fragmentada de Flaubert, que hicieron surgir una estética que aun teniendo una experiencia traumática de lo nuevo se enfrentó a sí misma segregando su propia antigüedad y convirtiendo el historicismo en un esteticismo que disponía libremente de todo el pasado dentro del “museo imaginario”<sup>6</sup> (Jauss, 2004).

---

<sup>5</sup> Baudelaire escribe en *El pintor de la vida moderna* (1863): La Modernidad es lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente, la mitad del arte, cuya otra mitad es lo eterno y lo inmutable.

<sup>6</sup> Jauss hace referencia al “museo imaginario” que André Malraux concibió en 1947.

El tercer umbral rondaba 1912, el círculo de artistas ligados a Apollinaire. Se trató de una Modernidad que se lanzaba hacia el futuro recuperando el paradigma político de la vanguardia (Jauss, 2004). En ella aparecieron innovaciones simultáneas en torno a la Primera Guerra Mundial. Fue “una poética basada en la pluralidad de voces, el principio de simultaneidad, el *objet trouvé* que incorpora la realidad exterior como fragmento, el arte no objetivo que excluye globalmente la realidad y, finalmente, la revuelta surrealista con su intento de disolver directamente la vida en arte” (Jauss, 2004: 73).

Finalmente, el cuarto umbral fue el giro postmoderno que marcó una nueva unidad epocal definiéndose en el rechazo a la “modernidad” anterior a la cual consideraba un nuevo tipo de clasicismo.

A partir de 1789, año del inicio de la revolución francesa y el fin de la Ilustración, la estética moderna se transfiguró dando un giro romántico, postromántico, a la naturaleza, pero contra la naturaleza (Jauss, 2004). El arte, en su alianza con el progreso, la expulsó del ámbito de la estética a la que volvió a principios del siglo XX pero ya no como naturaleza imitada sino como naturaleza diseñada (Jauss, 2004). Un cambio claramente señalado desde el final del Romanticismo y hasta el siglo XX por una irresoluble separación de la naturaleza como objeto de la ciencia y como compendio de lo bello y lo sublime.

Uno de los artistas en los que se pudo observar más claramente este giro estético fue Baudelaire que en una carta escrita a finales de 1853, citada por Jauss (2004: 121), como contestación al encargo para un libro de homenaje a Denecourt, un veterano de las guerras napoleónicas, amante de la naturaleza y entregado a la preservación del bosque de Fontainebleau, escribió:

Mi querido Desnoyer, solicita usted versos para que su pequeño volumen, versos sobre la *naturaleza*, ¿no es cierto?, sobre los bosques, las grandes encinas, el verde, los insectos, ¿también sobre el sol? Pero usted sabe bien que soy incapaz de identificarme con el crecimiento de las plantas y que mi alma se revuelve contra esa religión nueva y rara que, me parece, tiene algo que choca a cualquier ser espiritual. Nunca creeré que “el alma de los

dioses habita en las plantas” y, aunque esto sucediera, no me impresionaría especialmente y valoraría mi propia religión como un bien superior al de las santas hortalizas. Siempre he pensado más bien que la naturaleza que florece y se renueva encierra en sí algo impúdico y enojoso.

Como me es imposible satisfacer adecuadamente la estricta pretensión del programa, le envío dos piezas poéticas como muestra de los ensueños que me ocupan en las horas del crepúsculo. En las profundidades de los bosques, encerrados en bóvedas que se asemejan a las sacristías o las catedrales, pienso en nuestras asombrosas ciudades, y la música maravillosa que rueda por las cumbres me parece la traducción de las quejas humanas.

Las dos piezas poéticas de las que se habla en la carta son *El crepúsculo matutino* y *El crepúsculo vespertino*, poemas que algunos años después fueron incluidos en *Las flores del mal* (1857).

Allí, el escritor francés usó como elemento poético a la ciudad que se despertaba y se dormía, contraponiendo lo natural y lo artificial en una mezcla fascinante que presentó a lo urbano como el nuevo espacio de la estética.

En *El crepúsculo matutino*, el “viento que sopla sobre las linternas” y “el enjambre de los sueños malignos”, “la lámpara en el amanecer” que lucha por permanecer frente al día, “el canto del gallo” que se escucha a lo lejos como un recordatorio que se estrella contra los edificios y los “hipos desiguales” que se oyen como si fueran los últimos cantos de los grillos antes del amanecer, describen una ciudad al alba en donde todos los elementos adquieren una vitalidad propia de la naturaleza, de la misma forma que en *El crepúsculo vespertino*, que cierra el círculo natural del tiempo, la noche llega “a paso de lobo”, el hombre se torna “bestia salvaje” y la Prostitución abre sus salidas como un hormiguero.

La carta y los textos que la acompañaban representan, según Jauss (2004: 130), “la despotenciación poética de la naturaleza orgánica”, que comenzaba a dejar de ser objeto de interés poético frente a lo artificial que se volvía motivo de la estética, junto con la cual ocurrió una *despotenciación* y *descentramiento* del sujeto que pierde la conciencia de su autonomía a la vez que sufre con la aparición de nuevos miedos ligados a la experiencia de la alienación en el mundo industrial. La “despersonalización de la poesía trajo [...] la

ganancia de nuevas perspectivas en los aspectos reprimidos o tabuizados de la naturaleza fisiológica y colectiva del hombre”, explica Jauss (2004: 130). La unión entre la industria y el arte necesitaron nuevas formas interpretativas que superaran la imitación de la naturaleza y de los modelos antiguos.

La llegada de Apollinaire al universo de la poética significó una renovación importantísima de los caminos de la estética moderna. En 1912 apareció el poema *Zone* que marcó claramente un cambio hacia una estética vanguardista estableciendo algunos de sus elementos más característicos que se radicalizarían más adelante con la publicación de *Lundi Rue Christine* (Jauss, 2004).

*Zone*, según Jauss, expresaba un profundo rechazo al pasado –“al fin estás cansado de este mundo antiguo [...] Estás harto de vivir en la antigüedad griega y romana”–, mientras la ciudad se volvía paisaje de la estética –“esta mañana he visto una calle hermosa cuyo nombre no recuerdo/una calle nueva [...] las hermosas taquimecanógrafas [...] Me encanta la gracia de esta calle industrial”– y la novedad y lo humano se convirtieron en elementos de la belleza.

Al igual que hizo Baudelaire, Apollinaire contrapuso rasgos naturales a elementos artificiales –“una campana rabiosa ladra a medio día [...] Las placas los avisos chillan como loros”– para dotar de sustancia poética a lo artificial. Sin embargo, en Apollinaire a diferencia de Baudelaire, la euforia y la fascinación por la ciudad terminaron degradándose en la soledad del sujeto poético que terminaba vagando solitario entre la gente. Es la soledad de la alienación urbana –“caminas por París completamente solo entre el gentío” y “la angustia del amor te oprime la garganta/como si nunca más pudieses ser amado”– en donde se pierde toda esperanza. El poema terminaba con una despedida como preámbulo a la desaparición del sujeto, un “adiós adiós” que parecía anticipar el giro postmoderno: “sol cuello cortado”.

Por su parte, en *Lundi Rue Christine* el poeta dispuso la escena de un café en la búsqueda de la simultaneidad temporal. Todo ocurría a la vez y las imágenes se acumulaban para construir el espacio moderno. Esta fragmentación remitía, aunque de manera mucho más radical, a la fragmentación en *Zone*. El discurso roto se hizo extremadamente presente mostrado en fotogramas intemporales como representación de la eventualidad del sujeto plural y múltiple (Jauss, 2004) habitante de un presente siempre renovado.

Por otro lado, la realidad mostrada como fragmento evitaba ser entendida y sentida de la misma manera en que el sujeto la experimentaba en el mundo cotidiano, por el contrario, aparecía como una realidad chocante (Jauss, 2004) contrapuesta a la narratividad en la que el sujeto distribuía sus experiencias: “los fragmentos de conversación montados en el poema suelen ser banales y oscuros, no porque sean oscuros en sí mismos o porque impliquen una diferencia insuperable entre lo dicho y lo pensado, sino porque están separados del origen y del objetivo del discurso inicial” (Jauss, 2004: 198). A pesar de ello, el lector podía sentir lo familiar, lo cotidiano avanzando a través de las imágenes sueltas. “Mientras el realismo del siglo XIX utilizaba el detalle auténtico para garantizar la verdad de la ilusión de la realidad imitada –explica Jauss (2004: 199)– ahora la facticidad del *objet trouvé* en el *ready-made* –uso artístico de los objetos cotidianos como en el caso de Duchamp– o el trozo de conversación verídica (que) en el poema sirve para hacer aparecer como ficticia la realidad diaria moderna”.

La crítica racionalista e histórica, piensa Jauss (2004), desenmascaró los mitos antiguos y las historias divinas como proyecciones de los efectos humanos a cambio del surgimiento de nuevos mitos que venían acompañados del interés científico por el origen de la mitología, un interés en los orígenes de la historia y las instituciones sociales, religiosas y jurídicas. Proceso que se amplió sobre el vacío que fue dejado por la fe desaparecida en la

organización de la razón y como consecuencia de que el incremento del saber no había implicado, tal y como se esperaba, el aumento de la felicidad.

El inicio del siglo XX supuso un punto de inflexión debido sobre todo a la enorme renovación científica gracias a la cual la realidad lógica se volvió ininteligible. El caos se convirtió en la principal característica de un mundo sumergido en la violencia de la razón que alcanzó su máxima expresión en la Segunda Guerra Mundial.

Un texto preclaro escrito en 1940 por Walter Benjamin (Berlín, 1892- Portbou, 1940), dice:

Hay un cuadro de Klee que se llama *Angelus Novus*. En él se representa a un ángel que parece como si estuviese a punto de alejarse de algo que le tiene pasmado. Sus ojos están desmesuradamente abiertos, la boca abierta y extendidas las alas. Y este deberá ser el aspecto del ángel de la historia. Ha vuelto el rostro hacia el pasado. Donde a nosotros se nos manifiesta una cadena de datos, él ve una catástrofe única que amontona incansablemente ruina sobre ruina, arrojándolas a sus pies. Bien quisiera él detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo despedazado. Pero desde el paraíso sopla un huracán que se ha enredado en sus alas y que es tan fuerte que el ángel ya no puede cerrarlas. Este huracán le empuja irresistiblemente hacia el futuro, al cual da la espalda, mientras que los montones de ruinas crecen ante él hasta el cielo. Ese huracán es lo que nosotros llamamos progreso.

El progreso moderno, en su vertiente más terrible, implicaba la eliminación mecánica del hombre, su anulación sistemática y sin pausa, materializada en los campos de concentración y el exterminio. La aniquilación del proyecto moderno, “la no realización trágica de la Modernidad –dijo Lyotard (1995: 36)– se llamó Auschwitz”.

Es así que el siglo XX se convirtió en el punto culminante, escribía Lyotard, del fin de los grandes relatos aunque ya los dos últimos siglos habían venido experimentando su declinación<sup>7</sup>. Lyotard (1995: 36) enmarcó cinco:

Relato cristiano de la redención de la falta de Adán por amor, relato *aufklärer* de la emancipación de la ignorancia y de la servidumbre por medio del conocimiento y el igualitarismo, relato especulativo de la realización de la Idea universal por la dialéctica de lo

---

<sup>7</sup> Lyotard contrapuso este concepto al de “decadencia” ya que esta “declinación” está acompañada, escribió, por el desarrollo exponencial de la tecnociencia. Decía que no había habido pérdida en los saberes y conocimientos prácticos, salvo para destruir a la humanidad (Lyotard, 1995).

## 1. Arquitectura de lo real

concreto, relato marxista de la emancipación de la explotación y de la alienación por la socialización del trabajo, relato capitalista de la emancipación de la pobreza por el desarrollo tecnointustrial.

De los cinco, el relato victorioso fue, según el filósofo, el de la tecnociencia capitalista que, por otra parte, también significó la destrucción del proyecto moderno al mismo tiempo que simulaba su realización porque, por un lado, se lograba la dominación de la realidad por medio de la ciencia y la tecnología pero, por el otro, esto no condujo a la emancipación del hombre tal y como se había anunciado ni tampoco trajo mayor libertad, ni más educación pública, ni una riqueza mejor distribuida.

Esa idea malograda de la emancipación por medio del progreso se había formado a finales del siglo XVIII durante la Ilustración y la Revolución francesa sobre la creencia de que “el progreso de las ciencias, las artes y las libertades políticas” liberaría a toda la humanidad de “la ignorancia, de la pobreza, de la incultura, del despotismo” y no solo produciría “hombres felices sino que, en especial gracias a la Escuela” generaría “ciudadanos ilustrados, dueños de su propio destino” (Lyotard, 1995: 97).

Por su parte, para Heidegger, según escribe Graig Owens (1995, 107), lo que dio paso a la Modernidad fue el hecho de que el mundo se convirtiera en una imagen, pues se llegó a la conclusión de que éste solo existía a través del sujeto que creaba al mundo a partir de su representación. Es por ello que lo que supuso el fin de la Modernidad fue una crisis de representación e identidad. El mundo conquistado como imagen debía ser reconstruido:

El acontecimiento fundamental de la era moderna es la conquista del mundo como imagen. La palabra “imagen” (*Bild*) significa ahora la imagen estructurada (*Gebild*) que es la criatura de la producción del hombre que representa y “coloca ante”. Con esta producción, el hombre lucha por la posición en la que puede ser ese ser concreto que da la medida y traza las orientaciones de todo lo que es (Heidegger en Owens, 1995: 107).

De la destrucción del proyecto moderno surgió una nueva concepción del mundo. Los avances científicos marcados sobre todo por la física mostraron una realidad muy

distinta de la que había sido descrita por la mecánica newtoniana. Las nociones del tiempo y el espacio dejaron de ser conceptos universales y se asumió que el sujeto en su observación modificaba la naturaleza de aquello que observaba. De igual manera fueron superados los prejuicios contra los conceptos de tiempo irreversible y de cambio, básicos para la comprensión del caos. El concepto del azar fue revalorizado dejando atrás la idea de que éste era la evidencia de la limitación del conocimiento. Así se logró superar un modelo determinista del universo, actualizando las teorías científicas y abriendo el horizonte del pensamiento para difuminar los límites de lo que era considerado real.

La superación moderna y los primeros síntomas de lo que fue llamado Postmodernidad comenzaron a configurarse en la literatura de finales del siglo XIX y principios del XX. Lyotard, autor de *La condición postmoderna* (1979), consideraba que la estética moderna había sido una estética de lo sublime que era nostálgica, en donde lo invisible, lo impresentable, era requerido solo como un contenido ausente pero que en la forma le ofrecía al observador algo que era capaz de reconocer como materia del placer, es decir, el observador a través de la obra era requerido hacia modelos que al ser impresentables invocaban la nostalgia y el placer.

Lo postmoderno, por su parte, continuaba el teórico, requería de lo invisible, lo impresentable, pero como razón imposible, negándose al consenso del gusto y no permitiendo la nostalgia común de la forma, buscando representaciones nuevas para evidenciar lo imposible e impresentable. No era un regreso nostálgico, escribe Hutcheon en la misma dirección (2014: 41), “es visitar la historia, establecer un diálogo irónico con el pasado del arte y de la sociedad, un llamamiento a un vocabulario crítico compartido”, y más adelante, “siempre es un nuevo trabajo crítico, nunca un retorno nostálgico” (2014: 41).

Lo postmoderno no tenía reglas establecidas y tampoco juicios determinantes, muy por el contrario, intentaba socavar la exigencia de autoridad y universalidad en un impulso



deconstructivo (Owens, 1988: 94). Las obras de esta tradición se formaban como acontecimiento (Lyotard, 1995: 25) de la misma manera que el ser postmoderno, el *Dasein* heideggeriano, podía ser pensado como evento en cuanto a potencia y posibilidad frente al ser moderno, cartesiano, que privilegiaba lo estático y lo permanente.

En un texto que describía la crisis de la literatura moderna, el crítico y teórico literario Frederic Jameson (citado en Owens 1988: 105) explicaba también la crisis de la Modernidad diciendo:

En su momento más vital, la experiencia del modernismo no fue la de un solo movimiento o proceso histórico, sino la de una “conmoción de descubrimiento”, un compromiso y una adherencia a sus formas individuales a través de una serie de “conversiones religiosas”. Uno no leía simplemente a D.H. Lawrence o a Rilke, veía las películas de Jean Renoir o Hitchcock, o escuchaba a Stravinsky como manifestaciones nítidas de lo que ahora denominamos modernismo. Más bien uno leía todas las obras de un escritor concreto, aprendía un estilo y un mundo fenomenológico, al cual se convertía... Esto significaba, empero que la experiencia de una forma de modernismo era incompatible con otra, de manera que uno entraba en un mundo solo al precio de abandonar otro... La crisis del modernismo llegó, pues, cuando de súbito resultó claro que “D.H. Lawrence” no era, después de todo, un absoluto, no era la representación cabal y definitiva de la verdad del mundo, sino solo un lenguaje artístico entre otros, solo un estante de libros en el conjunto de una aturdidora biblioteca.

Cada nueva forma de ver la realidad, cada lectura nueva, cada narración, no constituía una forma diferente de ver el mismo mundo sino la visión, la narración, de mundos distintos. La estética postmoderna no eliminaba a la moderna, convivía con ella, era un cambio paulatino y abierto hacia el futuro con umbrales que poco a poco se iban caracterizando dentro de una tensión creciente de resistencia de lo que quedaba detrás frente a lo que se volvía nuevo (Jauss, 2004).

El filósofo alemán Jürgen Habermas, en gran medida rival intelectual de Lyotard, consideraba que la Modernidad no había sido superada sino que se había quedado simplemente como un proyecto inacabado. En 1980, para la recepción del Premio T. W. Adorno, Habermas dio un discurso en el que relacionaba la idea de Postmodernidad con las

posiciones neoconservadoras de aquellos quienes creían que la Modernidad era un proyecto fracasado. En este discurso, el filósofo alemán relacionó el pensamiento de los llamados *Jóvenes Conservadores* de la República de Weimar con las ideas de Nietzsche, Heidegger y posteriormente de Foucault, Derrida, y aunque no hizo mención directa, también de Lyotard, subrayando su descendencia común. Fue una respuesta velada al pensador francés que en *La condición postmoderna*, al hablar del fracaso de los metarrelatos, atacó directamente a la línea de flotación del *Diskurs* (1960), al que calificaba de ser una prolongación de la falsedad moderna.

Lo cierto es que entre mediados y finales del siglo xx, la estética moderna, escribió Jameson (1988: 166), era ya parte de la cultura oficial, del canon, y su producción, que en otros momentos había sido contestataria: estaba en la universidad, los museos y la calle. Es en ese momento, pensaba Jameson (1988: 166), cuando se podía datar el surgimiento pleno de la Postmodernidad: “principios de los años 1960 en que la posición del modernismo superior y de su estética dominante llega a establecerse en el mundo académico y, en lo sucesivo, es percibido como académico por toda una generación de poetas, pintores y músicos”.

Para describir estas dos épocas, Vattimo las contrapuso por medio de la idea de *pensamiento fuerte* y *pensamiento débil*. Para el filósofo italiano, el pensamiento de la Modernidad era dominante, impositivo, universalista, atemporal e intolerante, mientras que el de la Postmodernidad buscaba el diálogo, era extremadamente presente, flexible, local, crítico, autoconsciente e interpretativo e intentaba escapar de la lógica moderna del progreso: “desde la arquitectura a la novela, la poesía y las artes figurativas, el período posmoderno muestra como su rasgo común y más imponente el esfuerzo por sustraerse a la lógica de la superación, del desarrollo y de la innovación” (1987: 96).

## 1. Arquitectura de lo real

La estrategia postmoderna, decía Crimp (1988) en la revista *October 13* (verano, 1980), buscaba deconstruir la Modernidad para exponerla, para reescribir la tradición, para abrir sistemas que se habían mantenido cerrados a la heterogeneidad y, complementa Frampton (1988), desafiar a las narrativas dominantes a través del “discurso del otro”. En esa misma dirección, Hal Foster (1988: 12) apuntaba que la Postmodernidad debía ser pensada como un conflicto entre las antiguas y las nuevas maneras de la práctica cultural, como contraparte de la cultura oficial, con el interés de hacer una deconstrucción crítica de la tradición y de los orígenes, pero sin significar la vuelta a ellos.

Owens, citado por Ulmer (1988: 142) en *The Anti-aesthetic: essays on Postmodern Culture*, un libro que recopila algunas de las primeras teorías culturales sobre la Postmodernidad, escribió:

El impulso deconstructivo es característico del arte posmodernista en general y debe distinguirse de la tendencia autocritica del modernismo. La teoría modernista presupone que la mimesis, la adecuación de una imagen a un referente, puede ponerse entre paréntesis o suspenderse, y que el objeto del arte en sí puede ser sustituido (metafóricamente) por su referente [...] El posmodernismo no pone entre paréntesis ni suspende al referente, sino que trabaja para problematizar la actividad de referencia.

En la Posmodernidad, según pensaba Jameson a principios de los 80s, se difuminaban algunos límites, “sobre todo [...] la vieja distinción entre cultura superior y la llamada cultura popular” (Jameson, 1988: 166):

Este es quizá el aspecto más perturbador desde un punto de vista académico, el cual tradicionalmente ha tenido intereses creados en la preservación de un ámbito de alta cultura contra el medio circundante de gusto prosaico, lo ostentadamente vulgar y el kitsch, de las series de televisión y la cultura del *Reader's Digest*, y le ha interesado transmitir difíciles y complejas habilidades de lectura, de audición y vista a sus iniciados.

En cambio a los artistas postmodernos, continuaba (1988: 167):

les ha fascinado precisamente todo ese paisaje de publicidad y moteles, los desnudos de Las Vegas, los programas de variedades y las películas hollywoodenses de la serie B, de la

llamada paraliteratura. Ya no “citan” tales “textos” como podrían haber hecho un Joyce o un Mahler; los incorporan, hasta el punto donde parece cada vez más difícil de trazar la línea entre el arte superior y las formas comerciales.

Por otra parte, seguía el crítico, las antiguas categorías de género y discurso se borraron para agregarse en un planteamiento poco definido llamado a veces teoría contemporánea que también debería incluirse dentro de las manifestaciones del “postmodernismo”: “esta nueva clase de discurso –escribe el profesor (1988: 167) – generalmente asociado a Francia y a la llamada teoría francesa, se está extendiendo y señala el final de la filosofía como tal”. Por ejemplo, mostraba Jameson, la obra de Foucault a la que se podía llamar filosofía, historia, teoría social, ciencia política o todo a la vez.

Pero la Postmodernidad no solo se trataba, aclaró el autor de *Las semillas del tiempo* (2000), de un estilo particular sino que también describía la correlación del surgimiento de algunos de los rasgos formales en la cultura con un nuevo tipo de vida y un nuevo orden económico descrito eufemísticamente como “modernización, sociedad postindustrial o de consumo, la sociedad de los medios de comunicación o el espectáculo, o el capitalismo multinacional” (Jameson, 1988: 167). Para el autor norteamericano, la Postmodernidad lograba expresar la verdad de ese nuevo orden a través de lo que llamó el pastiche y la esquizofrenia, la transformación de la realidad en imágenes y la fragmentación del tiempo en una serie de presentes perpetuos:

El pastiche, como la parodia, es la imitación de un estilo peculiar o único, llevar una máscara estilística, hablar en un lenguaje muerto: pero es una práctica neutral de esa mímica, sin el motivo ulterior de la parodia, sin el impulso satírico, sin risa, sin ese sentimiento todavía latente de que existe algo *normal* en comparación con lo cual aquello que se imita es bastante cómico.

La esquizofrenia, que Jameson relacionaba con la “muerte del sujeto”, era una experiencia de la temporalidad truncada, posible porque el tiempo solo era, según Lacan, un evento del lenguaje. La esquizofrenia, escribía Jameson (1988: 177):

Es una experiencia de significantes materiales aislados, desconectados, discontinuos que no pueden unirse en una secuencia coherente. Así, el esquizofrénico no conoce la identidad personal en el sentido que nosotros le damos, puesto que nuestro sentimiento de identidad depende de nuestro sentido de la persistencia del “yo” a lo largo del tiempo...el esquizofrénico no solo no es “nadie” en el sentido de que no tiene identidad personal, sino que tampoco hace nada, puesto que tener un proyecto significa ser capaz de comprometerse a una cierta continuidad a lo largo del tiempo.

En un texto titulado “El éxtasis de la comunicación”, Baudrillard apuntó en la misma dirección que Jameson y explicó que en la Postmodernidad se vivía un estado nuevo de las cosas en cuanto a la comunicación que los sujetos establecían con el mundo, una “extroversión forzada de toda interioridad” (1988: 196) que podía conducir a la esquizofrenia:

Si la histeria –dice Baudrillard (1988: 196)– era la patología de la expresión exacerbada del sujeto, una patología de la expresión, de la conversión teatral y operística del cuerpo; y si la paranoia era la patología de la organización, de la estructuración de un mundo rígido y celoso, entonces, con la comunicación y la información, con la promiscuidad inmanente de todas esas redes, con sus conexiones continuas, ahora nos encontramos en una nueva forma de esquizofrenia.

El esquizofrénico, continuaba el sociólogo:

queda privado de toda escena, abierto a todo a pesar de sí mismo, viviendo en la mayor confusión. Él mismo es obsceno, la obscena presa de la obscenidad del mundo. Lo que le caracteriza no es tanto la pérdida de lo real, los años luz de separación de lo real, el pathos de distancia y separación radical, como suele decirse, sino, muy al contrario, la proximidad absoluta, la instantaneidad total de las cosas, la sensación de que no hay defensa ni posible retirada. Es el fin de la interioridad y la intimidad, la excesiva exposición y transparencia del mundo lo que le atraviesa sin obstáculo. Ya no puede producir los límites de su propio ser, ya no puede escenificarse ni producirse como espejo. Ahora es solo una pura pantalla, un centro de distribución para todas las redes de influencia (Baudrillard, 1988: 196).

Oliver Sacks, en *El hombre que confundió a su mujer con un sombrero* (1985), narró un suceso que no puede ser mejor ejemplo de esto. Sacks contaba que al ir por una calle de Nueva York le llamó poderosamente la atención una mujer que parecía provocar un gran alboroto a su alrededor. Cuando se acercó más, pudo comprobar que la mujer causaba tal

¿Cómo haremos para desaparecer?

escandalo porque no paraba de imitar a todas las personas con las que se cruzaba, “*Ella estaba imitando a los transeúntes...* aunque puede que «imitación» sea un término demasiado apagado, demasiado pasivo. ¿Deberíamos decir, más bien, que estaba caricaturizando a todas las personas con las que se cruzaba? En un segundo, en una décima de segundo, las «captaba» a todas” (Sacks, 2004: 140). Según el rápido diagnóstico de Sacks, la mujer sufría un terrible trastorno neuronal, una “horrible maravilla” provocada por una deficiencia en las funciones del cerebro:

La mujer no solo adoptaba y asimilaba las características de innumerables personas, las remedaba. Cada reflejo era también una parodia, una burla, una exageración de expresiones y gestos distintivos, pero una exageración que era en sí misma tan convulsiva como intencional... una consecuencia de la distorsión y la aceleración violentas de todos sus movimientos. Así, una sonrisa lenta, monstruosamente acelerada, se convertía en una mueca violenta que duraba milésimas de segundo; un gesto amplio, se convertía, acelerado, en un movimiento ridículo y convulsivo [...] Aquella mujer que, convirtiéndose en todos, perdía su propio yo, se convertía en nadie. Una mujer con mil rostros, máscaras, *personae*...

Finalmente, después de un tremendo esfuerzo, la mujer logró escabullirse de la multitud internándose en una calle lateral a la que la siguió Sacks que alcanzó a ver cómo, en un último impulso, se desprendía de aquella pesada carga mimética:

Allí, con todas las apariencias de una persona muy enferma, expulsó, tremendamente acelerados y abreviados, todos los gestos, las posturas, las expresiones, los comportamientos, todos los repertorios de conducta, de las últimas cuarenta o cincuenta personas con las que se había cruzado. Efectuó una regurgitación vasta y pantomímica, en la que vomitó las identidades engullidas de las últimas cincuenta personas que la habían poseído. Y si la asimilación había durado dos minutos, el vómito fue una exhalación única: cincuenta personas en diez segundos, un quinto de segundo o menos para el repertorio condensado de cada persona (Sacks, 2004: 140).

Por medio de esta experiencia, el profesor Sacks descubrió que las personas con un Tourette hiperdesarrollado:

al carecer de las barreras protectoras normales de inhibición, los límites normales, orgánicamente determinados, del yo, se halla sometido a un bombardeo que dura toda la vida. Se ve seducido, asaltado, por impulsos que vienen de dentro y de fuera, impulsos que

son orgánicos y convulsivos, pero también personales (o más bien pseudopersonales) y seductores... (Sacks, 2004: 141)

Es así que Sacks se pregunta: “¿Cómo soportará, cómo *puede* soportar el ego este bombardeo? ¿Sobrevivirá la identidad? ¿Puede *desarrollarse*, frente a este aniquilamiento, frente a estas presiones... o quedará aplastada, produciendo un «alma tourettizada»?” (Sacks, 2004: 140). Estas cuestiones lo condujeron hasta una cita de Hume en la que el filósofo decía que los sujetos no eran más que “un amasijo o colección de diversas sensaciones, que se suceden con rapidez inconcebible, en un movimiento y un flujo perpetuos”. De esta forma el neurólogo británico terminó afirmando que esas personas son sujetos “humeanos”, seres que permitían colocarse ante la evidencia de la fragilidad de la identidad humana que sin las barreras adecuadas, sin los límites que se han construido mediante la evolución de los mecanismos biológicos, sucumbía ante la horrorosa maravilla de lo múltiple y plural.

### El término

El primero en introducir en la filosofía contemporánea de modo temático y terminológicamente definido la idea de Postmodernidad fue Lyotard que para la realización del libro *La condición postmoderna: informe sobre el saber* (1979) realizó una búsqueda sociológica sobre la condición del conocimiento en la sociedad tardío-industrial.

El término no era nuevo pues ya había sido utilizado en los años veinte y treinta por algunos críticos literarios que lo usaban para contraponerlo a las corrientes llamadas modernas surgidas en España y en América Latina (Călinescu, 2002). No solo, también el historiador Arnold J. Toynbee usó la expresión para hablar del hecho de que la Europa del siglo XIX parecía siempre menos ligada a la idea de nación que había caracterizado a la Modernidad, anunciando una nueva y última edad para la historia de occidente llamada

postmoderna. Para el historiador inglés, la Segunda Guerra Mundial había revelado la brutalidad en el corazón de la civilización marcando el final de una época.

Por su parte, los poetas Charles Olson, Randall Jarrell y John Barryman usaron también el término en la discusión sobre la nueva poesía a finales de los años cuarenta. Jarrell, en 1946, señalando lo que caracterizaba a la poesía de Robert Lowell, habló de postmodernista o antimodernista, sin embargo, no fue sino hasta los años setenta y ochenta, según Călinescu (2002), cuando la definición de Postmodernidad consiguió más entidad dentro de la crítica de arte y la literatura.

Lyotard redefinió el término para nombrar a la época en la que, según explicaba en *La condición postmoderna*, ya no existían los grandes metarrelatos, cuyo final también había hecho fracasar al discurso especulativo que escondía una equivocación primordial con respecto al saber pues era reiterativo, es decir, solo se apoyaba en sus propios enunciados. Esto se tradujo en un problema de base que fue arrastrado durante todo el siglo XIX: la ciencia solo era legitimada por sí misma pues era un juego del lenguaje con reglas propias que no podían aplicarse a ningún otro. Era así que la ciencia positiva no podía considerarse un saber.

En un libro posterior, al que Lyotard irónicamente llamó *La postmodernidad (Explicada a los niños)* (1986) y que fue concebido como respuesta a la enorme cantidad de críticas recibidas por el primero sobre todo a causa de la poca concreción acerca de lo que eran los metarrelatos, el autor francés retomó el tema de lo postmoderno.

En este libro, el criticado autor escribió que los metarrelatos eran aquellos grandes relatos que habían marcado la Modernidad, historias totalizadas por la filosofía de Hegel que concentraba en sí misma a la Modernidad especulativa: un idealismo en donde todo lo que era real era al mismo tiempo racional y todo lo que era racional era también real y la idea de que la historia era un continuo progreso (divina esperanza en la eternidad) en el que cada vez lo racional se identificaba más con lo real.



La finalidad de estos metarrelatos, explicó Lyotard, era legitimar a las instituciones, a las prácticas sociales y políticas, las legislaciones, las éticas y las maneras de pensar, pero al contrario que los mitos no encontraban su justificación en el pasado sino en el futuro, en aquello que debería de producirse, lo que hacía de la Modernidad un proyecto abierto.

Frente a la posición de Habermas que se negaba rotundamente a aceptar la existencia de la Postmodernidad, Lyotard señaló que el proyecto moderno como realización de la universalidad no había sido solo abandonado u olvidado sino que había sido totalmente liquidado: “Hay muchos modos de destrucción –escribió–, y muchos nombres le sirven como símbolo de ello. «Auschwitz» puede ser tomado como un nombre paradigmático para la «no realización» trágica de la Modernidad” (Lyotard, 1995: 30).

George Steiner (2005: 12), intentando dilucidar las razones de lo que denominó “un cansancio esencial en el clima espiritual del fin del siglo XX”, caracterizado, entre otras cosas, por una sensación de *terminalidad*<sup>8</sup>, llegó a la conclusión de que el terrible invierno que atravesó el siglo, entre las masacres del frente occidental en 1914 y la limpieza étnica de los Balcanes, representó el fin de la esperanza humana, entendida como la pérdida de significado de los relatos mesiánicos, otra forma de llamar a los mitos modernos:

Entre agosto de 1914 y la «la limpieza étnica de los Balcanes», los historiadores calculan en más de setenta millones el número de hombres, mujeres y niños víctimas de la guerra, del hambre, de la deportación, del asesinato político y de la enfermedad [...] el fracaso de lo humano en el siglo XX tiene sus enigmas específicos. No surge de los jinetes de la lejana estepa o de los bárbaros en las fronteras lejanas. El nacionalsocialismo, el fascismo, el estalinismo (aunque éste, en última instancia, más opacamente) brotan del contexto, del ámbito y los instrumentos administrativos y sociales de las altas esferas de la civilización, de la educación, del progreso científico y del humanismo, tanto cristiano como ilustrado (Steiner, 2005b: 13).

El liberalismo y el positivismo científico modernos habían tenido la ilusión de que la extensión de la escolaridad, los avances científicos y tecnológicos y el aumento de la

---

<sup>8</sup> La idea de que los seres humanos de esta época se encuentran con un mundo que está llegando a su final.

producción, conducirían a un mundo mejor, sin embargo, no solo no había sido así, sino que justamente la educación, el refinamiento intelectual e incluso el arte y la eminencia científica colaboraron con las “exigencias totalitarias” o se mantuvieron indiferentes ante la violencia de la razón (Steiner, 2005b).

En estos y en otros hechos que vinieron más adelante tales como el derroche de los recursos naturales, la depredación de la flora y la fauna, el asesinato masivo de los jemes rojos cuarenta años después de Auschwitz o las masacres continuadas en Palestina frente a los ojos de la comunidad internacional, hubo, dice Steiner, una *dinámica obviamente lunática* que presidió un mundo que tuvo al alcance la posibilidad de un retroceso en la evolución, de “una vuelta a la bestialización” que hacía de *La metamorfosis* de Kafka la fábula clave para la interpretación de la Modernidad (Steiner, 2005b).

En *Gramáticas sobre la creación* (2005), el autor francés llegó a la conclusión de que los verbos habían hecho una aportación fundamental para la supervivencia del ser humano, permitiéndole la consolidación de la idea de la esperanza:

Me parece –escribió (2005b: 16)– que esta fantástica, inconmensurable «gramatología» de los verbos futuros, de subjuntivos y potenciales fueron indispensables para la supervivencia, para la evolución del «animal lingüístico» enfrentado, tal como lo fuimos y lo somos, al escándalo de la incomprendibilidad de la muerte individual [...] «Tener esperanza» es un acto de habla, una forma de comunicación, interior o exterior, que «presupone» un oyente, ya sea éste el propio yo (Steiner, 2005b: 17).

Según Steiner (2005b: 17), la esperanza y el temor fueron las “supremas ficciones potenciadas por la sintaxis [...] La esperanza –dice– encierra el temor al no cumplimiento; el miedo tiene en sí un granito de esperanza, el presentimiento de su superación”. Y precisamente fue en ese lugar de la lengua, intuía, en el que se gestó el fracaso del siglo XX pues allí se puso en cuestión la seguridad teológica, filosófica y política de esta idea. El siglo XX, escribió (2005b: 18) parafraseando a Kafka, “nos hace entender que «existe abundancia de esperanza, pero no para ninguno de nosotros»”. Fue “el eclipse de lo mesiánico”, el fin

de la temporalidad histórica en donde “las gramáticas del nihilismo [...] parpadean en el horizonte” (Steiner, 2005: 20).

Siglos antes, en la *Divina commedia* (1321), la esperanza alcanzó su máxima expresión en las puertas del infierno, canto III:

*Per me si va nela città dolente,  
per me si va ne l'eterno dolore,  
per me si va tra la perduta gente.  
Giustizia mosse il mio alto fattore:  
fecemi la divina podestate,  
la somma sapienza e 'l primo amore.  
Dinanzi a me non fuor cose créate  
se non etterne, e io eterna duro.  
Lasciate ogne speranza, voi ch'entrate.*

Allí, el infierno aparecía como la expresión de la pérdida de la esperanza que en la oposición manifestaba su valor. La esperanza era el tiempo venidero en el que se configuraba el futuro narrativo y el ser como lenguaje articulado mediante los tiempos verbales. Su ausencia era el símbolo de la condición de aquellos que habían sido condenados a la eternidad, indeterminación temporal en la que subyacía la desaparición.

El ser condenado vive “*nella'assoluta negazione dell'attesa del bene*”, según la *Enciclopedia Dantesca* de Giovanni Treccani. La esperanza, se lee, debe rastrarse en el fondo de la palabra *spera* o esfera que significa astro o estrella, un galicismo (del francés antiguo *espoire, espere*; del provenzal antiguo *espera*) que a veces sirvió de sustituto para la palabra *specchio*, espejo, uso que, según la misma enciclopedia, se verifica esporádicamente en documentos sicilianos antiguos o dejando su sombra en la primera poesía toscana. *Speriamo*, dice un apotegma, *se la spera non si rompe*.

En *L'Orfeo (favola in musica)* (1609) de Monteverdi, el héroe al descender al infierno, como el propio Dante trescientos años antes, para rescatar a su amada Euridice, se despedía del cielo y las estrellas dejando atrás *ogni speranza*. Decía:

*Tu se' morta, mia vita, ed io respiro?  
Tu se' da me partita  
Per mai più non tornare, ed io rimango?  
No, che se i versi alcuna cosa ponno,  
N'andrò sicuro a' più profondi abissi;  
E intenerito il cor del Re dell'ombre,  
Meco trarrotti a riveder le stelle,  
Oh, se ciò negherammi empio destino,  
Rimarrò teco in compagnia di morte.  
Addio terra, addio cielo e sole, addio.*

La esperanza, se lee en el estudio dantesco, era una de las tres virtudes teologales, junto a la fe y la caridad, que había sido otorgada por la gracia divina para elevar al hombre sobre sus propias fuerzas naturales de modo que pudiera tener la certeza de alcanzar a lo divino, lo absoluto, la verdad omnipresente y eterna. Es por ello que en *el eclipse de lo mesiánico* se resintió la eternidad y la esperanza se quebró como un *specchio* para dar paso al vacío:

La «palabra» que era «en principio», tanto para los presocráticos como para San Juan, aludía a una eternidad dinámica, generadora, desde la cual el tiempo podía desplegarse hacia delante, un presente indicativo del «ser» preñado (en un sentido casi material), del «será». Los tiempos futuros son el idioma de lo mesiánico. Quítese lo estimulante de la anticipación, lo imperativo de la espera, y tales tiempos se detendrán (Steiner, 2005b: 19).

Quien escribe, según Blanchot (2002a: 32), quien *profundiza el verso*, debe renunciar a la esperanza porque no posee derecho a ella ya que lo único que tiene delante es la muerte como abismo. Para Mallarme (en Blanchot, 2002a: 32), el hecho de escribir significaba una inversión radical: “Desgraciadamente profundizando el verso hacia ese punto, encontré dos abismos que me desesperan. Uno es la Nada...”, la señal de la ausencia de Dios y el otro, la muerte, la ausencia del sujeto:

Quien profundiza el verso, escapa del ser como certeza, encuentra la ausencia de los dioses, vive en la intimidad de esa ausencia, se hace responsable asumiendo el riesgo, soportando el favor. Quien profundiza el verso debe renunciar a todo ídolo, debe romper con todo, no tener la verdad por horizonte ni el futuro por morada, porque de ningún modo tiene derecho a la

## 1. Arquitectura de lo real

esperanza: al contrario, debe desesperar. Quien profundiza el verso, muere, encuentra su muerte como abismo (Blanchot, 2002a: 32).

Como ya se vio, la crisis moderna estaba relacionada, según Lyotard, con el agotamiento de los metarrelatos del que surgió la Postmodernidad que, explicada positivamente, poseía como elementos característicos una cierta pluralidad sin una dominación centralizada, otro tipo de legitimización y una racionalidad más local que se establecía por un tiempo determinado. Algo que también era aplicable a la ciencia que no debía buscar la acumulación del saber, según el francés, sino un saber constantemente respondido y reconfigurado.

A este respecto, Vattimo, en su libro *El fin de la modernidad* (1985), añadió al discurso de Lyotard la idea de la disolución de la categoría de lo nuevo, sobre todo para intentar cerrar una de sus principales fisuras mediante el análisis de los discursos de Nietzsche y Heidegger que ponían en tela de juicio la Modernidad como un fenómeno dominado por una idea de la historia del pensamiento entendida como una progresiva iluminación en un proceso de apropiación y reapropiación de los fundamentos.

Al poner en entredicho este mecanismo recursivo, tanto Nietzsche como Heidegger se encontraron en la situación de tener que tomar distancia crítica con respecto al pensamiento occidental, considerado como fundamento, pero sin inclinarse en favor de otro fundamento “más verdadero” que los podría hacer caer en el mismo círculo vicioso de apropiación y reapropiación que criticaban (Vattimo, 1985).

Para Vattimo, el post de postmoderno significaba la despedida de la Modernidad en la medida en que este pensamiento intentaba superar las lógicas de desarrollo y la idea misma de superación.

El propio Vattimo tuvo que luchar contra esta trampa recursiva dado que hablar de un momento ulterior con respecto a la Modernidad podía presuponer la aceptación de aquello

que más caracteriza el punto de vista moderno. A partir de esto se puede apreciar la enorme dificultad de establecer un carácter auténtico de lo postmoderno. El filósofo italiano encontró una salida creativa: la Postmodernidad podía ser caracterizada no solo por la novedad con respecto a lo moderno sino como una disolución de la categoría de lo nuevo como experiencia del fin de la historia.

No se debía entender el fin de la historia en sentido catastrófico sino como una experiencia determinada, escribió Vattimo, en la práctica historiográfica y en su “autoconciencia metodológica”, como un proceso unitario que se disolvía creando condiciones de una inmovilidad “no histórica”.

El filósofo consideraba entonces a Nietzsche y a Heidegger, y a todo el pensamiento que remitiera a la ontología hermenéutica, como los pensadores que establecieron las bases para construir una imagen de la existencia en condiciones de posthistoricidad. La elaboración teórica de esta imagen, pensaba el filósofo turinés, era lo que le podía dar peso al discurso sobre la Postmodernidad y al mismo tiempo responder a los críticos que aún sospechaban que pudiera tratarse de una moda moderna.

Vattimo estableció que los aparatos metodológicos de Nietzsche y Heidegger fueron los que abrieron la puerta, *avant la lettre*, a una concepción de la Postmodernidad como posibilidad positiva en lo que llamó, debilitamiento del ser. El italiano consideraba (1987: 19) que mientras el ser fuera pensado de manera metafísica según estructuras estables que obligaran al pensamiento a la tarea de fundarse y establecerse en el dominio de lo que no evoluciona, reflejado en la mitificación de las estructuras fuertes, no podía acercarse de manera positiva a la era de la postmetafísica llamada Postmodernidad. Era necesario pues, pensaba Vattimo (1987:19), abrirse a una concepción no metafísica de la verdad, que partiera de la experiencia del arte y del modelo de la retórica, más que del saber positivo de la ciencia, en donde se reconociera el vínculo de la verdad con la *sustanciabilidad* histórica

y teniendo en cuenta que la verdad no solo era una verdad “de sentido común” sino una verdad propia e íntima, es decir, una verdad subjetiva.

Ya la división kantiana de la razón en teórica y práctica había supuesto el inicio del proceso de deslegitimación y de la consideración de los juegos del lenguaje como juegos particulares incapaces de legitimarse los unos a los otros.

Para Kant, una vez asumido que la cosa en sí era inalcanzable, el saber “verdadero” sufrió una transformación estructural. Nietzsche, en su libro *Sobre la verdad y la mentira en sentido extramoral* (1873), escribió: “*La cosa en sí* (que tal sería la verdad pura, sin consecuencias) es también para el hacedor de la lengua algo del todo inconcebible y en modo alguno apetecible. Él se limita a denominar las relaciones en que se hallan las cosas con respecto al hombre”, pues *las cosas en sí* no tienen importancia sino en referencia al sujeto que “para expresarlas recurre a las más audaces metáforas. ¡Un estímulo nervioso, traducido en una imagen! Primera metáfora. ¡La imagen, a su vez, transpuesta en un sonido! Segunda metáfora. Y en cada caso un total salto de una esfera a otra totalmente distinta y nueva” (Nietzsche, 2012: 26). No se puede saber nada de las cosas en sí porque “cuando hablamos de árboles, colores, nieve y flores, no poseemos [...] más que metáforas de las cosas que no corresponden en absoluto a las esencias primitivas” (Nietzsche, 2012: 27).

Así Nietzsche definió a la verdad como “una hueste en movimiento de metáforas, metonimias, antropomorfismos” que eran la suma de las “relaciones humanas realzadas, extrapoladas y adornadas poéticamente y retóricamente” que después de un prolongado uso llegan a ser consideradas como “firmes, canónicas, vinculantes”. La verdad es una ilusión que se ha olvidado que lo es, “metáforas que se han vuelto gastadas, monedas que han perdido su troquelado” (Nietzsche, 2012: 28).

Para Nietzsche la verdad era subjetiva y ese fue el elemento fundamental heredado por la Postmodernidad. Cuando el filósofo alemán anunció la muerte de Dios de lo que

avisaba era del fin de la univocidad de la verdad. La verdad ya no podía recaer en un detentor de sentido universal sino en cada uno de los sujetos. El hombre debía por tanto sostener su propio mundo y su propia realidad. El aforismo 54 de *La Gaya Ciencia* (1882) dice: “En mitad de este ensueño desperté de repente, más solo desperté para adquirir el convencimiento de que estaba soñando y de que era preciso que soñando siguiera”.

### 1.2.1. ALGUNOS RASGOS APROXIMATIVOS DE LA ESTÉTICA POSTMODERNA

Durante el paulatino surgimiento de la postmodernidad, la producción literaria sufrió cambios técnicos, estructurales y temáticos que es importante tener en cuenta aunque antes que nada es necesario advertir que si bien existe una base más o menos consensuada entre los críticos de la literatura sobre algunos de sus rasgos, el propio código genético de la Postmodernidad evita que se vuelva academicista, pues en él está escrito que es una propuesta cultural abierta a cambios, incluso fundamentales, y a revisiones permanentes.

Dado esto, es necesario establecer un marco flexible que ayude a realizar una crítica consistente, a través del establecimiento de diferencias y semejanzas, que permita una aproximación adecuada a los textos.

Una guía de referencia que puede ser útil para este propósito es la de Beuchot que propone una hermenéutica de la analogía y el símbolo. Beuchot dice que la interpretación hermenéutica, la encargada de hacer surgir los significados del texto, siempre ha oscilado entre los que pretenden traducir el símbolo a contenidos claros y distintos con un univocismo científicista y los que, mediante un equivocismo relativista, dicen que la interpretación de los símbolos es imposible. Beuchot propone un camino intermedio al que denomina hermenéutica analógica (Beuchot, 2014).



De lo que se trata, dice Beuchot, es de acceder al significado de los textos mediante la analogía:

Para la hermenéutica, lo más importante es que la analogía se aleja de la univocidad, con lo cual permite abrir el espectro del conocimiento, dando margen para que no haya una sola verdad o una sola interpretación válida, sino varias; pero, como también se aleja de la equivocidad, esas varias posibilidades de verdad se dan jerarquizadas, y además se evita el relativismo; solo se da cabida a un sano pluralismo. Así, una hermenéutica analógica, sin quedarse en la univocidad positivista de una sola interpretación, ni caer en la equivocidad relativista del sinnúmero de interpretaciones, abre el margen de la verdad interpretativa, y deja que sean varias las interpretaciones verdaderas y válidas, pero jerarquizadas según su acercamiento o alejamiento de la verdad textual, y el criterio de esa cercanía o lejanía no se da solo desde el lado del autor ni solo del lado del lector, sino en el lado de su confluencia en el texto (Beuchot, 2014: 40).

Lo que aquí resulta relevante de la propuesta de Beuchot es la idea acerca de la pluralidad de las interpretaciones y la jerarquización de las mismas según la cercanía o lejanía con el sentido verdadero de los textos; esto resulta útil para acotar la flexibilidad del marco postmoderno. Es decir, mediante una clasificación por analogía entre los textos se puede establecer un grado de cercanía entre ellos y evidenciar las estrategias y formas adoptadas por la estética postmoderna. Esta clasificación podría propiciar, por una parte, una interpretación más adecuada de los textos y, por otra, una cohesión basada en el diálogo intertextual.

La postura hermenéutica analógica posibilita que a pesar de la flexibilidad “genética” de la postmodernidad se pueda afrontar la tarea de la sistematización de textos sin el peligro de caer en el completo relativismo ni en la absoluta miopía del conocimiento positivista. De hecho, dado que la interpretación de los textos va ligada a cierta categorización y sistematización es necesario plantearse ambas tareas de manera conjunta. La cuestión aquí es trazar, a partir del asunto central que emana de la postmodernidad, el estatus ontológico de la realidad y la ficción y la figura del sujeto como garante del sentido, un camino de analogías que permita una comprensión completa del significado de lo postmoderno y que

naturalmente, dada la condición dialógica que se encuentra en el interior de las relaciones de analogía, pueda modificarse adaptándose a cada nueva expresión postmoderna.

Como ya se ha mencionado antes, la Postmodernidad se vio propiciada por los avances de la ciencia que modificaron las nociones de tiempo y de espacio, las cuales dejaron de ser concepciones fijas y universales para volverse flexibles y locales, al mismo tiempo que se revalorizaba la figura del observador, sobre todo gracias al Principio de Incertidumbre postulado por Heisenberg.

A partir de esto, el modelo del universo clásico cambió abriendo el horizonte del pensamiento y difuminando los límites de lo real. Es por ello por lo que la estética postmoderna se replanteó cuestiones fundamentales como la autorreferencialidad del arte, el estatus ontológico de la ficción frente a una realidad de límites difusos, la representación de la realidad y la propia construcción de lo real frente a la ficción, sin perder de vista nunca la condición de su propio discurso.

Según Călinescu, uno de los principales objetivos de los recursos estéticos postmodernos era el de mostrarse como artificio, como ya lo había hecho la estética moderna, pero a diferencia de ésta, con la intención de quebrantar el estatus de la realidad para exhibir su falsedad; la realidad fue presentada como una construcción y se desarrolló una estética de lo imposible. En ella había un “dominante ontológico”, escribió Călinescu citando a McHale (2002: 296), por lo que prevalecieron las cuestiones sobre la posibilidad o imposibilidad del sujeto y su realidad, a diferencia de la Modernidad, en donde la cuestión dominante era epistemológica pues se trataba de marcar los límites de lo que es posible conocer.

Jauss, en *Las transformaciones de lo moderno* (1989), estableció ciertos criterios para definir el paradigma postmoderno. Teniendo en la mira la novela de Calvino, *Si una noche de invierno un viajero*, escribió (2004: 17):

son especialmente los siguientes: el cambio desde el experimento esotérico de un modernismo ascético a la afirmación exotérica de la experiencia sensible y el gozo comprensivo, el exceso satírico y la comicidad subversiva; el cambio desde la proclamada muerte del sujeto a la experiencia de la ampliación de la conciencia; el abandono de una obra de arte autónoma y una poética autorreferencial a favor de una apertura de las artes en un mundo ampliamente industrializado y sus nuevos medios; la libérrima disposición de todas las culturas pasadas (intertextualidad); la extensión del interés estético a la recepción y el efecto; y, no en último término, una mezcla despreocupada de alta cultura y cultura de masas que aprovecha la ficción, lo imaginario y lo fantástico como medio de comunicación, frente al flujo informativo del mundo tecnificado.

Por su parte, Linda Hutcheon, en una obra fundamental para comprender la Postmodernidad, *Una poética del postmodernismo* (1988), propuso la creación de lo que llamó una “poética” del postmodernismo, “una estructura conceptual flexible que puede constituir y contener al mismo tiempo a la cultura postmoderna y a nuestros discursos que tratan sobre ella, y que son adyacentes a ella.” (Hutcheon, 2014: 29). A este respecto, la crítica canadiense mostraba como fenómenos relevantes de la postmodernidad, la paradoja y la autorreflexividad, que se alzaron, dice, “contra una resistencia en forma de base dentro del mundo histórico, social y político” (Hutcheon, 2014: 29).

La cuestión primordial, pensaba Hutcheon, era que la Postmodernidad no intentaba dar soluciones concluyentes a las grandes preguntas sino justamente lo contrario, problematizar la cultura actual: “plantea preguntas sobre (o problematiza) el sentido común y el *natural*. Pero nunca ofrece respuestas que no sean provisionales o estén contextualmente determinadas (y limitadas)” (Hutcheon, 2014: 31). Lo que hacía lo postmoderno, dice Hutcheon (2014: 73), era:

Desafiar la propia posibilidad de nuestra capacidad de conocer los “objetos últimos” del pasado. Enseña y encarna el reconocimiento del hecho de que la “realidad” del pasado es una realidad discursiva cuando se la utiliza como referente del arte y, de este modo, solo puede devenir “historicidad genuina” aquella que reconoce abiertamente su propia identidad discursiva contingente. El pasado como referente no está puesto entre paréntesis ni esfumado, tal como a Jameson le gustaría creer: está incorporado y modificado, con una vida y un significado nuevos y diferentes.

Por la misma razón “genética” de la Postmodernidad como un pensamiento flexible, el *corpus* de escritores que pueden considerarse postmodernos está siempre sujeto a cambios. Călinescu, en *Las cinco caras de la modernidad* (1987), advertía que el término Postmodernidad podría resultar ambiguo y nombró como representantes más importantes a Borges, Nabokov, Beckett, Cortázar, García Márquez, Carlos Fuentes, Cabrera Infante, Manuel Puig, Thomas Bernhard, Peter Handke, Botho Strauss, Calvino, Umberto Eco, Alasdir Gray, Christine Brook-Rose, Iris Murdoch, John Fowles, Tom Stoppard, L.M. Thomas, Muchel Butor, Alain Robbe-Grillet, Claude Simon y a Milan Kundera.

Evidentemente, hay muchos otros autores que no están en esta lista y pueden ser incluidos, es el caso, por ejemplo, de Enrique Vila-Matas, Javier Marías, Sergio Pitol, Ricardo Piglia, Ismaíl Kadaré, William Faulkner, Orhan Pamuk, Mia Couto, John Maxwell Coetzee, Paul Auster, Thomas Pynchon, Jonathan Franzen, Emmanuele Carrère, David Foster Wallace, Michel Houellebecq, Siri Hustvedt, etcétera.

Teniendo en cuenta lo anterior y sin afán de ser concluyente se puede establecer que los rasgos más importantes de la postmodernidad literaria son:

#### 1. Discurso de la desconfianza

Hay un escepticismo radical y un descreimiento de las verdades unívocas provocado por la desconfianza postmoderna en los discursos totalizadores. Se vuelve clara la falsedad de aquellos que apropiándose del discurso detentan el derecho a la palabra (Foucault, 2008: 21). Se renueva el uso existencial del perspectivismo narrativo (Călinescu, 2002: 293), en donde se acepta la convivencia de diferentes puntos de vista y, por lo tanto, diferentes realidades. El uso de distintas voces narrativas en una sola obra es común y sirve para evidenciar una realidad compleja y diversa. La realidad dentro y fuera del texto es

impugnada. No hay una sola verdad, sino muchas en las que el lector se ve obligado a participar.

Por poner algunos ejemplos, en *Me llamo Rojo* (1998) de Orhan Pamuk, cada capítulo representa una voz narradora diferente que cuenta la historia desde un punto de vista subjetivo. Los narradores se dirigen a un receptor claramente identificado como lector, de tal manera que su figura es tematizada exponiendo su tarea en la construcción de la obra. Esto se evidencia cuando se le interpela directamente o se rectifica parte del discurso en un uso postmoderno de las palinodias. Por ejemplo, en el siguiente fragmento, Seküre, la hija de un hombre al que el sultán le ha encargado un libro con ilustraciones, algunos creen que impías por su pretensión de parecerse a las pinturas de estilo franco, le dice al lector: “¿Sabéis?, mis parientes, las mujeres con las que me encuentro en los baños, cualquiera que me vea, dicen que no parezco una mujer ya bastante madura de veinticuatro años con dos niños, sino una jovencita de dieciséis. Quiero que les creáis, que les creáis de verdad, ¿comprendido? O no os contaré nada más” (p. 65).

Y más adelante:

Que no os extrañe que hable con vosotros. Durante años he estado observando las ilustraciones de los libros de mi padre y siempre busco mujeres, auténticas bellezas. Las hay, aunque sean pocas, y siempre son tímidas y vergonzosas y se miran entre ellas o al frente como si pidieran perdón. Jamás levantan la cabeza y miran de frente al mundo, como lo hacen los hombres, guerreros, sultanes. Pero en los libros baratos, ilustrados a toda prisa, por un descuido del pintor algunas mujeres, en lugar de mirar al suelo o a cualquier otro objeto de la pintura, qué sé yo, una copa o a su amado, miran directamente al lector. Siempre pienso quién será ese lector al que miran (p. 65).

Para luego rectificar haciendo surgir la desconfianza del lector en el narrador y obligándolo a suspender su incredulidad asumiendo una postura crítica sobre el texto:

Cuando Hayriye me anunció que había llegado Ester, estaba colocando en el baúl la ropa que había lavado y tendido a secar ayer... Eso iba decir, pero ¿para qué mentiros? Bueno, cuando llegó Ester estaba observando a mi padre y a Negro por el agujero del armario aunque no dejaba de pensar en ella ya que esperaba impaciente las cartas de Negro y de Hasan (p. 190).

Por otra parte, al manifestar su certeza como una ficción que está siendo interpretada, delata la tarea del lector forzándolo a prestar atención a su labor: “Ahora que he mencionado la muerte, si hay alguno de vosotros que crea que había acudido allí con alguna mala intención, es que no está entendiendo el libro que lee.” (p. 216).

La subjetividad evidenciada obliga al lector a participar activamente en la construcción de la obra mediante la aportación de su propia subjetividad. *¡Absalón, Absalón!* (1936) de William Faulkner pone de relieve justamente esta situación a partir una narración en la que se encuentran cuatro voces cuya parcialidad se enfrenta exhibiendo la ausencia de objetividad.

De forma semejante, en los *Detectives salvajes* (1998) el escritor chileno Roberto Bolaño construye la narración por medio de la confluencia de una infinidad de puntos de vista que edifican un discurso poliédrico que revela una realidad compleja, variada y absolutamente subjetiva.

Lo que ocurre en *El mundo deslumbrante* (2014) es similar, pues allí Siri Hustvedt expone la imposible objetividad de lo real a través de una estructura polifónica y una narración hecha de fragmentos entremezclados del diario de la protagonista, artículos académicos, declaraciones escritas, cartas al editor de revistas especializadas en arte, entrevistas, textos *non sequitur*, recuerdos, etcétera, etcétera, mostrando además la caótica red de relaciones que le dan forma a la realidad.

## 2. Discurso de lo indecible

Del fin de las verdades unívocas se desprende la incomprensión del mundo. La realidad se vuelve mucho más compleja y el sujeto se enfrenta al laberinto y al caos. El

pensamiento es abandonado a la *interioridad salmodiante* de la conciencia (Foucault, 2008: 21). El tratamiento narrativo pone en duda las fronteras de la realidad y la ficción y se subraya la “indecibilidad”. Ya se ha renunciado a la comprensión desde un discurso totalizador.

Aunque aún no se puede hablar de Postmodernidad, la obra de Kafka es fuente esencial de su estética y establece muchos de sus rasgos definitorios. En *El Castillo* (1922), una novela inacabada y publicada después de la muerte de su autor, K acude a un pueblo, no se menciona nunca su nombre, porque le han ofrecido trabajo como agrimensor, sin embargo, durante toda la novela, no logra entender muy bien para qué lo han contratado pues nunca realiza ningún trabajo a pesar de que lo felicitan por su buen desarrollo. K tampoco es capaz de entrevistarse con las personas que lo contratan aunque lucha obstinadamente por hacerlo y atrapado en una terrible red burocrática ni siquiera logra alcanzar el castillo que le da nombre a la novela.

En *El Proceso* (1925), también obra póstuma de Kafka, el lector se encuentra con Josef K que es arrestado una mañana por un motivo que desconoce y sometido a un terrible y oscuro proceso. El texto inicia diciendo: “Alguien debió haber calumniado a Josef K, porque sin haber hecho nada malo, una mañana fue detenido”. El lector se ve abocado a la misma incomprensión que el protagonista atrapado en una maraña de sucesos que parecen no tener sentido. En ocasiones la narración se lanza hacia adelante sin pausas, con párrafos largos y confusos que hacen que el lector se sienta abrumado ante la situación absurda. Un ejemplo de ello son los largos parlamentos en los que se explica la tarea que lleva a cabo el abogado que asiste a Josef K:

Había comenzado a trabajar de inmediato y el primer escrito judicial ya casi estaba redactado. Su importancia consistía en que al ser la primera impresión que daba la defensa, a menudo determinaba esencialmente el posterior desarrollo del procedimiento. No obstante, por desgracia, se veía obligado a advertirle que a veces ocurría que los primeros escritos presentados al tribunal no se leían. Simplemente se agregaban a las actas y se estimaba que

provisionalmente era más importante el interrogatorio y la observación del acusado que todas las alegaciones realizadas por escrito. Si el solicitante mostraba apremio, se aducía que antes de la sentencia definitiva se reuniría todo el material, incluidas las actas respectivas, y se examinarían también los primeros escritos. Lamentablemente, esto no ocurría siempre así, el primer escrito se solía traspapelar o simplemente se extraviaba y... (p. 70).

Al igual que K y que Josef K, Gregor Samsa, personaje de *La Metamorfosis* (1915), una mañana despierta en un mundo sin sentido, sin embargo, no se enfrenta a él, no busca cambiarlo, simplemente sigue adelante sometiéndose a lo absurdo de la realidad. Es el espíritu común de los personajes del escritor checo: no se rebelan contra el orden establecido, por muy injusto o extraño que sea, van siempre en dirección al error, dice Blanchot, aceptándolo en su insensatez.

En “La construcción de la muralla china” (1916), un breve cuento de Kafka, el narrador intenta orientarse y encontrar el hilo conductor al interior de un proceso monstruoso por su tamaño y pretensiones pero con un objetivo brumoso como la defensa del imperio frente a las tribus más allá de China, todo ello conducido por un ente abstracto y lejano como es el imperio:

Una de nuestras más vagas instituciones es en todo caso el imperio. Naturalmente, en la corte, en Pekín, hay alguna claridad acerca de ella, si bien más aparente que real. También los maestros de derecho del Estado y de historia en las altas escuelas afirman estar minuciosamente informados de estas cosas y poder transmitir su conocimiento a los estudiantes. A medida que se desciende a las escuelas inferiores, desaparecen —es comprensible— las dudas acerca del propio saber; una instrucción mediocre encrespa montañas alrededor de algunos dogmas hincados hace siglos, que por cierto, no han perdido nada de su eterna sabiduría, pero que permanecen también confusos por toda la eternidad en medio de esta bruma y de esta niebla.

En un libro en el que resuenan ecos de este texto, *El palacio de los sueños* (1976), Ismaíl Kadaré narra la historia de Mark-Alem, un funcionario que trabaja en un enorme ministerio del Estado con la función de vigilar e interpretar los sueños del imperio para comprender los designios del destino y así poder anticiparse a cualquier situación amenazadora, sin embargo, ni el protagonista, que va escalando posiciones en la



## 1. Arquitectura de lo real

administración, entiende su funcionamiento. En una conversación entre dos de los personajes de la novela se dice:

—Al margen de eso, en mi opinión es la institución más absurda del Imperio— dijo.  
—Sería absurda en un mundo lógico— afirmó Kurt. —Pero en este mundo nuestro, a mí me parece perfectamente normal (p. 45).

## 3. Discurso de la fragmentación

La renuncia a la comprensión del mundo mediante discursos totalizadores da paso a la fragmentación, símbolo de la parcialidad que le da forma a la realidad. Sucede el desgarramiento el sujeto mismo (Foucault, 2008: 21) y la manera de construir el relato cambia y se rompe la unidad.

“Si la cultura elitista se ha fragmentado en disciplinas especializadas, tal como muchos sostuvieron”, dice Hutcheon (2014: 66) hablando de la tendencia de lo postmoderno hacia la cultura de masas, la aparición de novelas “híbridas” señalan esta fragmentación para subvertirla “a través de su recurrencia pluralizante a los discursos de la historia, la sociología, la teología, las ciencias políticas, la economía, la filosofía, la semiótica, la literatura, la crítica literaria, y etc.”

En *Si una noche de invierno un viajero*, Italo Calvino construye la narración por medio de fragmentos de novelas que nunca acaban. Vila-Matas en *Bartleby y compañía* (2000) compone un texto fragmentario formado de 86 notas al pie de página de un texto inexistente sobre escritores que por una u otra razón han dejado de escribir. Cortázar, en *Rayuela* (1963), logra un maravilloso juego a través una novela construida sobre el fragmento. Esto mismo ocurre en *Los detectives salvajes* (1978) o en *El mundo deslumbrante* (2014), novelas en donde de la polifonía encuentra materialidad en la fragmentación del discurso narrativo.

Vila-Matas, en un artículo publicado en *Letras libres* (abril, 1999), “Bolaño a la distancia”, dice:

En *Los detectives salvajes*, a veces algunas de las voces de la parte central me han parecido ya no sólo extravagantes sino excéntricas a sí mismas, prófugas incluso de la idea bolañiana —un adjetivo, por cierto, de nuevo cuño— que las pensó [...] Estamos ante un efervescente magma lingüístico de una gran variedad. Solo ya por la exhibición de dominio de tantos registros lingüísticos, la novela de Bolaño merece ocupar un lugar destacado en la narrativa contemporánea. Es tan soberbio el trabajo de lenguaje de Bolaño que este escritor se me aparece como un claro extraterritorial dotado de puntos de vista convincentes respecto al desorden del Universo y la manera de transformarlo en materia narrativa.

Y más adelante:

Yo diría que el autor de *Los detectives salvajes* ve el mundo como un complicado sistema de relaciones, que es producto a la vez de múltiples sistemas interrelacionados. Es decir que ve el mundo de un modo más o menos parecido a —por citar a un gran escritor que seguro que Bolaño admira— como lo veía Carlo Emilio Gadda. Es muy probable, por tanto, que Bolaño pertenezca a la familia literaria que reúne Italo Calvino en torno a una de sus propuestas para el próximo milenio: la de la multiplicidad.

#### 4. Discurso del límite

Como se intuye por el texto de Vila-Matas, la fragmentación recoloca los espacios, los modifica, desaparece el centro y todo se vuelve fronterizo. El pensamiento “en lugar de ser discurso de la contradicción o del inconsciente, deviene discurso del límite, de la subjetividad quebrantada, de la trasgresión” (Foucault, 2008: 21).

Se desconfía de todos los límites, sucede una transgresión típicamente postmoderna, dicho en palabras de Hutcheon. Es el caso, por ejemplo, de los géneros (2014: 49):

¿quién puede decirle a alguien cuáles son los límites entre la novela y la recopilación de historias cortas (*Vidas de niñas y mujeres*, de Alice Munro), la novela y el poema largo (*El blues de Buddy Bolden*, de Michael Ondaatje), la novela y la autobiografía (*Hombres de China*, de Maxine Hong Kingston), la novela y la historia (*Vergüenza*, de Salman Rushdie,) la novela y la biografía (*Kepler*, de John Banville)? Pero en cualquiera de estos ejemplos las convenciones de sendos géneros se contraponen una a la otra; no hay una confluencia simple, desproblematizada.

También las fronteras entre la realidad y la ficción, arte y vida, se ponen en entredicho en las construcciones estéticas:

En el número de marzo de 1986 de la revista *Esquire*, Jerzy Kosinski publicó una pieza en la sección “Documental” titulada “Muerte en Cannes”, una narración de los últimos días y subsecuentemente muerte del biólogo francés Monod. Típicamente postmoderno, el texto rechaza la omnisciencia y omnipresencia de la tercera persona y en lugar de ello entabla un diálogo entre una voz narrativa (que es y no es la de Kosinski) y la proyección de un lector. Su punto de vista es reconocidamente limitado, provisional, personal [...] Kosinski denomina a esta forma postmoderna de escritura como “autoficción”: “ficción” porque toda memoria es ficcionalizante; “auto” porque según él es “un género literario lo suficientemente generoso como para permitir que el autor adopte la naturaleza de su protagonista ficticio, y no al revés” (Hutcheon, 2014: 50).

Kosinski rehúye de las formas totalizadoras y establece como herramienta fundamental de la explicación de lo real a la subjetividad, siempre marginal y equívoca.

El límite geográfico como símbolo y signo de la fractura también adquiere la forma de la trasgresión. Todo se vuelve excéntrico:

El centro ya no sostiene absolutamente todo. Y desde la perspectiva descentrada, lo “marginal” y lo que denominaré como lo “ex-céntrico” (ya sea por clase, raza, género, orientación sexual o etnia) cobra un nuevo significado a la luz del reconocimiento implícito de que nuestra cultura no es realmente el monolito homogéneo (o sea clase media, hombre, heterosexual, blanco, occidental) que habíamos supuesto [...] Lo local y lo regional se enfatiza de cara a una cultura de masas y a un tipo de vasta aldea global informacional que solo McLuhan pudo haber soñado (Hutcheon, 2014: 53).

Pero lo limítrofe no puede, ni debe, convertirse en el nuevo centro, lo postmoderno no sustituye aquello que intenta superar, pues se sabe que “cualquier certeza que tengamos es del tipo de las que él (Burgin) denomina «posicionales», ello es, derivadas de redes complejas de condiciones locales y contingentes” (Hutcheon, 2014: 53).

En *Esperando a los Bárbaros* (1980), Coetzee narra la espera y el encuentro de un viejo magistrado de frontera con los “otros”. Un día, el imperio decide decretar un estado de emergencia por la llegada de los bárbaros y envía un destacamento militar a la pequeña

población fronteriza sin nombre que el magistrado gobierna. El bárbaro, al que no describe apenas el autor sudafricano, es el otro que está más allá de la comprensión de lo uno.

Por su parte, Mia Couto, escritor mozambiqueño al que se ha comparado muchas veces con Cortázar, en *Tierra sonámbula* (1992) cuenta la historia de un viejo y un niño, personajes naturalmente fronterizos, que atraviesan una tierra arrasada por la guerra, un territorio olvidado en lo más profundo del África negra:

Van hacia allá desde ninguna parte, dando lo venido por no ido, en espera de lo próximo. Huyen de la guerra, de esta guerra que ha contaminado toda su tierra. Avanzan descalzos, sus vestidos tienen el mismo color del camino. El viejo se llama Tuahir. Es delgado, parece haber perdido toda la sustancia. El joven se llama Muidinga. Camina delante desde que salió del campo de refugiados. Se le nota un leve cojear, una pierna demorándose más que el paso. Vestigio de la enfermedad que, aún hace poco, lo arrastró casi hasta la muerte (p. 15).

La frontera física va necesariamente acompañada de la moral. El oscuro hermano gemelo, que diría Pitol, de la tierra sonámbula, son las *Voces anohecidas* (1986), título de otra de las obras de Couto en la que se le da la palabra a todas esas voces silenciadas, invisibles o marginales.

Paul Auster en *Tombuctú* (1999) provee de un complejo mundo interior, miedos existenciales incluidos, a un personaje tan marginal como un perro de compañía:

¿Qué podía hacer un pobre perro? Míster Bones había estado con Willy desde que era un cachorro pequeño, y ahora le resultaba casi imposible imaginarse un mundo en el que no estuviera su amo. Cada pensamiento, cada recuerdo, cada partícula de tierra y de aire estaba impregnado de la presencia de Willy. Las viejas costumbres no se pierden fácilmente, y en lo que se refiere a los perros hay sin duda algo de verdad en el dicho de que llega un momento en que se es demasiado viejo para aprender, pero en el miedo que sentía Míster Bones por lo que se avecinaba había algo más que amor o devoción. Era puro terror ontológico. Si el mundo se quedaba sin Willy, lo más probable era que el mundo mismo dejara de existir (p. 3).

Por otra parte, en el discurso del límite también se promueven formas literarias que antes no eran consideradas por la crítica, tal es el caso de los cómics, ahora también llamados novelas gráficas como símbolo de estatus cultural. El arte mira hacia la periferia, hacia los

## 1. Arquitectura de lo real

territorios olvidados o despreciados, difuminando los límites entre la alta cultura y la cultura de masas (Jameson, 1988: 166).

Un ejemplo paradigmático de esto es la concesión de dos premios eminentemente literarios, el Pulitzer y el Premio Literario de Ficción *Los Angeles Times*, a *Maus, Relato de un superviviente* (1980-1991) de Art Spiegelman, que cuenta la historia de un superviviente del Holocausto representado por un ratón. Esta forma de la narrativa antes marginal ahora ocupa un espacio relevante, central, si se quiere, del mundo literario, revalorizado por la actual búsqueda de lo excéntrico.

## 5. Discurso del tiempo extraño

Muchas de las obras postmodernas buscan formas para escapar de la linealidad temporal cada vez más considerada una deficiencia de la capacidad del ser humano para percibir el universo. La literatura juega con formas distintas de entenderlo, sobre todo es remarcable el caso de las obras de cariz fantástico, forma de la narrativa que acepta sin demasiadas dificultades el nuevo rumbo de los tiempos y a cuya cabeza se encuentra sin duda Borges. Justamente, a este respecto, el profesor David Roas (2012: 106) hace un primer, aunque imprescindible, acercamiento. En un artículo titulado “Cronologías alteradas. La perversión fantástica del tiempo”, Roas propone una aproximación a las diferentes formas de alteración temporal en la literatura fantástica (el tiempo total, el tiempo expandido, el tiempo detenido, el tiempo invertido, los tiempos convergentes, etc.), empezando precisamente por el autor argentino:

El mejor ejemplo no los proporciona, sin duda, uno de los relatos más conocidos de Borges: “El Aleph” (1945). En él, el personaje protagonista se enfrenta a la contemplación de un objeto imposible, el Aleph del título, pues contiene todo el universo: cuando el protagonista mira en su interior ve todos los tiempos y todos los espacios a la vez y sin superponerse. De

ese modo, el Aleph no es solo un meta-espacio, sino también un meta-tiempo, que refuta la idea de la cronología convencional, sucesiva.

Este cuento de Borges postula una idea tan fundamental en su obra como lo es lo causal que invita a pensar en un tiempo alterado que permite el surgimiento de cadenas de sucesos que conducen hacia un resultado determinado y que señalaría que el tiempo, a pesar de la deficiente percepción humana, no es, como ya se dice en el fragmento de Roas, sucesivo.

Otro es el caso de *El jardín de los senderos que se bifurcan* (1941), en donde Borges se imagina una novela laberíntica e infinita en la que todas las posibilidades en la acción del personaje se realizan. Dice, “Pensé en un laberinto de laberintos, en un sinuoso laberinto creciente que abarcara el pasado y el porvenir” (p. 47):

La explicación es obvia: *El jardín de los senderos que se bifurcan* es una imagen incompleta, pero no falsa, del universo tal como lo concebía Ts'ui Pên. A diferencia de Newton y de Schopenhauer, su antepasado no creía en un tiempo uniforme, absoluto. Creía en infinitas series de tiempos, en una red creciente y vertiginosa de tiempos divergentes, convergentes y paralelos. Esa trama de tiempos que se aproximan, se bifurcan, se cortan o que secularmente se ignoran, abarca *todas* las posibilidades (p. 47).

Otra forma de alteración temporal es la introducción de toda una serie de sucesos en un solo instante en donde la flecha del tiempo, que siempre avanza inexorable hacia el futuro, parece detenerse. Es el caso de “El milagro secreto” (1944), otro cuento del argentino, que narra una larga serie de sucesos que ocurren en un brevísimo instante de tiempo como si estuvieran contenidos dentro de un mundo aparte. Hladík, un intelectual checo es condenado a muerte, fusilamiento, por las tropas alemanas del tercer Reich que habían invadido Praga. Entre las obras realizadas por el estudioso se encuentra un primer volumen de un amplio estudio del tiempo, *Vindicación sobre la eternidad*:

desde el inmóvil Ser de Parménides hasta el pasado modificable de Hinton; el segundo niega (con Francis Bradley) que todos los hechos del universo integran una serie temporal. Arguye

## 1. Arquitectura de lo real

que no es infinita la cifra de las posibles experiencias del hombre y que basta una sola "repetición" para demostrar que el tiempo es una falacia... Desdichadamente, no son menos falaces los argumentos que demuestran esa falacia; Hladík solía recorrerlos con cierta desdeñosa perplejidad (p. 70).

Pero el momento central del cuento es cuando llega el día de su muerte y Hladík, que le ha pedido un año más de vida a Dios, se encuentra frente a las armas enemigas:

El universo físico se detuvo.

Las armas convergían sobre Hladík, pero los hombres que iban a matarlo estaban inmóviles. El brazo del sargento eternizaba un ademán inconcluso. En una baldosa del patio una abeja proyectaba una sombra fija. El viento había cesado, como en un cuadro. Hladík ensayó un grito, una sílaba, la torsión de una mano. Comprendió que estaba paralizado. No le llegaba ni el más tenue rumor del impedido mundo. Pensó *estoy en el infierno, estoy muerto. Pensó estoy loco. Pensó el tiempo se ha detenido* (p. 75).

También existe otro enfoque que permite romper la dirección del tiempo y la narración que no puede ser más que sucesiva, por ejemplo, *Rayuela* (1966), novela fragmentaria de Cortázar, propone diferentes formas de enfrentar al texto, quebrando la sucesión natural de la lectura. No es imprescindible avanzar página tras página, también se puede seguir un orden no lineal propuesto al principio del libro:

### TABLERO DE DIRECCIÓN

A su manera este libro es muchos libros, pero sobre todo es dos libros. El primero se deja leer en la forma corriente, y termina en el capítulo 56, al pie del cual hay tres vistosas estrellitas que equivalen a la palabra Fin. Por consiguiente, el lector prescindirá sin remordimientos de lo que sigue. El segundo se deja leer empezando por el capítulo 73 y siguiendo luego en el orden que se indica al pie de cada capítulo (p. 1).

## 6. Discurso de la indeterminación y la interpretación

Debido al fin de la objetividad, se dejan atrás las explicaciones concluyentes y se requiere la participación del lector, quien se vuelve un actor fundamental en la construcción de la narración. "Con la experiencia del doble, de la exterioridad de los simulacros, de la multiplicación teatral y demente del Yo", dice Foucault (2008: 21).

Cortázar, por ejemplo, en el cuento “Continuidad de los parques” (1964)<sup>9</sup>, perteneciente al libro *Final del Juego* (1956), plantea un entramado metaficcional en el que dos realidades se sobrepone: la del personaje lector y la del libro que lee para precipitar un final violento que exige la interpretación de un lector atento, confundido ya con el protagonista, y que se ha convertido en personaje esencial de la obra representada:

Corrió a su vez, parapetándose en los árboles y los setos, hasta distinguir en la bruma malva del crepúsculo la alameda que llevaba a la casa. Los perros no debían ladrar, y no ladraron. El mayordomo no estaría a esa hora, y no estaba. Subió los tres peldaños del porche y entró. Desde la sangre galopando en sus oídos le llegaban las palabras de la mujer: primero una sala azul, después una galería, una escalera alfombrada. En lo alto, dos puertas. Nadie en la primera habitación, nadie en la segunda. La puerta del salón, y entonces el puñal en la mano, la luz de los ventanales, el alto respaldo de un sillón de terciopelo verde, la cabeza del hombre en el sillón leyendo una novela.

La historia de la novela que lee el protagonista termina desembocando en la habitación en donde se encuentra el lector que se refleja a su vez en el lector que lee el cuento de Cortázar y que puede ser protagonista a su vez de la historia de un asesinato, una historia que podría seguir siempre abismándose en una y otra realidad como una espiral logarítmica siempre hacia el centro pero sin alcanzar nunca su final.

Sartre, como ya se verá más adelante, escribe que la obra de arte es una llamada a la libertad del lector. Dice: “el autor escribe para dirigirse a la libertad de los lectores y requerirla a fin de que haga existir la obra” (Sartre, 2003: 46). Y esto es base esencial de lo postmoderno que establece sus horizontes a partir del diálogo entre el productor de la obra y el observador, actor necesario para su surgimiento. Es así que la polifonía, rasgo de lo postmoderno que se encadena con el de la indeterminación, sirve para manifestar lo subjetivo que obliga al lector a participar como productor de la obra. En *¡Absalón Absalón!* el encuentro de las voces contrapuestas vuelve necesario al lector como realizador. En *Si una*

---

<sup>9</sup> El cuento “Continuidad de los parques” no apareció hasta la segunda edición de *Final del Juego*.



*noche de invierno un viajero* se llega al extremo de volver al lector parte de la narración obligándolo por lo tanto a participar en la construcción de la obra. De manera similar, *Me llamo rojo* rompe la frontera natural entre el lector y los protagonistas cuando estos lo interpelan directamente, obligándolo a tomar, de manera fehaciente, conciencia, esto es, a participar de la singularidad de la obra como producto del encuentro entre distintas subjetividades y por lo tanto abierto a interpretaciones diferentes.

Esta complejidad narrativa obliga a un virtuosismo intertextual. Los nuevos juegos temáticos y estructurales complican la lectura, exigen una mayor preparación para enfrentarse a una obra llena de códigos que se multiplican mediante la alusión, la cita, las referencias distorsionadas o inventadas y el comentario. Se reclama un lector preparado. Por ejemplo, es el caso de *El mundo deslumbrante*, lleno de referencias sobre filosofía, crítica de arte, teoría literaria, etc. O *El mapa y el territorio* (2010) de Houellebecq que intercala la historia de un pintor francés con sesudas notas de crítica de arte sobre la obra de dicho autor.

Las obras se vuelven autorreferenciales y metaficcionales. El lector participa en la creación de la obra enfrentándose, ocasionalmente, con el propio autor que aparece como intruso en el texto y, como ya se vio, es tematizada la figura del “lector implicado”, término acuñado por Iser, que aparece como personaje de la narración. *Si una noche de invierno un viajero* comienza:

Estás a punto de empezar a leer la nueva novela de Italo Calvino, *Si una noche de invierno un viajero*. Relájate. Recógete. Aleja de ti cualquier otra idea. Deja que el mundo que te rodea se esfume en lo indistinto. La puerta es mejor cerrarla; al otro lado siempre está la televisión encendida. Dilo en seguida, a los demás: «¡No, no quiero ver la televisión!» Alza la voz, si no te oyen: «¡Estoy leyendo! ¡No quiero que me molesten!» Quizá no te han oído, con todo ese estruendo; dilo más fuerte, grita: «¡Estoy empezando a leer la nueva novela de Italo Calvino!» O no lo digas si no quieres; esperemos que te dejen en paz (p. 5).

### 1.3. El ojo del observador

El observador, el científico, está limitado por sí mismo pues forma parte del sistema de la investigación y es incapaz de abstraerse de ello y por lo tanto debe aceptar que la única manera de generar conocimiento es siendo consciente de esta condición, es decir, de las limitaciones ocasionadas por ser. Según dice Heinz von Foerster (en Glaserfeld, 1994: 19), padre del constructivismo radical, “la objetividad es la ilusión de que las observaciones puede hacerse sin un observador”.

La creación de saber en la Modernidad, como ya se vio, basaba sus esfuerzos en eliminar los espacios de ignorancia para descubrir un universo finito y sus leyes, en la consideración de que existía un mundo independiente del sujeto. La ciencia contemporánea se rearmó justamente a partir del desplazamiento de esta forma de pensar el proceso constitutivo del saber. Para Ceruti (1994: 41), filósofo italiano que introdujo en el país transalpino la epistemología de la complejidad, “los desarrollos de la ciencia contemporánea han propuesto un mapa más variado de sus preguntas, de sus problemas, de sus conceptos, de sus objetos, de sus dimensiones [...] Pero, más en las raíces, han impuesto un repensar de las preguntas, de los problemas, de los conceptos, de los objetos, de las dimensiones de la ciencia y el conocimiento”.

La ciencia definida como “clásica”, pensaba el filósofo italiano (1994), que se ha fundamentado en la dicotomía necesario/no-necesario, dejando lo posible no-necesario a la sombra de la investigación, dio paso a una concepción que surgía de ese espacio vacío avanzando en el sentido de lo posible/no-posible. “Es la explosión de esta zona de lo posible –comenta Ceruti (1994: 41) – la que caracteriza los múltiples desarrollos de la ciencia contemporánea”.

Durante el siglo XX, lo importante dejó de ser la resolución de los problemas para darle espacio los problemas mismos que produjeron a su vez nuevos problemas. “Toda toma de conciencia –explicaba Ceruti (1994: 42) – produce zonas de sombra, y la sombra no solo es lo que está fuera de la luz, sino que, menos visible aún, se produce en el corazón mismo de lo que produce luz”. Ya no se trataba de hacer homogéneos y “coherentes” los diferentes puntos de vista, sino de comprender cómo puntos de vista diferentes podían producirse recíprocamente (Ceruti, 1994: 44). Es así, escribió el autor de *Evolución sin fundamentos* (1995), que se produjo un cambio total en la concepción de la idea clásica de la omnisciencia y del lugar fundamental de la observación.

Los enigmas y las paradojas se volvieron el centro de la interpretación y la conciencia crítica más radical asumió los espacios de obscuridad permitiendo la formulación de nuevos universos de discurso y nuevas posibilidades de realidad. La renovada narración del mundo se construyó mediante la negación de toda realidad objetiva y cualquier discurso totalizador y el observador fue asumido plenamente como creador (Ceruti, 1994).

El criterio único de realidad dio paso así a uno más complejo que reinscribió al sujeto como parte de la interpretación pues “todo lo que se dice es dicho por un observador a otro observador, que también podría ser él mismo”, dice Maturana (1994: 157). Este cambio de criterio modificó, según Ceruti, la perspectiva epistemológica de la ciencia en una transición entre la ciencia de la necesidad y la ciencia del juego en la que los universos de discurso posibles no se definían de manera exhaustiva “sino que *se construyen*<sup>10</sup> en sentido propio y dependen de la red de relaciones concretas de antagonismo, de complementación y de cooperación entre los múltiples puntos de vista en juego.” (Ceruti, 1994: 43).

---

<sup>10</sup> La cursiva es del autor.

La renovada incertidumbre del universo y la reintegración del observador a la interpretación se volvieron el principal criterio para la formación de conocimiento. Aquí, el observador, limitado por sí mismo, tenía en sus manos la posibilidad de una nueva narración del mundo.

La realidad está condicionada por la propia idea de mundo, dice Maturana (1994:157), una idea que, en principio, es compartida socialmente y que se vehicula a través de la cultura y sus convenciones, pero que a su vez se modifica permanentemente a partir de la observación que al mismo tiempo transforma a la cultura y a la percepción social de la realidad, posibilitando así la apertura de los horizontes de significado. La apertura del mundo es la multiplicación de posibilidades en donde la mera formulación de la posibilidad vuelve lo posible y lo imposible real (Maturana, 1994: 169).

Para ello es necesario el lenguaje, pues él es el organizador y el transmisor de la cultura que es la primera estructura del mundo, piensa el neurobiólogo chileno (1994: 162). El lenguaje es así el vehículo cognitivo, o para decirlo de otra manera, “el lenguaje es el que habla, y no, no exclusivamente al menos, el hombre”, dice Steiner (2005: 34). Cada individuo modifica la realidad a partir de la cultura que le ha sido dada y ésta abre tanto los horizontes como los limita.

El sociólogo francés Edgar Morin considera que la cultura era capaz de abrir y actualizar y cerrar e inhibir las “potencialidades bioantropológicas” del conocimiento Dice:

Las abre y las actualiza al proveer a los individuos el saber acumulado, su lenguaje, sus paradigmas, su lógica, sus esquemas, sus métodos de aprendizaje, de investigación, de verificación, etcétera, pero al mismo tiempo las cierra e inhibe con sus normas, reglas, prohibiciones, tabúes, su etnocentrismo, su autosacralización, su ignorancia de su ignorancia (Morin, 1994: 75).

Por eso, para comprender cómo se genera el conocimiento sobre los objetos, es necesario tener en cuenta tanto la cultura –creadora de principios, modelos, esquemas,

etcétera—, como la actividad biocerebral de cada individuo que se nutre con la experiencia. Para el sujeto, el mundo sucede en el encuentro entre la cultura y la actividad biológica (Morin, 1994: 73).

Según escribe Morin, la transmisión de las concepciones de los sujetos no tiene una sola dirección: de la cultura al individuo, pues si así fuese el sujeto permanecería estático en el tiempo y la realidad no se movería; sino una doble orientación: del individuo a la cultura y de la cultura al individuo.

Por otra parte, en el sujeto conviven diferentes centros de conocimiento e interpretación: egocéntrico, geocéntrico, etnocéntrico, sociocéntrico, etc. (Morin, 1994: 77). No solo se trata de un cerebro dentro de un cuerpo, ni una mente dentro de una cultura, es una serie de choques, fracturas, interacciones y roces. La limitación cultural del sujeto que abre y cierra las potencialidades bioantropológicas del conocimiento y la estructura biocerebral son las fuerzas que al tensarse y aflojarse en un juego de doble dependencia permiten un espacio para la libertad creadora del mundo (Morin, 1994: 77). “Así pues la posibilidad de autonomía de la mente individual está inscrita en el principio de su conocimiento, de sus ideas, de sus creencias, y tanto en el nivel de su conocimiento ordinario cotidiano como en el nivel del pensamiento filosófico o científico” (Morin, 1994: 78).

La generación de ideas por parte del sujeto es además de un acto cognitivo individual un fenómeno cultural. Asimismo, los fenómenos sociales son permanentemente actualizados por los actos cognitivos de los individuos presentes en esa colectividad y son movimientos tan intrincados que son imposibles de advertir por separado. Son hologramáticos y recursivos (Morin, 1994: 80), porque la cultura está en las mentes individuales y las mentes individuales en la cultura y los individuos solo pueden formar y desarrollar su conocimiento al interior de ella.

El sujeto al concebir la realidad, en la interacción cultura-individuo dominada por las categorizaciones, conceptualizaciones y taxonomías creadas en la doble tensión, además de organizar el conocimiento en función de una jerarquización, aceptación o negación de ideas e información, significaciones mitológicas y proyecciones imaginarias, hace que lo real se haga sustancia y que al mismo tiempo se separe de lo que ha sido concebido como irreal. Así el sujeto manifiesta, caracteriza y concretiza la verdad, la mentira, lo posible y lo imposible (Morin, 1994: 78).

La realidad es una construcción social que se erige y modifica a través del lenguaje. El sistema social se forma mediante las interacciones entre los sujetos y cuanto más grande y complejo sea el sistema, más necesario será el acuerdo y la convención. Hoy en día, esta convención la establecen los medios de comunicación, quienes por medio del lenguaje organizan las acciones intersubjetivas y además son los intermediarios entre los sujetos y la realidad convenida.

En este marco, la tradición literaria entra en juego como transmisora y transformadora del lenguaje y también como una participante imprescindible en la construcción de los ámbitos de consenso. Cada sujeto concluye en su interpretación la propuesta de la tradición y la proyecta en su imagen del mundo, conformando así su propia realidad.

La construcción de la realidad, que se realiza en la observación e interpretación de la misma, tiene como valor intrínseco una sombra, un punto ciego que es condición imprescindible de toda percepción (Krieg, 1994: 123). Se trata de una región que se crea cuando el sujeto elige un cierto punto de vista. Es inevitable. Es un lugar inaccesible en el que se generan *distinciones*.<sup>11</sup> Es así que cuando el sujeto adopta una perspectiva concreta

---

<sup>11</sup> Spencer Brown en *Leyes de la Forma* llama distinciones al proceso principal de la construcción de la realidad, dentro-fuera, negro-blanco, grande-pequeño, realidad-ficción.

elimina de su punto de vista otras que, aunque no ve, puede intuir (Krieg, 1994: 123), es la condición de su posibilidad (Luhmann, 2004: 63)

La ficción es el punto ciego de la realidad. Los sujetos se sumergen en ella como estrategia de distinción que les permite interpretar el universo. Ese punto ciego concentra en sí todas las posibilidades, es la representación de la realidad multiplicada, las múltiples posibilidades de los textos que se van cerrando y abriendo en la lectura y que construyen una realidad determinada y su contraparte ficcional. La ficción muestra la posibilidad de la otra posibilidad.

Los sujetos se descubren en la observación cuando ya son conscientes de la observación misma, describiendo y explicando lo que hacen, tomando consciencia cuando ya están dentro del lenguaje, haciendo distinciones, cuando ya todo es lenguaje a su alrededor (Maturana, 1994: 162). La realidad se modifica en cada palabra, el sujeto se vuelve responsable del mundo, es afectado y afecta pero también es libre. Así, señala Krieg (1994: 130) a propósito de la idea ética transmitida por Heinz von Foerster y el constructivismo, “si renuncio a la representación de una realidad independiente de mí, solo entonces alcanzo la responsabilidad total por mis acciones, y con ello también la total libertad”.

Los sujetos están constituidos por el lenguaje y todas sus experiencias y conocimientos se formulan dentro de él. “Los seres humanos vivimos en un mundo de explicaciones y descripciones en el lenguaje de nuestras experiencias al producirlas en el lenguaje”, sostiene Maturana (1994: 187). Esto es así “porque el lenguaje está constituido como un ámbito de coordinaciones consensuales de acciones en los ámbitos de las coherencias operacionales de los observadores” (Maturana, 1994: 190). La vida, las experiencias y los mundos se revelan al tiempo que son producidos en las explicaciones. Puesto que los sujetos existen en el lenguaje, sus “corporeidades son nudos de entrecruzamiento operacional de todas las coherencias operacionales” (Maturana, 1994:

163) que producen como observadores en la explicación del propio funcionamiento y que son vividas proyectándolas en el discurso:

Sostengo que los seres humanos existimos como tales en el lenguaje, y que todo lo que hacemos como seres humanos lo hacemos como diferentes maneras de funcionar en el lenguaje. Además, sostengo que el lenguaje, como fenómeno biológico, es en su origen filogenético y en su constitución ontogenética una operación en un ámbito de coordinaciones consensuales de coordinaciones consensuales de acciones que surgen como un resultado de la coexistencia íntima en las coordinaciones de acciones en la línea de los primates bípedos a la que pertenecemos, y que debe ser establecido de nuevo en cada niño durante su ontogenia con los adultos con los que crece (Maturana, 1994: 163).

La literatura y la física son ámbitos del conocimiento formulados por observadores que hacen distinciones dentro del lenguaje, diferentes tipos de entidades producidas como objeto de sus descripciones, explicaciones y reflexiones. Maturana (1994: 187) explica que lo que el observador connota mientras habla de conocimiento en cualquier ámbito particular es lo que se considera como acciones, ya sean distinciones, operaciones, conductas, pensamientos o reflexiones adecuadas para ese ámbito particular determinado por el propio criterio de aceptabilidad de lo que es considerado como una acción adecuada a ese ámbito:

El hecho de que existamos en el lenguaje y que constitutivamente no podamos existir fuera de él porque estamos constituidos en él, y el hecho de que al ser en el lenguaje solo generamos experiencias en el lenguaje, no es una limitación en nosotros, sino por el contrario, es la condición que hace posible la ciencia como un ámbito explicativo tal que cualquier cosa que produzcamos en él se convierte en parte de nuestra existencia como seres humanos (Maturana, 1994: 187).

Cuando un sujeto-observador acepta un conocimiento, lo hace aplicando un criterio de aceptabilidad determinado por ese ámbito cognitivo concreto: la ciencia, la literatura, la filosofía, etc. Dado que la ciencia también es una actividad de los sujetos, solo tiene validez y significación en el contexto para el que surge, pues constituye un lenguaje particular para una actividad particular, considera el neurobiólogo. Es así que las explicaciones científicas solo son válidas para operar en la estructura en las que han sido propuestas pero “a pesar de



eso, esta situación no es una limitación de las explicaciones científicas, sino, por el contrario, es su condición de posibilidad” (Maturana, 1994: 169).

Aunque la literatura y la física sean ámbitos separados por criterios de validez distintos, como esferas humanas están íntimamente interconectados, entrelazados en una espiral que se retroalimenta constantemente. El científico es un sujeto absolutamente ligado a sus emociones, su actividad viene marcada por ellas pues *investiga emotivamente*, dice Maturana:

La poesía de la ciencia se funda en nuestros deseos e intereses, y el camino seguido por la ciencia en los mundos que vivimos está guiado por nuestras emociones, no por nuestra razón, ya que nuestros deseos e intereses constituyen las preguntas que planteamos cuando hacemos ciencia. Son las conversaciones en las que nos sumergimos cuando hacemos ciencia las que determinan el curso de la ciencia (Maturana, 1994: 179).

Para Maturana, las nociones de control y dominación de la ciencia contienen en sí mismas la negación de lo que es controlado y dominado así como su afirmación de algo independiente. Esas nociones son la actitud básica que limita la posibilidad del sujeto para captar sin ansiedad su participación constitutiva en la producción del mundo en que vive.

El sujeto habita un mundo que se transforma en cada mirada, que se entrecruza con diversas formas de la realidad y del que es totalmente responsable. La literatura le permite enriquecerlo, modificarlo y abrir nuevas puertas a nuevos mundos posibles:

Considero que el mayor peligro espiritual que una persona enfrenta en su vida –dice Maturana (1994: 193) – es creer que es el poseedor de una verdad o el legítimo defensor de algún principio o el poseedor de algún conocimiento trascendental o el propietario legal de alguna entidad, o el acreedor meritorio de alguna distinción, etcétera, porque inmediatamente se vuelve ciego respecto de su circunstancia y entra en el callejón sin salida del fanatismo. Considero también que el segundo peligro espiritual más grande que una persona enfrenta en su vida es creer, de alguna manera u otra, que no siempre se es responsable de sus actos o de sus deseos o de no desear las consecuencias de ellos. Finalmente, considero también que el don más grande que la ciencia nos ofrece es la responsabilidad de aprender, libres de todo fanatismo, y si queremos, cómo ser siempre responsables de nuestras acciones a través de reflexiones recursivas acerca de nuestras circunstancias.

Se tiende a concebir el mundo como un mundo de certidumbres en donde las propias convicciones suelen ir al frente de algo que es considerado como sólido y lo que es pensado como verdadero se ve limitado por las fronteras de lo que se cree. El sujeto vive un mundo de certezas porque es su forma de ser con los demás. Es por ello por lo que la certidumbre parece encontrarse en el centro de toda duda filosófica o científica como consecuencia inevitable de habitar el mundo.

Es necesario girar la vista hacia el propio acto de conocer y suspender la certidumbre para poder entender dónde se encuentran las fronteras de lo que es posible considerar como real. En todo acto cognoscitivo, en todo proceso de pensar, se encuentra involucrado un sujeto, un “yo” determinado por su estructura biológica en donde la experiencia de la certidumbre es, definitivamente, un fenómeno individual, independiente del acto cognoscitivo de otro (Maturana, 2003: 17).

Es así que el fenómeno de conocer no se puede tomar como si hubieran de por sí objetos o hechos que el sujeto atrapa convirtiéndolos en ideas. La experiencia de las cosas es válida solo de manera particular por la estructura humana que hace surgir la descripción de la cosa en sí. Es un encadenamiento entre el ser como experiencia temporal, el suceder y el conocer, que establece que “todo acto de conocer trae un mundo a la mano” y que “todo hacer es conocer y todo conocer es hacer” (Maturana-Varela, 2003: 13).

Además, la reflexión sobre el conocer se tiene que dar dentro del lenguaje; todo acto del ser sucede en su interior, es su forma particular de estar en el mundo. Pero no hay discontinuidad entre lo que es social y humano y lo que es biológico pues “el fenómeno de conocer es todo de una sola pieza, y en todos sus ámbitos está fundado de la misma manera” (Maturana-Varela, 2003: 14). Todo acto del conocimiento depende siempre de la estructura de quien conoce, puesto que todo el ser se implica en el proceso de conocer.

Los seres vivos operan siempre en un presente estructural, el pasado solo es una referencia de las interacciones que han ocurrido y el futuro una referencia de las interacciones que sucederán. Los sujetos actúan de una manera determinada debido a las interacciones que han ocurrido, a su historia, irrevocable, imborrable e intransferible. El presente no sucede por accidente. Las interacciones dejan una marca en el sistema nervioso que es el que dicta la conducta de los sujetos. El operar del sistema nervioso “es expresión de su estructura de conexiones” (Maturana-Varela, 2003: 84) y la conducta se desprende de las relaciones de actividad interna. Esto es muy significativo pues la historia de las interacciones de cada sujeto resulta de un camino específico de cambios estructurales, esto es, es el propio sistema nervioso el que amplía el dominio de sus estados posibles. Para entender mejor esto, Maturana y Varela explican en *El árbol del conocimiento*:

Si separamos de su madre por unas pocas horas a un corderito recién nacido para luego devolvérselo, veremos que el animalito se desarrolla de un modo aparentemente normal. El corderito crece, camina, sigue a su madre y no revela nada diferente hasta que observamos sus interacciones con otros corderos pequeños. Estos animales gustan de jugar corriendo y dándose topones con la cabeza. El corderito que hemos separado de su madre por unas pocas horas, sin embargo, no lo hace. No sabe, y no aprende a jugar; permanece apartado y solitario. ¿Qué pasó? No podemos dar una respuesta en detalle de lo ocurrido, pero sabemos, por todo lo que hemos visto [...] que la dinámica de estados del sistema nervioso depende de su estructura. Por tanto, también sabemos que el que este animal se comporte de manera diferente, revela que su sistema nervioso es diferente del de los otros como resultado de la privación materna transitoria. En efecto, durante las primeras horas después de nacer al corderito su madre lo lame persistentemente, pasándole la lengua por todo el cuerpo. Al separarlo, hemos impedido esta interacción y todo lo que conlleva de estimulación táctil, visual y probablemente contactos químicos de varios tipos. Estas interacciones se revelan en el experimento como decisivas para una transformación estructural del sistema nervioso que tiene consecuencias aparentemente muy remotas del simple lengüeteo, como es el juego (Maturana-Varela, 2003: 85).

El sistema nervioso no es solo un instrumento mediante el cual el sujeto obtiene información del contexto en el que se desarrolla sino que también está determinado por las interacciones que ha tenido. Participa en los fenómenos cognoscitivos de dos maneras complementarias: por una parte, por medio de la ampliación del dominio de estados posibles del organismo que surge de “la diversidad de configuraciones sensomotoras que el sistema

nervioso puede permitir” (Maturana-Varela, 2003: 117), dicho de otra forma, de la capacidad que tiene el sistema nervioso de configurarse a través de la manera de operar del organismo; por la otra, cuando abre para el organismo “nuevas dimensiones de acoplamiento estructural” al permitir la asociación de diferentes estados internos con las interacciones con las que puede entrar (Maturana-Varela, 2003: 117).

Cada vez que ocurren los fenómenos sociales, sucede un “acoplamiento estructural” entre los sujetos, en los que se puede apreciar una conducta de coordinación recíproca (Maturana). Se trata de conductas comunicativas de dos tipos: innatas y adquiridas. El lenguaje es una conducta comunicativa “en un dominio de acoplamiento estructural ontogénico recíproco que los seres humanos establecemos y mantenemos como resultado de nuestras ontogenias colectivas” (Maturana-Varela, 2003: 117), esto es, tiene lugar en la interacción del sujeto con su propia historia, que entra en contacto con el desarrollo de los cambios estructurales colectivos. Pero lo particular en el ser humano es que como sujeto-observador ve que las “descripciones pueden ser hechas tratando a otras descripciones como si fueran objetos o elementos del dominio de las interacciones” (Maturana-Varela, 2003: 139). El propio dominio lingüístico forma parte de las interacciones y “solo cuando se produce esta reflexión lingüística hay lenguaje” (Maturana-Varela, 2003: 139). Es así que el sujeto opera en el lenguaje cuando puede ver que tiene como objetos de las distinciones lingüísticas elementos propios del dominio lingüístico, es decir, cuando hay reflexividad:

Esto nos pasa a los humanos: existimos en nuestro operar en el lenguaje y conservamos nuestra adaptación en el dominio de significados que esto crea: hacemos descripciones de las descripciones que hacemos [...] y somos observadores y existimos en un dominio semántico que nuestro operar lingüístico crea (Maturana-Varela, 2003: 139).

Según lo expuesto por Maturana y Varela, es el lenguaje lo que permite que el sujeto exista en un mundo de interacciones lingüísticas recurrentes siempre abiertas, en donde la capacidad de reflexión es parte inherente de la identidad del sujeto.

El sujeto se realiza en el acoplamiento lingüístico con otros sujetos, no porque el lenguaje le permita decir quién es, sino porque es en el lenguaje. En ese acoplamiento, el sujeto se encuentra a sí mismo, no como origen o referencia sino como continua transformación en el acontecer del mundo que se construye con los demás.

De esta manera se puede pensar en la literatura como uno de los lugares en que se establecen las claves para interpretar el mundo. El mundo considerado como mundo abierto, habitado de signos que son susceptibles de ser recogidos, organizados, ordenados siempre de una manera distinta a partir del sujeto de la interpretación. Un horizonte del mundo abierto a nuevos perfiles.

La imagen del cosmos surgida de los avances científicos de la segunda mitad del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX mostró un universo incierto. La segura mecánica clásica dejó paso a una estructura mucho más compleja, la mecánica cuántica, un estado de las cosas que significó el paso a una realidad caracterizada por las incertidumbres. Así, el sujeto modificó su condición estructural en el universo y su modo de relacionarse con el saber, dándose cuenta de que su incorregible limitación como observador era también su fortuna, pues en un universo caótico la única manera en la que es posible alcanzar la intersubjetividad es evitando las verdades absolutas.

El método cartesiano dejó de servir para explicar los nuevos universos del conocimiento y pasó a ser una estrategia para la investigación científica. “La síntesis cede paso al fragmento, el edificio al contexto y a los recorridos. Los confines se convierten en el centro, las zonas de sombra [...] arrojan una nueva luz sobre todo el universo científico” (Ceruti, 2004: 46).

Se puede considerar, piensa el autor italiano, que el desarrollo de la ciencia moderna es de la misma manera la historia del proceso de la continua descentralización de la figura del sujeto al interior del universo y de sus modos de pensar reflejados en la proliferación de

lo real en “objetos, niveles y esferas de realidad diferentes, y en la conciencia de que esta proliferación está siempre presente en el lenguaje y la comunicación de un observador” (Ceruti, 2004: 50). El sujeto es reinscrito en la estructura del conocimiento provocando un cambio epistemológico en el pensamiento científico, definido por Ceruti como el pasaje de una *ciencia de la necesidad* a una *ciencia del juego*.

Según Ceruti, la ciencia clásica tenía como objeto de sus explicaciones la regularidad tendiendo a considerar lo diverso como distintas manifestaciones de las leyes fundamentales invariables, basándose sobre todo en el hecho de que era capaz de lograr predicciones unívocas. En cambio, la ciencia del juego habla de procesos que dependen de una interacción insoluble entre los mecanismos generales, es decir, las leyes y la variedad, la individualidad y la singularidad espacio-temporal (Ceruti, 2004). Las leyes como expresiones de los vínculos que han sido definidos en relación con los límites de lo posible dejan de ser la imposición de una realidad y se convierten en la prueba de que se participa de su construcción (Prigogine).

Prigogine, al descubrir las estructuras disipativas, propuso la superación de algunos de los rasgos de la concepción del tiempo instalada por Newton que habían permanecido en la ciencia incluso después de que su mecánica fuera superada.

Las estructuras disipativas, son estructuras coherentes y autoorganizadas en sistemas que se alejan del equilibrio, fundamentales para el estudio de los sistemas complejos y que además dan paso a la formulación de la Teoría del Caos. Esto es, al contrario de lo que se pensaba, la disipación (perdida de energía y materia) no conduce al desorden sino que es fuente, precisamente, de orden. Según explican los profesores Manuel García Velarde, discípulo de Prigogine, y Victor Fairen Le Lay (1980: 8), de la Universidad Complutense y Stanford, respectivamente:

Las características generales de estas estructuras ordenadas son esencialmente las siguientes: se desarrollan muy lejos del equilibrio, es decir, son fenómenos fuertemente irreversibles y, por tanto, fuertemente disipativos (de energía o materia). A causa de esta fuerte disipación, que tienen que compensar para poder mantenerse, estas estructuras solo aparecen en sistemas abiertos. Evidentemente, la descripción de estas estructuras sale fuera de la forma *global* del Segundo Principio de la Termodinámica (para sistemas aislados) por lo que la existencia de un “diablillo de Maxwell” es innecesaria. Pero esta evidencia y el entendimiento del segundo principio en su forma *local* como principio de *crecimiento* de la entropía han tardado muchos años en imponerse.

Prigogine estableció que para entender el universo era necesaria la reconsideración de la idea de la irreversibilidad del tiempo según la cual la “flecha” se dirigía siempre hacia el futuro, historizando los procesos naturales. Una muestra de esto, explicaba el científico ruso (1996: 24), es el proceso sufrido por “una sustancia radiactiva preparada en el pasado”, que “desaparece en el futuro”, un proceso en el que no se puede volver atrás. Esta idea rompió por completo con la concepción anterior pues, de hecho, en la naturaleza los procesos irreversibles son la regla y los procesos reversibles una anomalía que siempre corresponde a una idealización.

La concepción del tiempo anterior a Prigogine establecía que su avance era una ilusión del observador producto de las limitaciones de sus sentidos, sin embargo, el científico ruso propuso la superación de esta idea en la consideración de que el universo es histórico y contingente y su avance está marcado por las inestabilidades causadas por el caos. La formulación de Prigogine se fundamenta sobre todo en los conceptos de inestabilidad, probabilidad y complejidad asociados a la entropía.

Es así, que de la mano de Prigogine, la ciencia introdujo los conceptos de inestabilidad dinámica vinculada al caos, unida a los de probabilidad e irreversibilidad, y obligó a reconsiderar la noción de las “leyes de la naturaleza” que pasaron de relacionarse a las descripciones deterministas, ahistóricas y universales a asociarse con descripciones temporales, históricas y locales. Además, a los cambios en los procesos naturales se les tuvo que introducir conceptos como el del azar, la probabilidad y la irreversibilidad: “En una

palabra, la noción de inestabilidad nos obliga a cambiar la descripción de situaciones individuales (trayectorias, funciones de onda) por descripciones estadísticas. A escala estadística podemos poner en evidencia la aparición de una simetría temporal rota” (Prigogine, 2004: 8).

Según demostró Prigogine, la mayoría de los sistemas en el ámbito de la mecánica clásica y de la cuántica son sistemas inestables, es decir, sistemas caóticos. Bajo esta óptica el significado de las “leyes naturales” tomó un nuevo sentido pues dada su inestabilidad debían ser expresadas en términos de posibilidades y no de certidumbres.

La diferencia entre las concepciones clásicas de la física y las concepciones actuales se puede simplificar, pensaba Prigogine, recurriendo a Popper que decía que la física clásica se interesaba por los relojes y la física contemporánea por las nubes.

Durante toda su historia, el pensamiento occidental osciló entre un mundo regido por leyes divinas y un mundo autónomo, es por ello que la formulación de las “leyes de la naturaleza” fue tan importante para el debate sobre el sujeto y el devenir, pues aunque pretendían “describir el cambio, los movimientos caracterizados por una velocidad que varía con el curso del tiempo” (Prigogine, 1996: 19), su enunciación significó un triunfo para el sujeto.

Las leyes de Newton son paradigmáticas en este sentido porque establecieron que si se conocían las condiciones iniciales de un sistema se podían calcular todos sus estados ulteriores y anteriores (Prigogine, 1996: 18), sin embargo, lo hicieron partiendo de un error fundamental pues no tenían en cuenta la “flecha del tiempo”. “las leyes de la naturaleza – dice Prigogine (1996: 19) – enunciadas por la física representan por lo tanto un conocimiento ideal [...] la novedad, la elección, la actividad espontánea son solo apariencias relativas al punto de vista humano”.



Prigogine (1996), en cambio, sostuvo que para la verdadera comprensión de la realidad era necesaria una concepción evolutiva que cerrara el hiato entre el pensamiento filosófico postmoderno, que ya hablaba del ser como evento, y la física que debía introducir en su marco de leyes la concepción del tiempo y el carácter evolutivo de la realidad:

Sea cual sea –dice Weinberg (en Prigogine, 1996: 22) – nuestro deseo de poseer una visión unificada de la naturaleza, no cesamos de tropezar con la dualidad del papel de la vida inteligente en el universo [...] Por otra parte está la ecuación de Schrödinger que describe de manera perfectamente determinista cómo evoluciona en el tiempo la función de onda de cualquier sistema. Y, en forma independiente, hay un conjunto de principios que nos dice cómo utilizar la función de onda para calcular las probabilidades de los distintos resultados posibles, producidos por nuestras mediciones.

Como se sabe, a diferencia de Prigogine, Stephen Hawking defiende que el tiempo es reversible. En su *Breve historia del tiempo* (1988), el físico afirmaba que el tiempo era un accidente del espacio, a lo que Prigogine (1996: 23) respondió que esa era una concepción errónea, pues necesitaba un principio “antrópico” muy arbitrario que además era absolutamente ajeno a la propia concepción del universo de la física contemporánea. Para comprender la realidad, escribió el ruso, era necesaria una nueva formulación de las leyes fundamentales de la física:

Primero debe incorporar [...] la dimensión evolutiva, sin la cual estamos condenados a una concepción contradictoria de la realidad. La respuesta que podemos dar hoy al dilema de Epicuro es enraizar el determinismo y la asimetría del tiempo en las leyes de la física. De lo contrario, dichas leyes son incompletas, tan incompletas como si ignorasen la gravitación o la electricidad (Prigogine, 1996: 23).

La perspectiva científica que proponía Prigogine, revalorizaba los procesos irreversibles que se volvían fuente de orden y organización y que además ponían en juego las nociones de estructura, función e historia.

Las condiciones del universo que fueron establecidas por el científico ruso modificaron la creencia en unos fundamentos determinados. Así, el futuro se volvió

impredecible, pues “el mensaje que lanza el segundo principio de la termodinámica era que no es posible predecir el futuro de un sistema complejo. El futuro está abierto, y esta apertura se aplica tanto a los sistemas físicos pequeños como al sistema global, el universo en el que nos encontramos” (Prigogine, 1998: 28).

Fue a partir de este momento que la ciencia comenzó a reconocer la importancia de las estructuras de no-equilibrio, o estructuras disipativas, por las cuales Prigogine recibió el Premio Nobel de Química, y que constituyeron el dominio de la multiplicidad de soluciones.

Como ya se vio más arriba, las estructuras disipativas implican un no-equilibrio de estructuras coherentes, es decir, son estructuras que alcanzan un orden por medio de un continuo aporte externo de energía. Dice:

Esto puede verse con un ejemplo sencillo. En dos cajas comunicantes ponemos una mezcla de dos constituyentes, hidrógeno, nitrógeno; si la temperatura interna del sistema es homogénea, también lo serán la distribución del hidrógeno y la del nitrógeno. Pero si sometemos los extremos del sistema a temperaturas diferentes, creamos una distribución contrastada: el hidrógeno abundará más en una parte y el nitrógeno en la otra. Por tanto, sometiendo el sistema a una constricción térmica, se crea evidentemente una disipación, un aumento de entropía, pero también un fenómeno de ordenación (Prigogine, 1998: 48).

Frente a los sistemas de no-equilibrio se encuentran los sistemas equilibrados, deterministas, que no tienen historia pues no pueden más que permanecer en su estado inicial en donde las fluctuaciones son inexistentes. Es justamente en este sitio donde se abrió la grieta en la concepción clásica del universo pues el mundo está muy lejos de ser tan simple. La estructura más común en la naturaleza es compleja y obliga al pensamiento científico contemporáneo a introducir elementos como la probabilidad. Así que solo es posible aplicar las descripciones deterministas a situaciones sencillas e idealizadas que no son representativas. Para Prigogine (1998: 98):

No podemos prever el porvenir de la vida, o de nuestra sociedad, o del universo. La lección del segundo principio (de la termodinámica) es que este porvenir permanece abierto, ligado como está a procesos siempre nuevos de transformación y de aumento de la complejidad.

## 1. Arquitectura de lo real

Los desarrollos recientes de la termodinámica nos proponen por tanto un universo en el que el tiempo no es ni ilusión ni disipación, sino creación.

Para Steiner (2005b: 40), esta formulación de leyes y una teoría relativa al caos, constituyeron uno de los avances más importantes de la ciencia de finales del siglo XX, “como forma absolutamente emblemática de nuestro estatus moral, político y psicológico en nuestra era [...] El caos regresa, pero ya estaba ahí en el momento de la creación”. Es posible encontrarlo en las primeras discusiones hebraicas y griegas que remontan los tiempos hasta el segundo libro de *El paraíso perdido* de Milton (Steiner 2005b: 40) que dice:

*The secrets of the hoary deep, a dark  
Illimitable Ocean without bound,  
Without dimension, where length, breath, and height,  
And time and place are lost; where eldest Night  
And Chaos, Ancestors of Nature, hold  
Eternal Anarchy, amidst the noise  
Of endless wars, and by confusion stand...*

En estos versos resuena el eco de un pensamiento antiguo que atraviesa toda la historia del hombre hasta volver con una voz plenamente identificable al final de esta era (Steiner 2005b). El caos regresó pero ya estaba en el origen, en la nada, en el vacío al que se remonta la pregunta fundamental por la creación. “Tal vez las artes, como la teología y la filosofía, sean en esencia un intento de respuesta a esta pregunta” (Steiner, 2005b: 30).

En *Gramáticas de la creación* (2001), Steiner observaba una triple etimología de la palabra:

En la Torá el vocabulario relativo a la creación, al acto de moldear (en el torno del alfarero), de causar el ser es crucial. En griego, la esfera connotativa y denotativa de *poiēō* y su desiderativo *poiēseō* es excepcionalmente densa. Abarca la inmediatez de la acción y la causalidad compleja, la fabricación material y las licencias poéticas. Gran parte de esta constelación de sentidos aún no ha sido comprendida en su totalidad. La *creatio* latina se basa en la biología y la política: en el acto de engendrar niños y de nombrar a un magistrado. Entre las treinta principales que el *Oxford Latin Dictionary* atribuye a *Facio*, la que corresponde a la poética se relaciona sorprendentemente con el préstamo de modelos de la literatura griega (como en la advertencia de Terencio: *Ex Graecis bonis Latinas fecit non bonas* [A partir de buenas obras griegas, no fue capaz de hacer buenas obras latinas] o en el

elogio de Cicerón: *Sophocles ad summam senectutem tragoedias fecit* [Sófocles, cuando era muy anciano, escribió tragedias]). *Invenio*, con *inventio* e *inventor*, se «pule» en contacto con la poética, como en la expresión de Estacio *auctor inventorque* al igual que sucede con el infrecuente *inceptor*. La atención de Roma se dirige, como es sabido, al «hallazgo» o la «ideación» de materiales, cívicos, legislativos y arquitectónicos. Nuestra preocupación será  *fingere*, ese verbo formidablemente polisémico con su irregular aura moral, que llega al inglés en la humilde pero enormemente sugerente forma de *dough*, «masa». *Fictor* desde luego es aquel que asiste a los que ofician los rituales religiosos; es quien amasa la ofrenda sagrada. Pero es también Dédalo, el hacedor de imágenes. Con la fuerza de su autosuficiencia, el hebreo, el griego y el latín se resisten a una transferencia recíproca, pero la exigen al mismo tiempo. Si recorremos nuestra tradición occidental, el debate sobre las gramáticas de la creación surge de la intensidad y la insuficiencia del intercambio lingüístico y semántico entre las tres lenguas (Steiner, 2005b: 30).

El arte, la literatura, son formas de creación pero también de recreación, dice Steiner, si se asume un *auctoritas* anterior, primordial. El arte que refleja el mundo compone la paradoja de la *reflexión constructiva* que deforma la realidad para extraer su sentido, yendo hacia el origen. Es así que el arte podría ser la incapacidad de ver el mundo tal como es, en ocasiones una *evasión patológica* o infantil para no enfrentarse al “principio de realidad”, como lo llama Freud (Steiner, 2005b: 32). Quizá el arte, se pregunta el autor francés, solo sea una recombinación de lo que de hecho ya está allí, no surge de la nada, siempre hay algo antes. Es así que el Modernismo, continúa Steiner, se define precisamente como la exasperación de ser siempre posterioridad: “la rebelión edípica contra el «padre» -en este caso el mundo dado- es tan vital para la modernidad estética como para la teoría psicoanalítica y para el juego deconstructivo” (Steiner, 2005b: 33).

Sin embargo, la cuestión es, continúa el autor de *Los libros que nunca he escrito*, que la música se niega a ser simple imitación de los ruidos del mundo. La melodía es “supremo misterio de las ciencias humanas”, según Lévi-Strauss (en Steiner, 2005b: 33), de igual manera que algunos actos del lenguaje como la literatura que muestran el misterio inquietante de la creación porque detrás de él subyace la secreta presencia de la nada que atraviesa como rumor toda la historia:

Las disciplinas orientales de meditación se centran en el vacío absoluto. Los maestros occidentales de la autosuspensión, de la concentración mental y psíquica absolutas, aseguran haber tocado el vacío, la «blanca luz» de la nulidad pura. En la teología negativa del Maestro Eckhart, la divina abstención de estar presente, el «sino mucho más ahora que estoy ausente» tal la Epístola a los Filipenses 2, 12 traducida por Tyndale, es fundamental. La tradición hermenéutica mística y las tradiciones esotéricas judías invocan al *tehom*, el «abismo de la nada», que es el antinómico lugar donde habita el Creador o, dicho de otra manera, el lugar de Su ausencia (¿o tal vez de Su ausencia buscada?). En el judaísmo, lo que subsiste de la teodicea posterior a la Shoah evoca explícitamente la posibilidad de una ausencia, de un absentismo de la Deidad tan absoluto que ha «devorado», tragado –una vez más como la atracción gravitacional de un agujero negro – el significado, la legitimidad de la vida y del mundo. Un vacío famélico «nihiliza» la creación (Steiner, 2005b: 35).

Pero el pensamiento humano detesta la nada, dice Steiner, tanto la filosofía griega como la cosmología la evitan. La *Física* de Aristóteles lega al pensamiento occidental el *horror vacui* y solo es a través de las tradiciones místicas y ocultas que se recupera el problema de la nada para la filosofía. Hegel, según Steiner (2005b; 36), domestica el *das Nichts, das Nichtsein*, indicando que la capacidad para afirmar la nada y el oxímoron de “no hay nada” son “imprescindibles en cualquier epistemología seria”. Hegel une al ser con la nada cuando dice que, “el comienzo no es una pura nada, sino un no-ser del cual «todo llega a ser»”. El ser y la nada se vuelven así indisociables, es por ello que para la dialéctica del ser “surgir” y “desaparecer” se elevan en un mismo movimiento. “Llegar a ser”, dice Steiner (2005b: 36) citando a Hegel, “es un proceso hacia la nada, hacia la extinción”. Heidegger por su parte, va más lejos, “doblegando los contornos del lenguaje ordinario y de la sintaxis racional” y acuña un verbo, *nichten* que ilumina “la nihilización de lo existente”, manteniendo la noción de “sombra” que se arrastra junto a la palabra. “Nuestros diccionarios fallan ante nuestras necesidades; los matemáticos son más libres” concluye (Steiner, 2005b: 37).

En las transgresiones lingüísticas de Heidegger se percibe la vibración de la física de partículas reflejada en la “colisión aniquiladora entre la materia y su simétrica antimateria” (Steiner, 2005b: 36) que señala la unión del ser con la nada.

Esa física de partículas de la que habla el pensador francés, comenzó a formularse a principios del siglo XX de la mano de físicos como Bohr, Planck, Heisenberg, Einstein y Schrödinger, pero sobre todo fueron tres los conflictos que hicieron avanzar la teoría física hasta donde se encuentra hoy.

El primer conflicto ocurrió a finales del siglo XIX cuando los físicos comprobaron que las ecuaciones de Maxwell (1865) no cumplían la llamada *relatividad de Galileo*, principios básicos de la mecánica clásica, cuando el sistema inercial variaba, es decir, cuando se consideraba el mismo problema físico desde dos sistemas de referencia distintos que se movían uno con respecto al otro, lo que parece indicar que la velocidad de la luz era constante. En 1887 los experimentos de Michelson y Morley confirmaron que dicha velocidad era inalterable.

Einstein resolvió el asunto en 1905 por medio de la Teoría de la Relatividad Especial o Teoría de la Relatividad Restringida que modificó drásticamente la idea que se tenía del espacio y del tiempo pues comenzaron a verse como estructuras cuya forma dependía también del estado de movimiento del observador, el universo adquirió así una forma que rompía toda limitación. “En matemáticas, las posibilidades combinatorias parecen ilimitadas o limitadas aunque al mismo tiempo infinitas como el universo de Einstein. La cualidad del matemático reside en la elección que lleva a cabo, como en el ajedrez cuando el maestro elige un movimiento entre una multitud de posibilidades permitidas” (Steiner, 2005b: 191).

El segundo conflicto derivó del primero. En la Teoría de la Relatividad Especial se estableció que nada podía moverse a la velocidad de la luz lo que chocaba con lo postulado por la Teoría Universal de la Gravedad de Newton en la que se sostenía que existen influencias que se transmiten instantáneamente. Einstein resolvió el problema mediante el concepto de gravedad de su Teoría General de la Relatividad publicada en 1915. En ella se estableció que no solo el estado de movimiento del observador tenía influencia sobre el

espacio y el tiempo sino que estos también modificaban su forma, se curvaban bajo el influjo de la materia o la energía, lo que podía ocasionar la transmisión de la fuerza de gravedad de un lugar a otro.

El tercer conflicto fue el más profundo: la incompatibilidad entre la Relatividad General y la Mecánica Cuántica pues el comportamiento del universo microscópico no se ajustaba al marco conceptual establecido para el universo macroscópico. Para resolver este conflicto ya no estaba Einstein cuya fe conservadora, dice Steiner (2005b: 221), no lo dejaba resignarse al mundo de las indeterminaciones de la física cuántica. Ahora les correspondía a otros científicos con un espíritu más acorde a la realidad surgida de la Gran Guerra:

A este clima de dislocación cultural y social, de “relatividad”, en el sentido técnico, einsteiniano del término, pero también de “relatividad” de valores estéticos y morales, se debe una buena parte de la teoría atómica, del principio de incertidumbre y del principio de complementariedad, desarrollados todos ellos a increíble velocidad entre los años 1920 y 1930. Precisamente es difícil imaginar que el principio de incertidumbre pudiera haber sido planteado antes del derrumbamiento de la confianza y del determinismo racional en los asuntos humanos provocado por la catástrofe de 1914-1918 (Steiner, 2005b: 221).

En 1918, Max Planck recibió el Premio Nobel de física por el descubrimiento del cuanto, el valor mínimo de una magnitud en los sistemas físicos, y el desarrollo de la mecánica cuántica, pero todo había comenzado años antes, en 1905, cuando Einstein, al finalizar su Teoría Especial de la Relatividad, demostró que el electromagnetismo, gobernado por las ecuaciones de Maxwell, era una teoría no mecánica, acabando con la física clásica. En 1925, De Broglie estableció que las partículas tenían una longitud de onda asociada a su masa dada por su velocidad, de lo que Schrödinger extrajo la ecuación de movimiento para las ondas de materia introduciendo el concepto de “incertidumbre”. En 1927, la conferencia de Solvay, una reunión de científicos auspiciada por un industrial belga, se dedicó exclusivamente a la nueva teoría cuántica, marcando el camino por el que la ciencia trascurriría a partir de ese momento.

La física cuántica planteó un marco que supuso la superación de la física clásica, pues lograba explicar más adecuadamente fenómenos de la realidad que eran imposibles de entender bajo el marco anterior. Fueron tres las cuestiones de la época precuántica que no pudieron ser explicadas y que evidenciaron la necesidad de una nueva teoría: la radiación del cuerpo negro de Planck, el efecto fotoeléctrico de Einstein y los espectros ópticos de líneas brillantes de Bohr.

Einstein transformó la concepción del espacio: el espacio tridimensional se convirtió en una combinación espacio-temporal y luego en un espacio temporal curvo necesario para representar la fuerza de gravedad. Para el físico alemán, las leyes que regían el movimiento de las partículas estaban equivocadas dado que los objetos a nivel microscópico no se comportaban como los objetos a gran escala. Además, consideraba que no era posible conocer al mismo tiempo la posición y la velocidad de un objeto determinado y que tampoco se podía predecir exactamente lo que iba a suceder en cualquier circunstancia. De esta serie de cuestiones extrajo una renovada visión de las interacciones electromagnéticas a las que se agregó la existencia de una nueva partícula: el fotón.

Pero, tal vez fue Niels Bohr, el físico danés, el científico que más energía dedicó a crear las bases de la cuántica. En 1913, presentó un modelo atómico que introducía las orbitas cuantificadas basadas en las investigaciones de Einstein y Planck y estableció que los electrones podían tener orbitas estables alrededor del núcleo del átomo, lo que también explicaría la razón de que la materia se mantuviera estable.

En 1924, Luis De Broglie presentó su tesis doctoral, “Investigaciones sobre la física cuántica”, en donde asociaba a las partículas con las longitudes de onda, concluyendo que si la longitud de onda de la luz disminuía, el impulso de los fotones aumentaba. Era la postulación de que los electrones podían comportarse como ondas o como partículas.



Entre 1925 y 1926, fueron publicados tres desarrollos de la teoría cuántica completa que terminaron mostrándose equivalentes: la mecánica matricial de Heisenberg, la mecánica ondulatoria de Schrödinger y el álgebra cuántica de Dirac.

Por su parte, Heisenberg postuló en 1927 el Principio de Incertidumbre que aportaba un fundamento esencial. Este principio estableció que no era posible determinar al mismo tiempo y con precisión arbitraria la posición y la velocidad de un objeto dado debido al propio sistema de medición, o que es lo mismo, si se intentaba establecer la posición y la velocidad de un electrón en un momento determinado era imposible porque para observarlo era necesario que por lo menos un fotón interactuara con el electrón afectando su posición y velocidad:

Esta es la forma en que Heisenberg estableció originalmente el principio de incertidumbre: si ustedes hacen una medida en cualquier objeto, y pueden determinar la componente  $x$  de su momento con una incertidumbre  $\Delta p$ , entonces ustedes no pueden, al mismo tiempo, conocer su posición  $x$  con precisión mayor que  $\Delta x = h/\Delta p$ . Los productos de las incertidumbres en la posición y en el momento en cualquier instante deben ser mayores que la constante de Planck (Feynman, 1998: 112).

Bohr, por su parte, combinó diferentes partes de la teoría de Heisenberg, la Mecánica Matricial, el Principio de Incertidumbre, la Interpretación Probabilística de Born de la Ecuación de Onda de Schrödinger y su idea de “complementariedad” y concluyó que “la descripción de un estado de un sistema atómico antes de la medición es indefinida; solo existen ciertos valores posibles con determinadas probabilidades.” (McEvoy, 2003: 161).

Es así que la física contemporánea terminó asentada en dos pilares incompatibles: la Relatividad General de Einstein, que establecía el marco teórico para comprender el gran universo, es decir, los planetas, las estrellas, las galaxias, etc. y la Mecánica Cuántica que servía para explicar el universo microscópico, átomos, electrones, quarks, etc.

La Teoría de las Supercuerdas o la Teoría M, evolución de la Teoría de Cuerdas que agregó la supersimetría, es la que con más fuerza ha intentado superar esta paradoja. Esta

teoría propone una unificación de los campos de la física en que ambos sistemas estarían obligados a convivir bajo la premisa de que todos los eventos del universo son producto de un mismo principio físico.

La Teoría de Cuerdas establece que dentro de esas partículas elementales hay algo más: un bucle unidimensional como un filamento vibrante llamado cuerda. Esas cuerdas vibran de una forma singular para formar las partículas. “Toda la materia y todas las fuerzas” están “unificadas bajo la misma rúbrica de oscilaciones microscópicas de cuerdas, es decir, las notas que las cuerdas pueden producir” (Green, 2006).

Por su parte, la Supersimetría o SUSY (por sus siglas en inglés) le añadió a la Teoría de Cuerdas la relación simétrica entre fermiones y bosones, los dos elementos que forman la materia. Así cada fermión tiene una súper compañera bosón y cada bosón una súper compañera fermión. Sin embargo, a pesar de lo atractivo de esta teoría aún no se ha podido demostrar su validez, ni siquiera después de los experimentos del LHC.

Los experimentos realizados con el acelerador de partículas o Gran Colisionador de Hadrones (LHC por sus siglas en inglés) en la frontera franco-suiza se enfocan sobre todo en estudiar la validez y los límites del Modelo Estándar que ayudaría a avanzar en la definición de una teoría, principalmente en la de la Supersimetría, necesaria para la de las supercuerdas. Sin embargo, en la primera ronda de experimentos, realizados entre el 2012 y el 2013, no se llegó a ninguna conclusión en este sentido.

Aunque se demostró la existencia de la llamada Partícula de Dios o bosón de Higgs, objetivo primordial, no se obtuvieron datos concluyentes en cuanto a las dos teorías más importantes enfrentadas.

La masa del bosón de Higgs es invocada para dar una pista sobre el camino que las investigaciones científicas tienen que tomar. De un lado se encuentra la senda que conduce a la Teoría de la Supersimetría, la favorita de los investigadores, y por el otro la que lleva a

## 1. Arquitectura de lo real

la Teoría del Multiverso, un callejón sin salida de la ciencia que podría obligar a replantear sus fundamentos. Para definir uno de los dos caminos la masa del bosón de Higgs debe hallarse dentro de unos valores determinados. Si la masa se encuentra en la parte más liviana es consistente con la Teoría de la Supersimetría que favorece a la idea de que el Higgs es lo más ligero posible, es decir, alrededor de 115 GeV (gigaelectrón-voltios), pero si, por la otra parte, el Higgs tiene una masa de alrededor de 140 GeV, es consistente con la Teoría del Multiverso. La cuestión es que, según demostraron los experimentos realizados en el 2013, la masa del Higgs es de 125 GeV, lo que deja abiertas las dos posibilidades. En espera a que nuevos experimentos ayuden a descifrar la razón de estos datos todo sigue siendo especulación.

Este mismo año el acelerador de partículas comienza una nueva ronda de experimentos, ahora con el doble de potencia que en 2013, con los que se espera avanzar en la confirmación de alguna de las teorías que aproxime a la humanidad un poco más a eso llamado realidad.

En una entrevista que le hicieron en 1991 y publicada en el suplemento “Futuro” de la revista argentina *Página 12*, Prigogine dice:

Existen distintas concepciones de lo que significa "realidad". La acepción más corriente de realidad significa una visión determinista y mecánica. Desde este punto de vista no soy realista, pues no creo que la realidad pueda ser reducida a un mecanismo de relojería, ya que de esta manera el universo sería como un autómatas. Mi búsqueda se orienta hacia el nuevo tipo de realidad que también puede ser expresada en términos científicos. En otras palabras, soy un realista para una nueva realidad (en Najmanovich, 2008: 188).

### 1.4. Poéticamente habita el hombre

En “Los avatares de la tortuga”, un breve ensayo publicado en la revista *Sur* en 1936, Borges (2003: 143) escribe, “Nosotros (la indivisa divinidad que opera en nosotros) hemos soñado el mundo. Lo hemos soñado resistente, misterioso, visible, ubicuo en el espacio y

firme en el tiempo; pero hemos consentido en su arquitectura tenues y eternos intersticios de sinrazón para saber que es falso”. Este sueño es la narración primordial que surge de la imaginación creadora, teófanica y recursiva.

En la exégesis rabínica de la creación, comenta Steiner, se dice que han ocurrido veintiséis tentativas previas del génesis actual y todas ellas han fracasado, pero que, sin embargo, del caos de esa derrota surge el mundo actual:

El mundo del hombre ha salido del seno caótico de estos detritus anteriores, pero no tiene un certificado de garantía: también está expuesto al riesgo de fracasar y de retornar a la nada. «Esperemos que funcione», exclamó Dios al crear el mundo, y esa esperanza –que ha acompañado toda la historia ulterior del mundo y de la humanidad– ha subrayado desde el inicio de qué manera esta historia está signada por la marca de la incertidumbre (Ilya Prigogine & Isabella Stengers en Ceruti, 2004: 45).

La esperanza depositada en este mundo se basa en una diferencia cardinal: a diferencia de todos los intentos previos, anteriores al lenguaje, el mundo actual y su narración son inseparables (Steiner, 2005b: 41).

En esta especulación hebrea de la creación, es significativa la insistencia sobre la continuidad de la nada primigenia pues no solo se encuentra en el origen sino que continúa presente aún después: “su salvaje apetito por la generación del ser y por la re-absorción del ser en la nada sigue” (Steiner, 2005b: 41). Cuanta más fuerza tenga el acto de la creación, más insidiosa será la potencia del vacío, piensa Steiner (2005b).

No puede existir el ser sin su eclipse, señala Heidegger, el no-ser que “presiona sobre la existencia como el vacío sobre una membrana” (Steiner, 2005b: 42). Así, el vacío como potencia de-lo-que-puede-ser-pero-no-es deja una *fractura*, dice el autor francés citando a Rousseau (2005b: 42), pues “tal es la nada de las cosas humanas que, excepto el Ser que existe por sí mismo, no hay nada más bello que lo que no existe”.

En la Modernidad no hay lugar para ese vacío. La conquista de los espacios que pretende enmarcar al universo dentro de los límites de la razón es incesante, pero a pesar de

ello, fracasa. De la derrota moderna surge la Postmodernidad, la llamada “era del vacío”, el tiempo del laberinto que clava sus raíces en la paradoja y el enigma.

Borges hace que el laberinto se vuelva reflejo del mundo para volverlo inaccesible. En “La casa de Asterión”, escribe que en el laberinto “cualquier lugar es otro lugar”. Es así que el mundo configurado como espiral es una huida eterna hacia el interior, recursividad, *regressus ad infinitum* y *mise en abyme*, que señala la falsedad de lo real.

La paradoja, dice Víctor Bravo (2010) a propósito de los textos de Borges, al refutar la presuposición lógica de lo real funda otra representación de lo real “imposible” desde la normalidad lógica. Es la imposibilidad que sin embargo se realiza, el modo más extremo de la crítica de lo real y del vértigo del sentido.

Enzensberger, en *Estructuras topológicas de la literatura moderna*, haciendo una reseña de varios casos de narraciones laberínticas, escribe:

Toda orientación presupone desorientación. Solo quienes han experimentado el extravío pueden liberarse de él. Pero estos juegos de orientación son, a su vez, juegos de desorientación. En ello reside su fascinación y su riesgo. El laberinto está hecho para que el que entra se pierda y se confunda. Pero el laberinto constituye, a la vez, un desafío para el visitante a fin de que reconstruya el plano y disipe su poder. Si lo consigue, habrá destruido el laberinto; no existe laberinto para quien lo ha atravesado [...] En el momento en que una estructura topológica se presenta como estructura metafísica el juego pierde su equilibrio dialéctico y la literatura se convierte en un medio para demostrar que el mundo es esencialmente impenetrable, que toda comunicación es imposible. El laberinto deja así de ser un desafío para la inteligencia humana y se instaura como facsímil del mundo y de la sociedad (Enzensberger en Calvino, 2013: 2011).

El mundo como laberinto escapa de cualquier intento de comprensión, necesita un guía, esa es la tarea de la literatura como medio de la búsqueda de sentido, aunque éste no exista.

Calvino (2013: 117), en un artículo de 1962, explica que la literatura frente al laberinto en el que se ha convertido el mundo puede “definir la mejor actitud para encontrar la salida, incluso aunque ésta no sea más que un pasadizo que conduce a otro laberinto. Lo

que queremos salvar es el *desafío al laberinto*, lo que queremos separar y distinguir de la literatura de la *entrega al laberinto* es una literatura de *desafío al laberinto*<sup>12</sup>. Ya no se trata de resolver los enigmas sino de sumergirse en ellos.

La casa de Asterión, nombre que la *Biblioteca mitológica* de Apolodoro le da al minotauro, es un laberinto que como espiral conduce al centro, al monstruoso caos de donde todo surge. El minotauro así es símbolo de la nada y la muerte, antítesis del sujeto representado por Teseo que va en la búsqueda de aquella sombra, también representante del origen, para darle muerte.

La pregunta fundamental de la metafísica debía ser la del origen de las entidades, piensa Heidegger (1983), ¿por qué existe algo en vez de no existir?, a lo que la metafísica occidental habría respondido con el principio leibiniziano de la razón suficiente: todo efecto tiene una causa que tiene una causa, que tiene una causa, y así hasta la causa primera, creadora de sí misma, Dios (Steiner, 2005b). Heidegger, en cambio, no responde de ninguna manera, porque para él lo importante es la realización de la pregunta que genera un universo de posibilidades y en cada posibilidad una narración distinta del mundo.

Para el autor de *Ser y Tiempo*, el sujeto es siempre arrojado al mundo con un patrimonio de ideas, lenguajes, métodos y expectativas que en contacto con estímulos crean la realidad. Es así que cuando el sujeto intenta establecer cómo son las cosas objetivamente no lo hace por voluntad de la verdad sino por la utilidad de un proyecto determinado.

Antes de la Postmodernidad el sujeto intenta ser espejo de la realidad: cuanto menos opaco más fiel. Pero, según Heidegger, no es posible entender la existencia así ya que la mente no es un simple espejo de la naturaleza pues si fuera de esta manera el mundo sería un mundo estático, objetivo y sin interés.

---

<sup>12</sup> Cursiva del autor.

El sujeto, para el filósofo alemán, debe alcanzar la autenticidad asumiendo explícitamente el propio ser para la muerte. Si el sujeto desea saber qué es auténticamente debe imaginarse su posibilidad más propia, la más auténtica, y esa es la de la muerte: “En primer lugar, es necesario caracterizar el estar vuelto hacia la muerte como un *estar vuelto hacia una posibilidad*, a saber, hacia una posibilidad eminente del *Dasein* mismo. Estar vuelto hacia una posibilidad, es decir, hacia un posible, puede significar afanarse por algo posible, en tanto que ocuparse de su realización” (Heidegger, 1997: 280).

Volverse auténtico significa, por tanto, asumir totalmente la propia historicidad, evitando la concepción como objeto estable. Es así que se vuelve necesario evadir la noción del sujeto heredada por la metafísica, según Heidegger, que ha hecho posible una sociedad moderna totalizadora en donde lo verdadero son solo los hechos captados por la razón.

En 1911, el año de la muerte de Gustav Mahler, Frederick Winslow Taylor, un ingeniero mecánico estadounidense, publica los *Principios de la organización científica del trabajo*, en donde se muestra la forma más eficiente para la organización del trabajo industrial: mayor producción a menor coste. De esta manera, mientras aires de guerra recorren Europa, la industria se prepara para el exterminio.

En los primeros años del siglo xx, el desarrollo tecnológico convive con una fuerte crisis espiritual que se percibe en el desasosiego frente a la tradición heredada. Es entonces cuando la Modernidad empieza a manifestar los síntomas de su agotamiento. La quinta sinfonía de Mahler (1902) deja testimonio con su marcha fúnebre que se convierte en el prólogo de la tragedia total certificada por la sexta (1903-1904): la lucha desesperada del hombre contra la muerte.

En 1927, Heidegger publica *Sein und Zeit*, en cuyas páginas señala la superación del pensamiento metafísico. En ella se construye una idea del ser en relación absoluta con el tiempo. El filósofo considera que no se debe pensar en el ser como un objeto, como lo hace

el pensamiento metafísico, sino que éste debe estar dotado de historicidad para pensarse como evento. El ser metafísico pensado como una objetividad dada es una concepción que produce, según Nietzsche primero y Heidegger después, una sociedad de la organización total del trabajo, cientifizada y tecnificada.

Años antes, Kant certifica la estabilidad de los sujetos mediante la idea de la objetividad del conocimiento basada en el hecho de que la razón humana funciona siempre y en todos más o menos de la misma manera. Los seres racionales, piensa, tienen la misma concepción de tiempo y espacio y las mismas conexiones categoriales de juicio, es por ello por lo que el hombre puede ponerse de acuerdo sobre lo que es verdadero y lo que no lo es en una situación concreta. Pero Heidegger no cree que a la mente humana se le pueda aplicar la idea de estabilidad propia de los objetos de la razón pues la mente, considera, no puede ser objeto de sí misma.

El ser es arrojado como proyecto, explica el filósofo alemán, lo que significa que se encuentra siempre al interior de un horizonte cultural, lingüístico, de prejuicios y presupuestos que hacen posible su conocimiento del mundo al mismo tiempo que lo limita. La certeza del mundo está garantizada solo por la relación establecida con aquellos que forman parte del propio universo cultural. Pero, y dado que la idea de que el ser no es una objetividad sino un evento puede ser tomada también como una descripción objetivante, Heidegger define su forma de pensar como interpretación, concepción que rescata más tarde la hermenéutica.

El error fundamental de la metafísica occidental es, dice el autor de Messkirch, que al intentar pensar al ser como objetividad se le ha estudiado de manera incorrecta propiciando su eventual olvido. Para superar este “olvido del ser”, propone establecer una “diferencia ontológica”, esto es, distinguir entre lo óntico y lo ontológico, lo que es y lo que sucede, el ente y el ser. Esta distinción fundamental en su pensamiento, consiste en la comprensión del



ser del ente, el *Dasein*, el ser ahí, el ser arrojado a la existencia. El *Dasein* debe ser un sujeto consciente de su origen desde la nada, contraviniendo el antiguo principio latino de que *ex nihilo nihil fit*, de la nada nada surge: “la nihilidad a que nos referimos pertenece a la libertad del *Dasein* para sus posibilidades existenciales. Pero la libertad solo *es* en la elección de una de esas posibilidades, y esto quiere decir, asumiendo el no haber elegido y no poder elegir también las otras” (Heidegger, 1997: 304).

El sujeto debe vivir angustiado por su temporalidad pues es justamente en la conciencia de la muerte en donde se hace dueño de su destino, escapando de la banalidad del mundo. El *Dasein* debe aceptar la angustia de no poder realizar todas las posibilidades que se desplegaban ante él, corriendo el riesgo de la equivocación. Vivir cada momento consciente de la propia finitud, del abismo de la nada que se despliega como única certeza: “En el *Dasein*, mientras él es, queda siempre aún algo pendiente que él puede ser y será. Pero a este resto pendiente pertenece el «fin» mismo. El «fin» del estar-en-el-mundo es la muerte. Este fin, perteneciente al poder-ser, es decir, a la existencia, limita y determina la integridad cada vez posible del *Dasein*” (Heidegger, 1997: 254).

La culpa de los errores, dice Heidegger, hace presente el pasado como la muerte hace presente el futuro y por eso solamente el hombre es mortal, pues la muerte no es solo cesar, como lo hacen los animales, sino la posibilidad vivida de que ya no haya más posibilidades. Es la posibilidad realizada de la imposibilidad de ser. Así el tiempo se revela como horizonte elemental de comprensión.

Heidegger plantea la necesidad de dejar de pensar al ser como una estructura estable. Es necesario reconocer en el ser una característica diferente de la que Parménides le ha atribuido. Cuando algo es y es definido como algo estable, se le da un significado de estabilidad, pero si se piensa en cómo los objetos aparecen frente a la experiencia cotidiana, no como objetos de la descripción, sino como instrumentos de un proyecto determinado, el

significado se vuelve distinto. Si la relación fundamental del sujeto con las cosas es ésta, es apropiado decir, escribe Heidegger, que el ser de las cosas como estabilidad es realizado al interior de un proyecto en un ámbito que no tiene que ver con la estabilidad del ser.

De esta manera, el sujeto deja de ser estático para convertirse en *Dasein*, ser *Ereignis*/acontecimiento y eventualidad. El ser no es sino que sucede. Así, la tradición deja de ser una *tradition*, tradición, y se vuelve *Überlieferung*, transmisión:

*Ser es lo transcendens* por excelencia. La trascendencia del ser del *Dasein* es una trascendencia privilegiada, puesto que en ella se da la posibilidad y la necesidad de la más radical *individuación*. Toda apertura del ser como lo *transcendens* es conocimiento *transcendental*. La verdad fenomenológica (apertura del ser) es *veritas transcendentalis*<sup>13</sup> (Heidegger, 1997: 60).

De esta manera, Heidegger asienta las bases de la ontología hermenéutica que después es desarrollada por Gadamer, aunque a diferencia de éste, según Vattimo (1987), rescata la conciencia estética como experiencia de la verdad en su condición de experiencia sustancialmente nihilista.

Para Vattimo, la teoría hermenéutica heideggeriana contiene en sí elementos fundamentales nihilistas. En primer lugar, piensa el filósofo italiano, la concepción del *Dasein* como totalidad hermenéutica, un ser con una triple estructura que es comprensión, interpretación y discurso y en donde el círculo de la comprensión y la interpretación es establecido como la estructura central del ser en el mundo y que quiere decir estar familiarizado con los significados. El *Dasein* es un proyecto y las cosas que lo rodean son en la medida en que sirven para la realización de ese proyecto.

La familiaridad con el mundo es la comprensión. Es así que todo acto de conocimiento es una interpretación de la familiaridad con el mundo que de ninguna forma tiene que ver con una interpretación kantiana de una realidad *a priori*. La familiaridad con

---

<sup>13</sup> Cursiva en el original.

el mundo en el *Dasein* es una familiaridad histórica y cultural profundamente vinculada con el ser para la muerte. El *Dasein* puede ser totalidad solo cuando se anticipa a la muerte pues entre todas las posibilidades que lo constituyen como proyecto, la muerte es la única a la que no puede sustraerse. Es así que la muerte como posibilidad irrealizada permite la manifestación de todas las otras posibilidades del ser-ahí y, por lo tanto, dota a la existencia de la movilidad de un discurso cuyo sentido se resuelve como totalidad.

De esta manera, el *Dasein* es fundado como totalidad hermenéutica solamente cuando vive la posibilidad de la muerte: “podríamos describir esta condición diciendo que el fundamento del *Dasein* coincide con su "falta de fundamentó" (Vattimo, 1987: 104). Así, fundamento y ausencia de fundamento son conceptos íntimamente entreverados y en la base del *Ereignis* del sujeto. Las cosas del mundo, según esto mismo, aparecen como tales, en lo que ellas son, consumiéndose en la referencia circular a las demás y en la medida en que se cae presa en el juego de espejos que es el mundo (Vattimo, 1987).

Según Heidegger, cuando se piensa en la realidad, ésta no puede ser colocada frente al ser de manera que pueda ser tratada y medida porque la realidad ya contiene en su interior también al sujeto y junto a él a los objetos de esa realidad, que son inabarcables. La existencia así debe ser considerada proyecto. El ser en ella es proyectualidad: se encuentra dentro de un proyecto en donde participa de fines y criterios y en donde comparte y hereda el lenguaje.

A pesar de que Heidegger no aclara nunca de forma completa el significado que le otorga al ser, en sus últimos textos, sobre todo a partir de 1936 cuando escribe *Hölderlin y la esencia de la poesía*, hace una interpretación de éste como un habitar en el mundo poéticamente, proponiendo un acercamiento de la filosofía a la poesía que además sirve para superar el olvido del ser. Heidegger elige a Hölderlin, cuenta en la introducción del ensayo (2000: 20), porque es un poeta con la *constante determinación* de poetizar sobre la poesía, un *poeta del Poeta*. Para él, aunque hacer poesía es la tarea “de entre todas la más inocente”,

la palabra es, al mismo tiempo, “el más peligroso de los bienes”, porque tiene la capacidad de crear y destruir todas las cosas. Ésta es su única manera de ser en el mundo, dado que *es el que es* porque da “testimonio de su propia realidad de verdad” (Heidegger, 2000: 22): “y este testimonio no resulta apéndice o glosa marginal al ser del hombre, sino que constituye su íntegra y propia realidad de Hombre” (Heidegger, 2000: 23). Y no puede ser de otra manera porque el sujeto sucede y esto solamente puede ocurrir en conformidad con un tiempo que es la historia. Por eso, para ser es imprescindible dar testimonio a través de la palabra: “y, para que la Historia resulte posible, se le ha dado al hombre la palabra. Y así es la Palabra un bien del Hombre” (Heidegger, 2000: 23). Pero para que la Palabra llegue a ser comprendida debe hacerse *común* pues como dice Hölderlin (2000: 24): “Os pusisteis a palabras con la divinidad, mas habéis olvidado precisamente que las primicias no pertenecen a los mortales, que son peculio de los dioses. Tiene que haberse hecho más común el fruto, haber llegado a ser cosa de todos los días, para que pueda ser pertenencia de los mortales”.

Concebida así, la palabra no es solo un instrumento para entender, ni para entenderse, es mucho más pues “únicamente donde haya Palabra habrá mundo”, pensaba el filósofo (2000: 25): “un ámbito, con radio variable, de decisiones y realizaciones, de actos y responsabilidades, y aun de arbitrariedades, alborotos, caídas y extravíos”. La palabra es, por lo tanto, “todo un acontecimiento histórico: el que dispone de la suprema posibilidad de que el hombre sea” (Heidegger, 2000: 25). Es así que el ser fundando en la palabra no es palabra en sí sino diálogo. “Somos siempre un diálogo”, escribe (2000: 26) al leer a Hölderlin que dice:

Muchas cosas ha experimentado el Hombre;  
A muchas celestiales ha dado ya nombre  
Desde que somos diálogo  
Y podemos los unos oír a los otros.

“Desde que somos diálogo”, no significa, especula Heidegger, que en algún momento el hombre no tuviera palabra y comenzara a tenerla para hacerse diálogo. La cuestión es que el hombre es consustancial al tiempo y a la vez al diálogo, por lo que surgen en un mismo momento: “Somos un diálogo desde el tiempo en que «*El tiempo es*». Desde que nació el Tiempo, y se lo detuvo, *somos* nosotros, desde ese momento, históricos. Y ambas cosas: ser *un* diálogo y ser históricos, son igualmente antiguas, pertenencias la una de la otra, una y la misma” (Heidegger, 2000: 27). Por esta razón, desde que el hombre es diálogo, el mundo también es:

Es cuestión, una vez más de advertir, con todo, que la presencia de los dioses y la aparición del Mundo no comienzan por ser una secuela de ese acontecimiento histórico que es el lenguaje, sino que son con él contemporáneos. Y son tanto que esa palabra-en-diálogo que somos nosotros mismos consiste justamente en dar nombre a los dioses y en que el mundo se haga palabra (Heidegger, 2000: 27).

La lengua condiciona la relación del sujeto con el mundo. El sujeto actúa pero en el ámbito de un horizonte que ya ha sido enmarcado por el lenguaje:

La exteriorización del discurso –escribe Heidegger (1997:183) – es el lenguaje. Esa totalidad de palabras en la que el discurso cobra un peculiar ser “mundano”, puede, de esta manera, en cuanto ente intramundano, ser encontrada como algo a la mano. El lenguaje puede desarticularse en palabras-cosas que están-ahí. El discurso es existencialmente lenguaje porque el ente cuya aperturidad él articula en significaciones tiene el modo de ser del estar-en-el-mundo en condición de arrojado y de consignado al “mundo”.

Esta conexión, casi identificación, dice Vattimo (1987: 103), entre el ser y el lenguaje es establecida por Heidegger sentando las bases de la llamada ontología hermenéutica. Pero, según piensa el autor de *El fin de la Modernidad*, más allá de este nexo se deben tener en cuenta dos elementos esenciales en el pensamiento del filósofo alemán que permiten entender su relación con Nietzsche y el nihilismo, esto es, en primer lugar, el *Dasein* como “totalidad hermenéutica” y, en segundo lugar, el concepto de *Andeken*, recordar.

El nihilismo, como hilo conductor entre los dos filósofos, constituye una nueva manera de entender al ser, una ontología que va más allá de la metafísica renovada desde la crítica heideggeriana al humanismo y el anuncio nietzscheano de la muerte de Dios.

Para Nietzsche el nihilismo significa que el hombre deja el centro para ir hacia X (Vattimo, 1987: 104), o dicho de otra forma, la muerte de Dios y la pérdida de sentido de los valores supremos representados por Dios. Solamente en la ausencia del valor supremo, los valores pueden desplegarse en su verdadera naturaleza, presentándose por obra de procesos indefinidos (Vattimo, 1987: 104). Dios muere en la medida en que el saber ya no pretende alcanzar las causas últimas y el hombre ya no necesita creerse un alma inmortal. Dios es negado por el propio imperativo de verdad que él mismo ha garantizado, al mismo tiempo que la verdad pierde su sentido.

Heidegger, en cambio, piensa que el nihilismo representa el proceso en el cual, al final del ser como tal, ya no queda nada, de tal manera que el hombre abandona el centro para ir a X gracias a que del ser ya no queda nada (Vattimo, 1987: 27).

Bajo una perspectiva nihilista, la cultura del siglo XX asiste, piensa el italiano (1987: 27) “a la extinción de todo del proyecto de «reapropiación»” de los fundamentos. De la misma forma que Dios deja de ser el centro:

En Nietzsche, como se sabe, Dios muere en la medida en que el saber ya no tiene necesidad de llegar a las causas últimas, en que el hombre no necesita ya creerse con un alma inmortal. Dios muere porque se lo debe negar en nombre del mismo imperativo de verdad que siempre se presentó como su ley y con esto pierde también sentido el imperativo de la verdad y, en última instancia, esto ocurre porque las condiciones de existencia son ahora menos violentas y, por lo tanto y sobre todo, menos *patéticas*. Aquí, en esta acentuación del carácter superfluo de los valores últimos, está la raíz del nihilismo consumado (Vattimo, 1987: 27).

De esta manera el mundo verdadero se convierte en una fábula, según lo dicho por Nietzsche. Así, el nihilismo se constituye en la oportunidad, *chance*, de darle sentido a la existencia pues el ser para la muerte y la decisión anticipada que la asume, son la única

posibilidad capaz de facilitar todas las otras posibilidades de la existencia y la suspensión de la contundencia del mundo que “sitúa en el plano de lo posible” todo aquello que se da como real, necesario, perentorio y verdadero (Vattimo, 1987: 30):

El mito de la técnica deshumanizante y también la "realidad" de este mito en las sociedades de la organización total son entumecimientos metafísicos que continúan interpretando la fábula como "verdad". El nihilismo acabado, como el *Ab-grund* heideggeriano, nos llama a vivir una experiencia fabulizada de la realidad, experiencia que es también nuestra única posibilidad de libertad (Vattimo, 1987: 32).

Asimismo, Vattimo reconoce en el nihilismo el rasgo más sobresaliente de la Postmodernidad, ya que conduce, piensa, a la disolución del sujeto de la mano del desenmascaramiento de la noción de verdad. El mundo verdadero, que se ha vuelto una ficción incluye también en sí mismo la ficción del sujeto.

El yo, concebido por el pensamiento nietzscheano, es pues un fantasma social con raíces lingüísticas. La socialización del sujeto le impone la obligación de mentir según un sistema de convenciones aceptadas para permitir la comunicación, escribe Nebreda (2003: 15). El día que Nietzsche anuncia la muerte de Dios es el inicio de la subjetividad moderna y la transformación del mundo verdadero en fábula. La muerte de Dios constituye el símbolo del final de los fundamentos del mundo verdadero (Nebreda, 2003: 16). La tecnificación y la racionalización permitidas por el desarrollo del saber moderno vuelven innecesarias las creencias de donde surgen.

En Heidegger, el nihilismo aflora por medio del *An-denken*, contrapuesto al olvido del ser característico de la metafísica. El ser-ahí, como ya se vio, se decide por la muerte cuando recorre la historia de la metafísica, entendida como olvido del ser, fundándose como totalidad hermenéutica cuyo fundamento es la propia ausencia de fundamento (Vattimo, 1987: 107). *An-denken* (recordar) es saltar al *Ab-grund* (abismo) de la muerte, entregándose

al vínculo liberador de la *Überlieferung* (transmisión). El ser así no es presencia sino recuerdo de un ser ya desaparecido.

El ser lanzado como proyecto históricamente determinado, es arrojado a un horizonte de mensajes lingüísticos cristalizados (Vattimo: 1987), apertura de un horizonte trazado por palabras ya dichas, anuncio transmitido. Es así, que la hermenéutica que emana de Heidegger, con sus dos conceptos básicos a la cabeza, *Andeken* y *Verwindung* (curación, aceptación, resignación), no debe entenderse como una hermenéutica en el sentido de una teoría técnica de la interpretación, ni tampoco como una filosofía que da un peso particular al fenómeno interpretativo para describir la existencia, sino como una manera radicalmente ontológica en el sentido de que el ser no es más que la transmisión de aperturas históricas y de destino que constituyen una posibilidad específica de acceso al mundo (Vattimo, 1987). “La experiencia del ser, en cuanto experiencia de recepción y respuesta de estas transmisiones” que son siempre *Andeken* y *Verwindung* (Vattimo, 1987: 155).

Así, el filósofo italiano (1987: 108) considera que la constitución hermenéutica del *Dasein* debe estar fundamentada en su carácter nihilista, no solo porque el hombre se funda apartándose del centro hacia X, sino porque el ser es un ser que tiende a identificarse con la nada (*nihili*) como algo encerrado entre el nacimiento y la muerte.

La experiencia estética derivada de la hermenéutica de Heidegger es una experiencia de verdad que no es posible reducir solo, explica Vattimo, a los términos históricos y constructivos definidos por Gadamer.

Gadamer plantea una recuperación del arte como experiencia de la verdad frente a la visión cientificista moderna que limita la verdad a las matemáticas de la naturaleza relegando las demás experiencias al dominio de la poesía. Para lograrlo, sustituye el concepto de verdad como “conformidad de la proposición con la cosa” por un concepto más comprensivo fundado en el *Erfahrung*: la experiencia como modificación que sufre el sujeto cuando se



encuentra con algo que es realmente importante para él (Vattimo, 1987). El arte así, es considerado un evento histórico, una experiencia de la verdad que al encontrarse con el observador lo modifica, aumentando a la vez su propio ser. Es una experiencia que debe ocurrir al interior de una continuidad dialéctica del sujeto consigo mismo y con su historia.

En cambio, para Heidegger lo que sucede en la obra de arte es “un momento de ausencia de fundamento de la historicidad”, pues es *Erlebnis*, experiencia puntual, efímera, momentánea y epifánica, “que se presenta como una suspensión de la continuidad hermenéutica del sujeto consigo mismo y la historia” (Vattimo, 1987: 111). Es decir, una suspensión radical del sujeto, un dejar de ser, un abocarse al vacío de tal manera que la experiencia estética es en sí la del sujeto siendo para la nada.

Heidegger tiene una concepción de la obra de arte como “puesta por obra de verdad” que “expone un mundo” y “produce la tierra”, lo que significa que tiene la capacidad de proponer, inaugurar y anticipar diferentes posibilidades de la existencia en referencia a la mortalidad (Vattimo, 1987: 112). Sometido al tiempo, el arte no se muestra como límite sino como elemento constitutivo de la significación del mundo. La obra de arte que funda el mundo al mismo tiempo que muestra su total falta de fundamento: “de suerte que el arte se define como «puesta por obra de la verdad» precisamente porque mantiene vivo el conflicto entre mundo y tierra, es decir, porque funda el mundo mientras exhibe su falta de fundamento” (Vattimo, 1987: 114)

Tiempo antes, Kant plantea la separación entre los fenómenos y los noúmenos, entre los objetos de la experiencia y las cosas en sí. Esta separación supone un mayor protagonismo para el lenguaje y la imaginación en cuanto al acceso a la realidad del mundo, además de que hace aumentar la importancia de la interpretación como herramienta para descifrar la verdad que se encuentra dentro del lenguaje (Nebreda, 2003: 20).

Para Nietzsche, el sujeto solo puede acceder al mundo por medio de conceptos lingüísticos y a través de un discurso consigo mismo. Nietzsche (en Dupuy & Varela, 2004: 132) escribe: “no hay hechos, solo interpretaciones; nuestro discurso en nuestra nueva infinitud”.

El autor de *Así habló Zaratustra* defiende que la verdad es que no hay diferencia entre sueño y realidad. Parménides, siglos antes, estipula que “no pensamos lo que no es”, a lo que Nietzsche responde: “nosotros, en el otro extremo, decimos: «lo que puede ser pensado debe ser, ciertamente, una ficción» (Nietzsche, 2012: 115) y completa: “Heráclito tendrá eternamente la razón al defender que el ser es una ficción vacía. No hay más mundo que el «aparente»: el «mundo verdadero» no es más que un *añadido falaz*<sup>14</sup>” (Nietzsche, 2004: 13). Es la historia de un error:

1. El mundo verdadero, asequible al sabio, al piadoso, al virtuoso, -él vive en ese mundo, es ese mundo.  
(La forma más antigua de la Idea, relativamente inteligente, simple, convincente. Transcripción de la tesis «yo, Platón, soy la verdad»).
2. El mundo verdadero, inasequible por ahora, pero prometido al sabio, al piadoso, al virtuoso («al pecador que hace penitencia»).
- (Progreso de la Idea: ésta se vuelve más sutil, más capciosa, más inaprensible, -se convierte en una mujer, se hace cristiana...).
3. El mundo verdadero, inasequible, indemostrable, imprometible, pero ya en cuanto pensado, un consuelo, una obligación, un imperativo.  
(En el fondo, el viejo sol, pero visto a través de la niebla y el escepticismo; la Idea, sublimizada, pálida, nórdica, königsburguense<sup>15</sup>).
4. El mundo verdadero -¿inasequible? En todo caso, inalcanzado. Y en cuanto inalcanzado, también desconocido. Por consiguiente, tampoco consolador, redentor, obligante: ¿a qué podría obligarnos algo desconocido? ...  
(Mañana gris. Primer bostezo de la razón. Canto del gallo del positivismo).
5. El «mundo verdadero» -una Idea que ya no sirve para nada, que ya ni siquiera obliga, - una Idea que se ha vuelto inútil, superflua, por consiguiente una Idea refutada: ¡eliminémosla!  
(Día claro; desayuno; retorno del *bon sens* y de la jovialidad; rubor avergonzado de Platón; ruido endiablado de todos los espíritus libres)
6. Hemos eliminado el mundo verdadero: ¿qué mundo ha quedado?, ¿Acaso el aparente?... ¡No!, ¡al eliminar el mundo verdadero hemos eliminado también el aparente!

---

<sup>14</sup> La cursiva en el original.

<sup>15</sup> En referencia a Kant.

(Mediodía; instante de la sombra más corta; final del error más largo; punto culminante de la humanidad; *comienza Zarathustra*) (Nietzsche, 2004: 16).

Ante la eliminación del mundo verdadero y el mundo aparente, se despliega el alcance universal de la hermenéutica como herramienta de la interpretación, no para encontrar la verdad en el mundo, ni para conocer los fines últimos sino para comprender al sujeto (Nebreda, 2003: 21). Nietzsche, en el fragmento 109 de *La Gaya Ciencia*, escribe:

El orden astral en el que vivimos es una excepción; este orden y la duración relativa que determina han hecho de nuevo posible la excepción de las excepciones, la formación de lo orgánico. Por el contrario, el carácter del conjunto del mundo es desde toda la eternidad el del caos, en razón no de la ausencia de necesidad, sino de la falta de orden, de articulación, de forma, de belleza, de sabiduría y cualesquiera que sean nuestras categorías estéticas humanas. Desde el punto de vista de nuestra razón, los lances desafortunados representan, a lo sumo, la regla; las excepciones no responden a un fin secreto y la totalidad del mecanismo repite eternamente su retorno sin que pueda merecer nunca el nombre de melodía, –y para acabar, la propia expresión de "lance afortunado" no es sino una humanización que implica una censura–.

El carácter del mundo es el caos, dice Nietzsche, pero eso no tiene por qué significar su inoperatividad sino que puede constituir su capacidad de apertura. Para Heidegger, el caos es un abrirse y deshumanizar el mundo, la privación de sus rasgos humanos, de su carácter estético y de su razón. El estatus contrario al de Hegel que piensa que lo que es racional es real y lo que es real es racional.

El quinto fragmento de Hölderlin analizado por Heidegger en *La esencia de la poesía* dice: “Lleno de mérito y sin embargo poéticamente habita/ el hombre en esta tierra”. Es decir, comenta Heidegger, que a pesar de que el hombre vive lleno de méritos eso no atañe a la esencia de su habitar en mundo pues no alcanza el fondo de la *realidad de verdad*. Hölderlin expresa que la *realidad de verdad* del sujeto es “poética”, habitar poéticamente entonces significa “plantarse en presencia de los dioses y hacer de pararrayos a la esencial inminencia de las cosas. «Poética» es, en su fondo, nuestra realidad de verdad; lo cual viene

a decir: que estar fundada y fundamentada no es mérito suyo; es un don” (Heidegger, 2000: 31).

En las páginas finales del ensayo, Heidegger parece responder a Nietzsche cuando dice que “La poesía es despertador de las apariencias de irrealidad y de ensueño, frente a esa realidad apresable y ruidosa, en la que creemos estar cual en casa propia. Y es, con todo, al revés: que lo que el poeta dice, y lo que sobre su palabra toma por ser, eso es lo real” (Heidegger, 2000: 35). Así el autor de *Sein und Zeit* establece que solo a través del lenguaje el sujeto accede a la realidad que siempre está construyéndose en un diálogo incesante y necesario.

Gadamer, en consonancia con Heidegger, piensa que la experiencia que el *Dasein* tiene del mundo se da en el marco del diálogo que solamente es posible gracias a la lengua común de la tradición. Asimismo, dice que lo que se entiende primero en el discurso no es a otra persona sino a un proyecto, el esquema de una nueva forma de ser.

En esta dinámica solo la escritura, al liberarse de su autor, de su auditorio originario y de los límites impuestos por la situación del diálogo, escribe Ricoeur (2011: 50), revela el destino del discurso como la proyección de un mundo: “entonces la tarea del pensador consiste en elaborar, partiendo de los símbolos, conceptos existenciales, es decir, no ya solo estructuras de la reflexión, sino estructuras de la existencia en cuanto que la existencia es el ser del hombre” (Ricoeur, 1969: 497).

En esta dirección, Gadamer considera que “el ser, que puede ser comprendido, es lenguaje”, en donde comprender significa transformar como tarea esencial de la hermenéutica y eje del pensamiento de la segunda mitad del siglo xx:

Piénsese –escribe Vattimo (2001: 61) – en la nueva relación que el propio Marx quería establecer entre teoría y praxis y, naturalmente, en la concepción de la historia como historia del espíritu que se derivaba de la filosofía clásica alemana. Pero también [...] en la teoría positivista del conocimiento, en el espíritu de las vanguardias artísticas [...] y del existencialismo que las expreso en el plano filosófico, o [...] en la revivificación [...] de la

sentencia evangélica *veritatem facientes in caritate* que se da en algunas corrientes de la filosofía de hoy (en el diálogo social, en la atención levinasiana al otro, en la tendencia general a sustituir la metafísica por la ética.

A partir de Nietzsche, considera Vattimo (2001), da la impresión de que se ha vuelto imposible cualquier distinción entre lo que es verdadero y lo que es falso, entre lo que es simple opinión o ciencia, y el peligro de relativización se ha vuelto enorme. Ahora bien, la novedad de la ontología hermenéutica desarrollada por Gadamer es justamente que hace evidente que para la distinción entre lo verdadero y lo falso, el criterio se halla en el propio lenguaje. Aunque “recuérdese –dice Vattimo (2001: 64) – que la sospecha de que los criterios de este tipo son insuficientes para asegurarse contra el relativismo y la arbitrariedad, depende enteramente de la persistente convicción metafísica por la que el ser no es otra cosa que lo dado, el objeto”. Es por ello, que el filósofo italiano propone una interpretación radical de Gadamer. Hay que pensar, dice (2001: 65): “El ser, que puede ser comprendido, es lenguaje”, no como un enunciado que aclara léxicamente el significado del ser, sino como una frase sostenida en otra de Heidegger que plantea: “Hay ser, no ente, solo mientras que y solo en tanto que la verdad es. Y ella solo es en tanto y mientras que el ser-ahí es”.

Así, el ser es concebido solamente mientras exista la verdad y la verdad solo es mientras haya un ser que la proyecte. Es una llamada, considera el italiano (2001: 67), a transformar la realidad y cambiar, de hecho, el mundo.

La superación de la metafísica por parte de Nietzsche y Heidegger, escribe Vattimo (2001: 67), supone la superación de ciertas determinaciones atribuidas al hombre y al ser. En primer lugar la distinción entre el sujeto y el objeto que constituye el marco dentro del cual se ha formado la propia noción de realidad. Al ser superadas estas determinaciones, el hombre y el ser entran en un ámbito *shwingend*, oscilante, es decir, de una realidad “aligerada” en cuanto a la falta de una división nítida entre la ficción y la realidad. De esta

manera, la ontología se vuelve *efectivamente* hermenéutica y los conceptos metafísicos de sujeto y objeto y de realidad y de verdad-fundamento pierden peso. Es así que, para el filósofo, la única posibilidad de salir de la metafísica es hablando de la “ontología débil”, un camino de *verwindung*, que ya nada tiene de la superación crítica característica de la Modernidad. Puede ser, piensa Vattimo (1987: 159), que en esto consista para el pensamiento postmoderno la oportunidad de un nuevo comienzo para el sujeto frente al cual se abren nuevos mundos posibles y nuevas posibilidades de mundo.

El sujeto, al crear, dice Ricoeur (2011: 48), responde a la necesidad de sentirse esencial en relación con un mundo nuevo en el que la interpretación es consustancial a la creación. De esta forma se puede pensar que la escritura como transcripción del mundo, no es duplicación sino transformación (Ricoeur, 2011: 54), un lugar en donde el caos se ordena a través de la estética y en donde se impone la unidad de lo diverso.

Por su parte, Foucault cree que la clave de interpretación de la relación entre el lenguaje y el sujeto está en lo que llama “El pensamiento del afuera”:

pensamiento que se mantiene –dice el filósofo (2008: 17) – fuera de toda subjetividad para hacer surgir como del exterior sus límites, enunciar su fin, hacer brillar su dispersión y no obtener más que su irrefutable ausencia, y que al mismo tiempo se mantiene en el umbral de toda posibilidad, no tanto para extraer su fundamento o su justificación, cuanto para encontrar el espacio en que se despliega, el vacío que le sirve de lugar, la distancia en que se constituye y en la que se esfuman, desde el momento en que es objeto de la mirada, sus certidumbres inmediatas.

Esta idea es depositada, continúa Foucault, en el pensamiento, aunque de manera cifrada, por Sade y Hölderlin:

debió permanecer entonces no exactamente enterrada, pues no había penetrado todavía en el espesor de nuestra cultura, sino flotante, extraña, como exterior a nuestra interioridad, durante todo el tiempo en que se estaba formulando, de la manera más imperiosa, la exigencia de interiorizar al mundo, de suprimir las alienaciones, de rebasar el falaz momento de la *Entausserung*, de humanizar la naturaleza, de naturalizar al hombre y de recuperar en la tierra los tesoros que se habían dilapidado en los cielos (Foucault, 2008: 20).

Para luego reaparecer en el seno del lenguaje, en el “destello mismo del afuera”:

en Nietzsche cuando descubre que toda la metafísica de occidente está ligada no solamente a su gramática (cosa que ya se adivinaba en líneas generales desde Schlegel), sino a aquellos que, apropiándose del discurso, detentan el derecho a la palabra; en Mallarmé cuando el lenguaje aparece como el ocio de aquello que nombra, pero más aún como el movimiento en el que desaparece aquel que habla; en Artaud, cuando todo el lenguaje discursivo está llamado a desatarse en la violencia del cuerpo y del grito, y que el pensamiento, abandonando la interioridad salmodiante de la conciencia, deviene energía material, sufrimiento de la carne, persecución y desgarramiento del sujeto mismo; en Bataille, cuando el pensamiento, en lugar de ser discurso de la contradicción o del inconsciente, deviene discurso del límite, de la subjetividad quebrantada, de la trasgresión; en Klossowski, con la experiencia del doble, de la exterioridad de los simulacros, de la multiplicación teatral y demente del Yo (Foucault, 2008: 21).

Para Sartre (2003: 40), el sujeto como autor es esencial para la creación pero una vez finalizada su tarea, ésta se aleja de él esperando a ser revelada por el sujeto de la observación. Como autor, “no puedo revelar y producir a la vez”.

En ningún lugar es tan evidente esta dialéctica del arte como en la escritura, pues “es un trompo extraño que solo existe en movimiento” (Sartre, 2003: 41). Para que surja es necesario el acto de la lectura que está determinada por el tiempo. La obra solo dura lo que la lectura, un tiempo definido por quien lee. Solamente el lector, como sujeto distinto al de la producción, al poner en ella su interioridad la concluye: “El texto es solo una partitura”, comenta Iser (1987: 175), que necesita ser interpretada.

Leer es un movimiento que se funda en las expectativas, o *protenciones* como las llama Husserl, y que se realiza en posibilidades abiertas que se van cerrando mientras la obra avanza. Su mecanismo es un abrir y cerrar de puertas y ventanas que ha sido definido por Genette (en Rodríguez, 1972: 375) como “la operación más delicada y la más importante de todas aquellas que contribuyen al nacimiento de un libro”.

Para Wolfgang Iser (1987: 175), la estructura del texto y la estructura de la lectura constituyen los complementos de un acto de comunicación que es realizado “en la medida en que el texto aparece al lector como correlato de la conciencia”. Es así que la lectura debe

ser concebida como “un proceso de efecto cambiante, de carácter dinámico, entre el texto y el lector” (Iser, 1986: 176).

Y aunque la lectura se agite al ritmo de las palabras, el lector se adelanta siempre con el pensamiento a las frases organizadoras del texto, generando posibilidades y expectativas que se organizan cada vez en un horizonte cambiante ya que, como dice Genette (en Rodríguez, 1972: 376):

el tiempo de la obra no se define con respecto al tiempo de la escritura, sino por el tiempo indefinido de la lectura y la memoria. El significado de los libros está frente a ellos y no detrás, su sentido está en nosotros: un libro no es un sentido concluido, una revelación que hemos de sufrir, es una reserva de formas a la espera de su sentido, es «la inminencia de una revelación que no se produce»<sup>16</sup>, y que cada uno debe producir por sí mismo.

Para Iser (1987: 180), las frases en cuanto expresión y afirmación son indicaciones de lo que sigue que es esbozado a través de su contenido concreto y además inician un proceso en el que el texto se convierte en el “correlato de la conciencia” del lector. Iser (1987: 180), citando a Husserl, dice que “todo proceso originalmente constituido es animado por protenciones que constituyen a lo que viene en cuanto tal, como vacío; lo conducen a la realización”. La obra se constituye en una lectura que genera expectativas de lo que viene en cuanto es, es decir, nada, vacío que es conducido hacia algo en un horizonte líquido. “El haz semántico de dirección de cada frase –escribe el teórico alemán (1976: 180) – siempre implica una expectativa que apunta a lo que viene”:

Cada instante de la lectura es una dialéctica de protención y retención, a la vez que se transmite un horizonte de futuro, todavía vacío, pero que deber ser colmado con un horizonte de pasado, saturado, pero continuamente palideciente, y esto de manera que a través del peregrinante punto de visión del lector se abran permanentemente ambos horizontes interiores del texto, a fin de que se puedan fundir entre sí (Iser, 1987: 182).

---

<sup>16</sup> Genette cita las palabras de Borges extraídas del primer ensayo de *Otras inquisiciones* titulado *La muralla y los libros*: “esta inminencia de una revelación, que no se produce, es quizá, el hecho estético.”



Y más adelante:

Pues retención y protención condicionan que la formulación lingüística del texto sea operativa en cada instante articulado de la lectura, en cuanto instrucción para la combinación de las perspectivas del texto. Tenemos la ilusión de una profundidad espacial escalonada y se nos transmite la impresión de como si durante la lectura nos moviésemos en un mundo (Iser, 1987: 189).

Sin el horizonte mutable no hay obra de arte. Por lo tanto, el autor no puede ser al mismo tiempo productor e interprete. Son dos movimientos que en el encuentro crean la obra pero que son incompatibles a la vez: quien lee no puede escribir y quien escribe no puede leer: “la operación de escribir supone la de leer como su correlativo dialéctico y estos dos actos necesitan dos agentes distintos. Lo que hará surgir ese objeto concreto e imaginario, que es la obra del espíritu, será el esfuerzo conjugado del autor y del lector” (Sartre, 2003: 42).

El autor escribe un libro, pero ese libro aún no es una obra concluida pues solo adquiere esta condición cuando las palabras son “pronunciadas” en la violencia del comienzo, como dice Blanchot (2002a: 18), es el evento constitutivo de la obra y al mismo tiempo del sujeto.

La obra es el acontecimiento que se realiza en la intimidad de “alguien que escribe y de alguien que lee”. El escritor es incapaz de leer su propia obra, pues para él constituye lo que es ilegible, “un secreto frente al que no permanece” (Blanchot, 2002a: 19):

El escritor nunca puede leer su obra por la misma razón que le crea la ilusión de leerla. “Es –dice René Char– la génesis de un ser que proyecta y de un ser que retiene.” Pero para que “el ser que retiene”, el ser que da forma y medida, el formador “el que comienza”, alcance la metamorfosis última que lo convertiría en “el lector”, es necesario que la obra terminada se le escape, escape de quien la hace, se concluya alejándolo, se realice en ese “alejamiento” que lo desposee definitivamente, alejamiento que toma precisamente entonces la forma de lectura (y en el que la lectura toma forma) (Blanchot, 2002a: 179).

La obra “designa una región donde la imposibilidad ya no es privación sino afirmación” (Blanchot, 2002a: 198). En *El espacio literario*, el crítico francés enuncia la particular ley de la obra como *noli me legere*, quien escribe no puede leer. Es la paradoja de la obra inaccesible para el creador. La obra es un secreto para el autor que permanece separado de ella. Pero esto no debe ser entendido como una condición puramente negativa pues constituye la única aproximación verdadera que el autor tiene con aquello que crea, piensa Blanchot.

La negación de la obra para el autor hace emerger otra experiencia “fugitiva e inmediata”, que se realiza mediante el juego y el sentido de las palabras; la afirmación insistente, “ruda e incisiva”, de que la obra concluida, la “presencia global de un texto definitivo”, es negada. En la imposibilidad de la lectura se descubre que en el espacio abierto de la creación ya no hay lugar para la propia creación (Blanchot, 2002a: 19).

El lector, esencial para la finalización de la obra, tiene la tarea de otorgarle sentido al texto. Experimenta su sentido como realidad porque su sentido es el del acontecimiento que se produce como “correlato de la conciencia del texto” (Iser, 1987: 208). El lector al interpretar revela y al revelar crea. El mundo no existe hasta que es leído y una vez es leído no ha sido leído nunca pues “solo alcanza su presencia de obra en el espacio abierto por esa lectura única que cada vez es la primera” (Blanchot, 2002a: 174).

El mundo de la revelación no existe más que como evento que se reduce al instante de la lectura y después desaparece para no volver a ser. En cada lectura se renueva agregando en su interior la interpretación que le ha sido hecha: cada génesis arrastra consigo todos los demás génesis. Como las veintiséis tentativas de las que es heredero el caos actual. El lector amplía el horizonte de la realidad en las obras que lee y al mismo tiempo se crea a sí mismo, se otorga nuevas formas que enriquecen también la lectura de los otros.

El lector no solo toma las palabras del texto sino que las interpreta y les da sentido, un sentido que se sale de las páginas y que anula la distancia dialéctica que hay entre él y el escritor. Anulación que es “una lucha entre la otredad que transforma toda distancia espacial y temporal en una separación cultural y lo propio, por la cual todo el entendimiento apunta a la extensión de la autocomprensión” (Ricoeur, 2011: 56), que redundante en la apropiación del texto por parte del lector, una apropiación del sentido de la obra misma, esto es, el poder de revelar el mundo que constituye la referencia del texto, una fusión de horizontes como diría Gadamer. Es un proceso que en último término lleva, según la postulación de Ricoeur, a la revelación de nuevos modos de ser que dan al sujeto una nueva capacidad para conocerse a sí mismo.

Es así, que la apropiación deja de tener que ver con un cierto tipo de posesión, sino más bien como un momento de liberación del yo egoísta. Liberación que vuelve al yo universal y atemporal. Pero solo la interpretación que sigue la “flecha del sentido” tiene el poder de iniciar una autocomprensión que emerge de la comprensión del texto.

Es la obra, con su poder universal de revelación del mundo, lo que le da un auténtico yo al ego (Ricoeur, 2011: 106). Pero leer, dice Blanchot (2002a: 172), no es escribir de nuevo el libro sino “hacer que el libro se escriba o sea escrito; esta vez sin la intervención del escritor”. El lector libera al libro del autor y afirma la “ligereza” nueva del libro sin autor, la obra es por sí misma, afirmándose en la violencia de ser.

El ser es proyecto, dice Heidegger, proyecto vital y horizonte de posibilidades, mientras la obra a su vez es lugar, sitio del proyecto y horizonte que se cierra y concluye en la lejanía de su génesis. El lector es un sujeto lanzado como proyecto en la apertura de posibilidades que es la lectura, la realidad así, no tiene un límite fijo ni un horizonte estanco, es dúctil, flexible e inagotable, realimentada siempre por el sujeto que se recrea en la obra para construir el mundo.

A pesar de que el texto requiere los objetos empíricos, los invoca para despragmatizarlos pues no se trata de una descripción del mundo sino de su transformación. Los objetos entran en el texto y vuelven al mundo dotados de un nuevo sentido. Para Iser (1987: 178), “el lector debe constituir frecuentemente el «objeto» en contra del mundo habitual del objeto que invoca el texto”, para defender el ser nuevo y extraño que surge y modifica el mundo. La obra:

como sistema de signos no-denotadores, en primer término está abierta, y esto significa que no se agota en la relación de los datos empíricos previamente encontrables. Consecuentemente, se ofrece al lector como una oferta de estructuración, mediante la que algo puede ser constituido y que en el mundo empírico de los objetos ciertamente no ha sido dado (Iser, 1987: 201).

Es un mundo que evita la descripción para permanecer abierto al lector, que construye algo que no ha sido pero que será mediante la lectura.

El objeto literario, escribe Sartre (2003: 43), es también “silencio e impugnación de la palabra”, pues tiene como objeto lo inexpresable, ya que aquello que no se dice es lo que le da forma a la obra, eso que el autor no ha expresado con palabras pero que deja entrever un silencio profundo e intencionado.

El lenguaje proviene del silencio y regresa al silencio en el cual los seres hablan y en el que encuentran olvido y reposo (Blanchot 2002a: 34). Es el lugar en donde todo se hace posible pero también en donde todo concluye. El silencio es el espacio que lo envuelve todo, en el que el sujeto arroja su interioridad para rodear las cosas y proporcionarles forma.

Ricoeur (en Iser, 1987: 227) explica que:

Allí donde el lenguaje se nos resbala y se resbala a sí mismo, entonces, por otra parte, llega a sí, porque se realiza como *decir*. Si se entiende la relación mostrar-ocultar, según el modo de los psicoanalistas o de los fenomenólogos de la religión (y creo que hoy hay que abordar conjuntamente ambas posibilidades), tanto aquí como allí el lenguaje adquiere validez como una capacidad de *desvelar*, manifiesta y trae a la luz; así encuentra su propio elemento, se hace él mismo; guarda silencio ante lo que *dice*.

El decir del lenguaje desvela y es al mismo tiempo silencio revelador, porque, “produce algo que en el lenguaje ya no se manifiesta” (Iser 1987: 227), algo que se encuentra en la interpretación del texto, en la lectura que desborda la mera página escrita y que adquiere solo un significado completo en el ser de aquel que lee.

La “representación” produce un objeto imaginado en el que se manifiesta lo que el texto calla, “sin embargo, el silencio nace de lo expresado” y por lo tanto, aquello que es expresado debe ser “modulado” de manera que lo que queda en el silencio se vuelva representable (Iser, 1987: 235).

El lenguaje crea la obra, pero también es ella. La obra por su parte deja de ser tan solo objeto del lenguaje para transformar el mundo a partir de sí y hacer que todo adquiera un nuevo significado. La obra participa en la creación de un mundo. El lenguaje realizado en la literatura solo tiene realidad en el marco al que pertenece pero al mismo tiempo lo abarca todo y nada, “pasaje esencial” del lenguaje, dice Blanchot (2002a: 37) al hablar de Mallarmé, porque *rien est au travail dans les mots*:

Las palabras –lo sabemos– tienen el poder de hacer desaparecer las cosas, de hacerlas aparecer en tanto desaparecidas, apariencia que no es sino la de una desaparición, presencia que a su vez regresa a la ausencia por el movimiento de erosión y de usura que es el alma y la vida de las palabras, que obtiene luz de ellas porque se extinguen, claridad de la oscuridad (Blanchot, 2002a: 37).

La realización del lenguaje en la obra coincide con su desaparición, es el “punto central”, ya que todo es palabra pero la palabra es la apariencia de aquello que ha desaparecido, es “lo imaginario, lo incesante y lo interminable”, dice Blanchot (2002a: 38). La palabra no se puede atrapar porque siempre está en movimiento, “un virtual reguero de fuego”, escribe Mallarmé (en Blanchot, 2002a: 38), y por eso es el todo y la nada en donde el sujeto queda atrapado. La palabra es comienzo puro y puro comienzo, lugar en el que se realiza el sujeto pero también donde encuentra su final en la “apoteosis de su desaparición”

(Blanchot, 2002a: 40), porque como dice Foucault (2008: 16), el ser del lenguaje “no aparece por sí mismo más que en la desaparición del sujeto”.

Sartre (2003: 43) considera que la obra literaria está más allá del lenguaje, que lo supera porque en ella el centro es lo inexpresable. El silencio está orientado por las palabras que el autor dispone. El silencio es parte del lenguaje, no va más allá, porque todo lo habita. Las palabras son trampas que son puestas por el autor que es guiado por las expectativas del lector y no al revés. Para el lector todo es un horizonte abierto pero también concluido. Mientras lee crea y el horizonte es infinito, lo inconcluso se mantiene como posibilidad.

Ricoeur (2011: 39) escribe que la escritura, la inscripción del discurso que sustituye la expresión vocal y fisonómica, es un inmenso logro cultural porque permite que el factor humano desaparezca. Ahora son las “señales” materiales las que transmiten el mensaje: “Este logro cultural tiene que ver primeramente con el discurso en su carácter de acontecimiento y subsecuentemente, con el sentido”.

Gracias a la escritura, continúa, es posible rescatar lo “verdadero” del discurso porque se prescindir del acontecimiento del habla y se fija lo que es dicho, la exteriorización intencional constitutiva del binomio “acontecimiento-sentido”. Lo que sucede ya no es el habla pues la escritura remite al sentido como acontecimiento. La escritura toma el lugar del habla. Es así que en la literatura se tiene que tratar con el sentido original de la palabra, dice el francés. Ocurre, además, una fractura entre lo que pretende decir el autor y el significado verdadero del texto, lo que da a la escritura un sentido decisivo que sobrepasa el del discurso propiamente oral. El discurso escrito se convierte en sinónimo de la “autonomía semántica” del texto, tan importante para la hermenéutica (Ricoeur, 2011: 40). El ser del texto supera el horizonte finito puesto por el autor y el sentido del texto se abre al horizonte de la interpretación que es el rasgo fundamental del saber “pues lo propio del saber no es ver ni demostrar, sino interpretar” (Foucault, 1968, 48).

En la misma dirección, Iser (1987: 241) establece una diferencia entre el sentido y el significado, señalando que el sentido es “la totalidad de referencia implicada en los aspectos del texto que debe constituirse en la lectura”, mientras que el significado es “la asunción del sentido por el lector en su existencia”, por lo tanto: “sentido y significado garantizan conjuntamente, pues, la acción operativa de una experiencia que consiste en que un una determinada manera yo soy constituido en la constitución misma de una realidad extraña”.

Foucault (1968: 47) en *Las palabras y las cosas*, indica que la primacía de lo escrito sobre el lenguaje oral, se explica en la presencia gemela de:

Dos formas indisociables en el saber del siglo xvi, a pesar de su oposición aparente. Se trata, desde luego, de la no distinción entre lo que se ve y lo que se lee, entre lo observado y lo relatado, en consecuencia, de la constitución de una capa única y lisa en la que la mirada y el lenguaje se entrecruzan al infinito; y se trata también, a la inversa, de la disociación inmediata de todo lenguaje que desdobra, sin tener jamás un término asignable, la repetición del comentario.

La escritura es un llamamiento a la libertad del lector que es apelada al término de la obra que comienza. Es un “llamado silencioso que impone silencio en el ruido general” (Blanchot, 2002a: 176) y al cual el lector solo escucha respondiendo, volviendo hacia al espacio que reside en él, en donde la lectura se vuelve cercanía “en la aceptación maravillada de la generosidad de la obra, aceptación que eleva el libro a la obra que es, por el mismo transporte que eleva a la obra al ser y que hace de la aceptación de la maravilla donde la obra se pronuncia” (Blanchot, 2002a: 176).

Los libros no sirven a la libertad del lector sino que la requieren, piensa Sartre (2003: 44). Y la requieren, antes que nada, por medio del reconocimiento de la existencia de esa libertad. Es por eso que el autor debe respetar la libertad concreta del lector para concluir la obra y al mismo tiempo el lector debe reflejar esa libertad reconocida y aceptar generosamente su credulidad frente a la obra como un compromiso. La lectura es la aceptación del otro:

El autor escribe para dirigirse a la libertad de los lectores y requerirla a fin de que haga existir la obra. Pero no se limita a esto y reclama además que se le replique con la misma confianza, que se le reconozca su libertad creadora y que se la pidan a su vez por medio de un llamamiento simétrico e inverso. Aquí se manifiesta, en efecto, la otra paradoja dialéctica de la lectura: cuanto más experimentamos nuestra libertad, más reconocemos la del otro (Sartre, 2003: 46).

Laurence Sterne ya se da cuenta de esto cuando en *Tristram Shandy* dice que “...ningún autor que comprenda los límites precisos del decoro pretendería pensarlo todo: el respeto más profundo que se puede rendir al entendimiento del lector es repartir este asunto amistosamente con él y dejarle algo que imaginar por su parte” (Sterne en Iser, 1987: 176).

Para Blanchot, la escritura es la aproximación a un punto donde nada se revela, “en el seno de la disimulación”, en donde el lenguaje solo imaginario y lenguaje de lo imaginario, “murmullo de lo incesante y de lo interminable al que hay que imponer silencio, si se quiere al fin hacerse oír” (Blanchot, 2002a: 42). Y allí la lectura no hace nada, piensa (2002a: 174), solo es libertad: “no libertad que da al ser o lo toma, sino libertad que acoge, consciente, dice sí, solo puede decir sí y, en el espacio abierto por ese sí, deja afirmarse la decisión trastornante de la obra, la afirmación de que es, y nada más”.

Es así que el escritor es:

Aquel que impone silencio a esta palabra, y una obra literaria es, para quien sabe penetrar en ella, una rica morada de silencio, una defensa firme y una muralla alta contra esa intensidad hablante que se dirige a nosotros apartándose de nosotros. Si en ese Tíbet imaginario, donde los signos secretos no se descubrirían ya sobre nadie, toda literatura viniese a dejar de hablar, lo que haría falta es el silencio, y es esa falta de silencio la que tal vez revelaría la desaparición de la palabra literaria (Blanchot, 1969: 246).

Por su parte, Ricoeur opina que la lectura es el “remedio” por medio del cual el sentido del texto es “rescatado” del distanciamiento, superando la distancia cultural de lo otro incluyéndolo en lo propio. Quien escribe escapa del ser como certeza (Blanchot, 2011: 32) y ve la muerte como abismo. Y quien lee, en cada lectura transformada en abismo, se



descubre como un ser nuevo condicionado por el horizonte del propio texto que tiene como conclusión esencial la muerte, porque la obra es “experiencia de la muerte”, la decisión de “ser sin ser”, (Blanchot, 2002a: 84) la posibilidad misma del vacío.

Y cuando se hace real esa posibilidad, la posibilidad de ser nada, de desaparecer, se hace posible también la muerte de Dios<sup>17</sup> que es al mismo tiempo todo. En la fuerza de la obra “toda realidad se disuelve” (Mallarmé en Blanchot, 2002a: 39), también la obra, también el sujeto.

En la posibilidad extrema de la muerte del sujeto se encuentra lo imposible, lo imposible de no ser, la nada que al mismo tiempo lo es todo, un todo que son posibilidades irrealizadas, esto es, en la muerte como posibilidad extrema se encuentran todas las demás posibilidades, el poder de que todo sea posible, “el todo posible” (Blanchot, 2002a: 215) del hombre que es la muerte y el silencio, posibilidad irrealizada de la palabra.

El pensamiento, como ya se vio, de Nietzsche y Heidegger es fundamental al superar radicalmente la concepción del ser como estabilidad propia del pensamiento moderno, pensándolo radicalmente como un evento. De hecho hablar del sujeto se vuelve el elemento decisivo de su pensamiento pues la ontología se constituye como la interpretación de la condición del sujeto dado que el ser no está de ninguna manera fuera del evento.

Así, el sujeto es visto como proyecto no realizado pero pleno de una posibilidad radical que es la muerte que pone al sujeto frente a la realidad de su soledad esencial en un mundo caótico y sin sentido, siendo solo la estética de la escritura capaz de organizar esa realidad. Quien escribe renuncia a sí mismo y al hacerlo mantiene en esa desaparición el poder, la posibilidad del silencio, para que, dice Blanchot (2002a: 23), en ese silencio tome

---

<sup>17</sup> “Los tres pensamientos que intentan dar cuenta de esta decisión y que, por eso, parecen aclarar mejor el destino del hombre moderno, cualesquiera que sean los movimientos que los oponen, los de Hegel, Nietzsche y Heidegger, los tres tienden a hacer posible la muerte” (Blanchot, 2002a: 84).

forma, coherencia y sentido lo que habla sin comienzo ni fin, la nada y el abismo que es la nada y que también es la muerte.

El sujeto, cuando toma conciencia de sí, se ve separado, ausente, toma conciencia de ser solo narración: "Que yo no sea nada quiere decir, ciertamente, que «me mantengo en el interior de la nada», y esto es sombrío y angustiante, pero también expresa la maravilla de que la nada es mi poder, que yo puedo no ser; de aquí proviene la libertad, dominio y futuro del hombre" (Blanchot, 2002a: 224).

Ricoeur piensa que la temporalidad de la existencia –retoma el concepto desarrollado por Heidegger en *Ser y tiempo*– ha constituido desde el origen de la filosofía un problema central para el pensamiento pues éste busca construirse de manera rigurosamente lógica. El presente siempre se escapa y no permite ser aprehendido, el sujeto es así, en gran medida, sus eventos pasados y sus expectativas futuras, el presente siempre está pasando:

Hablar de la temporalidad no consiste sólo en pensar el tiempo como abolido bajo la perspectiva de la idea-límite de una eternidad que lo hiere con la nada. Tampoco se reduce a transferir al registro de la queja y del gemido lo que no era todavía más que un argumento especulativo. Intenta fundamentalmente extraer de la propia experiencia del tiempo recursos de jerarquización interna, cuyo provecho no será abolir la temporalidad, sino profundizarla (Ricoeur, 1995: 79).

Y continúa:

Si es cierto que la principal propensión de la teoría moderna de la narración -tanto en historiografía como en el arte de narrar- es "descronologizar" la narración, la lucha contra la concepción lineal del tiempo no tiene necesariamente como única salida "logicizar" la narración, sino profundizar su temporalidad. La cronología -o la cronografía- no tiene un único adversario, la acronía de las leyes o de los modelos. Su verdadero adversario es la propia temporalidad. Sin duda, era preciso confesar lo "otro" del tiempo para estar en condiciones de hacer justicia plena a la temporalidad humana y para proponerse no abolirla, sino profundizarla, jerarquizarla, desarrollarla, según planos de temporalización cada vez menos "distendidos" y más "extendidos", *non secundum distentionem, sed secundum intentionem* (Ricoeur, 1995: 79).

La dificultad de pensar la existencia desde el punto de vista racional se resuelve, según Ricoeur, pensando en la racionalidad en términos de narración, relacionando al sujeto

con aquello que le ha sucedido y las perspectivas de futuro. De este modo, “el tiempo se hace tiempo humano en la medida en que se articula en un modo narrativo, y la narración alcanza su plena significación cuando se convierte en una condición de la existencia temporal” (Ricoeur, 1995: 113).

Es necesario ver la existencia como un relato y no como una síntesis lógica, es decir, no se puede hacer la pregunta ¿qué es el sujeto? sino ¿de dónde viene? ¿Cuál es su historia? ¿Cómo se relata?, dice el autor de *Tiempo y narración*.

Es así que hablar de Postmodernidad es también hablar de relato, un relato continuo, presente, abierto y plural. Esto le otorga al discurso narrativo una centralidad significativa: la filosofía ya no se ocupa del argumento lógico sino de la narración de lo eventual, piensa Ricoeur. En este punto hay que recordar a Heidegger, el ser es acontecimiento, y a Hölderlin, pues “...habita poéticamente el hombre”.

La tarea de la representación, considera Ricoeur, recae ahora sobre la literatura: no limita la vida sino presenta la existencia como relato y el relato como modelo de existencia. Es así que se establece una relación continua de intercambio entre la literatura y la existencia y entre la existencia y la literatura.

El sujeto que escribe y el que lee son proyectos que emergen a través de la obra. Quien escribe se da a ella y desaparece en ella, quien lee, pone todo de sí y se vuelve proyecto de la obra.

El lenguaje siempre está en movimiento, habita de pleno en la transitividad. Proviene de la nada y se dirige siempre a la nada, al silencio. Según dice Foucault (2008: 11), el sujeto del lenguaje es la “inexistencia en cuyo vacío se prolonga sin descanso el derramamiento indefinido del lenguaje”.

La literatura, dice el filósofo, es “un tránsito al «afuera»”, pues “la palabra literaria se desarrolla a partir de sí misma, formando una red en la que cada punto, distinto de los

demás, a distancia incluso de los más próximos, se sitúa por relación a todos los otros en un espacio que los contiene y los separa al mismo tiempo” (Foucault, 2008: 12). La literatura es “el lenguaje alejándose lo más posible de sí mismo” (Foucault, 2008: 12). De esta manera el ser de la literatura “no sería tanto el lenguaje en su posibilidad, cuanto el vacío en que se encuentra su espacio cuando se enuncia en la desnudez del «hablo»” (Foucault, 2008: 13). El ser pensado así, no es nada fuera de las palabras, solo evento que se aleja, “más allá de todo lenguaje, silencio, más allá de cada ser, nada” (Foucault, 2008: 18).

A través de la literatura se accede al afuera, al vacío que ejerce todo su poder de atracción sobre el sujeto, surgido y condenado a la nada que es él mismo como evento pasajero y posibilidad irrealizada. La atracción para Blanchot (en Foucault, 2008: 33), “no se apoya en ninguna seducción, no interrumpe ninguna soledad, no funda ninguna comunicación positiva. Ser atraído, no consiste en ser incitado por el atractivo exterior, es más bien experimentar, en el vacío y la indigencia la presencia del afuera, y, ligado a esta presencia, el hecho de que uno está irremediablemente afuera del afuera”. La atracción no aproxima la interioridad del sujeto a otra interioridad distinta sino “manifiesta imperiosamente que el afuera está ahí, abierto, sin intimidad, sin protección ni obstáculo” (Foucault, 2008: 34). Y que es inaccesible pues siempre es un abismo que se aleja:

Maravillosa simplicidad de la abertura, la atracción no tiene otra cosa que ofrecer más que el vacío que se abre indefinidamente bajo los pasos de aquel que es atraído, más que la indiferencia que le recibe como si él no estuviera allí, más que el mutismo demasiado insistente como para que se le resista, demasiado equívoco como para que se le pueda descifrar y darle una interpretación definitiva, -nada que ofrecer más que la señal de una mujer en la ventana, una puerta batiente, las sonrisas de un portero a la entrada de un lugar ilícito, una mirada abocada a la muerte- (Foucault, 2008: 35).

El “afuera” es el vacío que se encuentra más allá de las palabras, más allá de las formas narradas, pero que ejerce su fuerza de atracción sobre el lector que cuanto más avanza, más vacío encuentra, hasta que todo se vuelve ausencia, incluso él mismo.

El primer paso para desaparecer es multiplicarse, afrontar el vacío, enfrentarse a la muerte, perderse uno mismo como un Yo, volverse eco y repetición. En la lectura, se coloca fuera la interioridad para darle forma al mundo y en ese movimiento el yo surge como uno distinto, un doble que se desafía a sí mismo reflejando su vacío fundamental, su muerte presente, “es sentir de repente crecer en uno mismo un desierto, al otro extremo del cual espeja un lenguaje sin sujeto asignable [...] un otro que es el mismo” (Foucault, 2008: 64).

El Yo narrador, el otro, es también un Yo para el lector, el uno, un Él que se transforma constantemente en Yo. Cuando el otro se convierte en uno, desposee al uno que se transforma en el otro especular. El lenguaje que parecía afirmar al Yo se demuestra puro evento sin sujeto habitante de un espacio sin lugar. “El Yo que habla de él”, dice Foucault (2008: 72), “que él es en su ser hablado, se precita todo el relato, desplegando un lugar sin lugar que es el afuera de toda palabra y de toda escritura, y que las hace aparecer, las desposee, les impone su ley, y manifiesta en su desarrollo infinito su reverberación de un instante, su fulgurante desaparición”.

El silencio y la nada en su potencia son claramente positivos, de ellos todo emerge y se consume. Sin su fuerza todo sería permanente y árido: “el silencio es el soplo inaudible, primero, desmesurado, de donde puede venir todo discurso manifiesto; o también, la palabra es el reino que tiene el poder de contenerse en la suspensión de un silencio” (Foucault, 2008: 74).

En el lenguaje, considera el autor francés volviendo a Nietzsche, todo sujeto no representa más que un pliegue gramatical, pues el lenguaje ha dejado de ser hablado por nadie pues abre un “espacio neutro” donde ningún ser puede “arraigarse”. “El ser del lenguaje es la visible desaparición de aquel que habla” (Foucault, 2008: 75). Ser en el lenguaje es ser en el vacío, en la potencia que es el habla y en la desaparición que lo es todo. Hablar es ser hablado. Hablar es dejar de ser en el lenguaje, convertirse en posibilidad, en

¿Cómo haremos para desaparecer?

transitividad, evento que consumado se abisma en la oscura potencia de la nada. Hablar es también ser en el lenguaje, ser para dejar de ser, para convertirse en abismo, surgir de la nada para ser nada.



## 2. PRESENTACIÓN FICCIONAL DE LA REALIDAD

(Duplicación)





Al acto inicial del Creador imaginando el mundo, responde la criatura imaginando su mundo, imaginando los mundos, imaginando su Dios y sus símbolos.

*La imaginación creadora*, Henry Corbin

El objeto literario es un trompo extraño que sólo existe en movimiento. Para que surja, hace falta un acto concreto que se denomina la lectura y, por otro lado, sólo dura lo que la lectura dure. Fuera de esto, no hay más que trazos negros sobre el papel.

*¿Qué es la literatura?*, Jean-Paul Sartre

El espacio a través del cual se arrojan los pájaros no es el espacio íntimo que realza tu rostro...

El espacio nos supera y traduce las cosas:

Para que el ser de un árbol sea un logro,  
arroja alrededor de él ese espacio interior, ese espacio  
que se anuncia en ti. Rodéalo de reserva.

Él no sabe limitarse. Solo tomando forma

en tu renunciamiento se vuelve realmente árbol.

*El espacio a través del cual se arrojan los pájaros  
no es el espacio íntimo que realza tu rostro...* R.M. Rilke

Pero el proceso no es por eso la verdad; al contrario, es un proceso de error, como todo lo que está ligado al afuera, esas tinieblas «exteriores» donde se es arrojado por la fuerza del exilio, proceso donde si queda una esperanza es para quien avanza no contra corriente, por una oposición estéril, sino en el sentido mismo del error.

*El espacio literario*, Maurice Blanchot



## 2.1. LA REALIDAD EMERGENTE: IMPUGNACIÓN

### *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* de Jorge Luis Borges

En 1940 Borges escribe “*Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*”, un cuento que formará parte más adelante de la recopilación *El camino de los senderos que se bifurcan* (1941), definida por el autor como resúmenes y comentarios de otros textos, dice:

Desvarío laborioso y empobrecedor el de componer vastos libros; el de explayar en quinientas páginas una idea cuya perfecta exposición oral cabe en pocos minutos. Mejor procedimiento es simular que esos libros ya existen y ofrecer un resumen, un comentario. Así procedió Carlyle en *Sartor Resartus*; así Butler en *The Fair Haven*; obras que tienen la imperfección de ser libros también, no menos tautológicos que los otros. Más razonable, más inepto, más haragán, he preferido la escritura de notas sobre libros imaginarios. Éstas son *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*; el *Examen de la obra de Herbert Quain*; *El acercamiento a Almotásim*. La última es de 1935; he leído hace poco *The Sacred Fount* (1901), cuyo argumento general es tal vez análogo. El narrador, en la delicada novela de James, indaga si en B influyen A o C; en *El acercamiento a Almotásim*, presiente o adivina a través de B la remotísima existencia de Z, a quien B no conoce (p. 12).

Imposible de enmarcar geográficamente, este libro, como toda la obra del escritor argentino, tiende hacia un sentido universal e inabarcable. Todos los textos recopilados aquí tienen esta propensión, aunque tal vez sea más evidente en el primero, como presentación velada, prólogo del espíritu que recorrerá todas las páginas. “*Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*” parece ir de lo minúsculo a lo cósmico encadenando toda una serie de elementos que comienzan en lo real “sin fisuras” y concluyen en lo absolutamente ficticio de tal manera que todo termina vuelto hacia dentro, hacia la desmesura de lo autorreferencial que desborda cualquier limitación y que parece ser ejemplo de toda la poética borgeana. En parte es por ello que Calvino, en la última conferencia recopilada en *Seis propuestas para el próximo milenio* (1985), escribe que Borges es el ejemplo de la literatura que debe venir, es decir, de una literatura que mira hacia el futuro porque en ella está incluido el modelo del universo posible, cualquiera, o cuanto menos algunos de sus atributos fundamentales, tales como lo

infinito, lo innumerable o el tiempo eterno, “son siempre textos contenidos en pocas páginas, con una ejemplar economía de expresión; porque a menudo [...] adoptan la forma exterior de alguno de los géneros de la literatura popular, formas que un largo uso ha puesto a prueba convirtiéndolas en estructuras míticas” (Calvino, 1995: 133).

Es así como, a pesar de su brevedad, este cuento está repleto de referencias reales y ficticias, relaciones intertextuales, meditaciones metatextuales, indagaciones críticas, alusiones y comentarios que multiplican su sentido volviéndolo infinito y al mismo tiempo próximo e íntimo.

El pensamiento radicalmente científico de Borges, rasgo fundamental a la hora de enfrentar a sus textos que más que ficciones a veces parecen ensayos, lo convierte en un autor capaz de edificar irrealidades, como dice Alazraki (1978: 66), que confirman “el carácter alucinatorio del mundo”, pero sin renunciar nunca a explicaciones metafísicas o fantásticas que le den un sentido profundo, una explicación, aunque sea falaz. “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, se eleva desde el escepticismo esencial hasta la radical puesta en funcionamiento de un universo nuevo que sirve de reflejo al del lector. Es así que tiene la capacidad de provocar en el lector una sensación semejante a la revelación mística de la que es imposible extraer una sola interpretación pues discurre sobre un discurso en el que subyace la ambigüedad. Es así que se puede decir, que en un mismo tiempo y espacio conviven distintas versiones del mismo texto que se dilata sin fin y cuya conclusión es una posibilidad siempre pospuesta que coincide con su concepción de la estética, dicho en sus propias palabras, como la inminencia de una revelación que es postergada.

En uno de sus textos ensayísticos, “El arte narrativo y la magia” (1932), Borges explica que es capaz de identificar dos procesos causales de la narración: el natural, “resultado incesante de incontrolables e infinitas operaciones” y el mágico, donde los pormenores profetizan lúcidos y limitados: “pienso –continúa (2003: 55) – que la única

posible honradez está con el segundo. Quede el primero para la simulación psicológica”. Esta creencia, como se verá más adelante, es fundamental en el edificio poético borgeano e indica con claridad el camino que la crítica debe tomar para abarcar con profundidad sus textos, anunciando además la estrategia constructiva de “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, al que es posible reconocer así como ejemplo central, objeto primordial, de toda su obra.

El proceso natural, según el autor, busca su reflejo en el mundo “real”, imitándolo; en cambio, el mágico, toma a la ficción como referencia, construyéndose a partir de sus propias leyes y reglas, no evadiendo la realidad sino, por el contrario, ampliándola y profundizando en ella (Rodríguez Monegal, 1976: 188).

En el prólogo a *La invención de Morel* (1940) de Bioy Casares, Borges perfecciona esta idea: cuenta que Stevenson, hacia 1882, escribió que los lectores británicos desdeñaban las obras de peripecias y en cambio pensaban que “era muy hábil redactar una novela sin argumento, o de argumento infinitesimal”. Y a partir de esto se dedica a desenmascarar los argumentos que Ortega y Gasset esgrime en *La deshumanización del arte* (1925), al intentar razonar el desprecio que percibe Stevenson hacia las obras de ficción. Ortega y Gasset defiende que la sensibilidad de los lectores ha alcanzado cotas muy altas y por ello, “es muy difícil que hoy quepa inventar una aventura capaz de interesar a nuestra sensibilidad superior”. “En otras páginas”, comenta Borges con cierto desdén, “en casi todas las otras páginas, (Ortega y Gasset) aboga por la novela «psicológica» y opina que el placer de las aventuras es inexistente o pueril”, pero se equivoca, reflexiona el escritor argentino, y a continuación plantea sus argumentos:

El primero (cuyo aire de paradoja no quiero destacar ni atenuar) es el intrínseco rigor de la novela de peripecias. La novela característica, “psicológica”, propende a ser informe. Los rusos y los discípulos de los rusos han demostrado hasta el hastío que nadie es imposible: suicidas por felicidad, asesinos por benevolencia, personas que se adoran hasta el punto de separarse para siempre, delatores por fervor o por humildad... Esa libertad plena acaba por equivaler al pleno desorden. Por otra parte, la novela “psicológica” quiere ser también novela “realista”: prefiere que olvidemos su carácter de artificio verbal y hace de toda vana precisión

## 2. Representación ficcional de la realidad

(o de toda lánguida vaguedad) un nuevo toque verosímil. Hay páginas, hay capítulos de Marcel Proust que son inaceptables como invenciones: a los que, sin saberlo, nos resignamos como a lo insípido y ocioso de cada día. La novela de aventuras, en cambio, no se propone como una transcripción de la realidad: es un objeto artificial que no sufre ninguna parte injustificada. El temor de incurrir en la mera variedad sucesiva del *Asno de Oro*, de los siete viajes de Simbad o del *Quijote*, le impone un riguroso argumento.

En la segunda parte de su demostración, la que llama empírica, dice que aunque algunos digan que el siglo XX es incapaz de urdir tramas interesantes, él piensa, creyéndose libre de toda “superstición de modernidad”, que ninguna otra época tiene novelas de tan *admirables* argumentos como la suya, por ejemplo: *The turn of the screw*, *Der Prozess*, *Le Voyageur sur la terre* y *La invención de Morel*.

Borges prefiere la narración que inventa, que no se propone como transcripción de lo real sino como un objeto de riguroso argumento fantástico y lúcido como interpretación de la realidad. Por ello en “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” se habla de la falsedad de un mundo que puede ser obliterado por la ficción. En palabras del propio autor, “Tlön” explora “la consternación [...] (de) un narrador que «siente que su mundo cotidiano... su pasado... y el pasado de sus antepasados... se le escapan de las manos». Así pues, el tema oculto del relato es el de «un hombre que naufraga en un mundo nuevo y abrumador que no logra descifrar» (citado en Coetzee, 2004: 178).

Blanchot dice que Borges es un hombre esencialmente literario pues está dispuesto a comprender el mundo de acuerdo al modo que autoriza la literatura y no hay duda de que para él el libro constituye un mundo y el mundo es en esencia un libro. Las consecuencias de ello son enormes:

En primer lugar, desaparecen los márgenes de referencia. El mundo y el libro se devuelven eterna e infinitamente sus imágenes reflejadas. Este poder indefinido de reflexión, esta multiplicación centelleante e ilimitada –o sea el laberinto de la luz, lo cual, por lo demás, no es nada–, será entonces lo que encontraremos, vertiginosamente, en el fondo de nuestro deseo de comprender.

En segundo lugar, si el libro es la posibilidad del mundo, debemos también sacar la conclusión de que en el mundo está actuando no solo el poder de hacer sino ese gran poder de fingir, de falsificar y de engañar, cuyo producto es el libro de ficción, producto tanto más

evidente cuanto más disimulado sea ese poder en él. *Ficciones, Artificios*, tal vez sean éstos los nombres más honestos que pueda recibir la literatura; y reprochar a Borges el escribir relatos que correspondan en demasía a esos títulos, significa reprocharle ese exceso de franqueza sin el cual la mistificación se toma torpemente en serio. (Como se ve, Schopenhauer y Valéry son los astros que brillan en ese cielo carente de cielo) (Blanchot, 1969: 110).

Es así que para Borges el mundo es una falsificación, como lo es la literatura, y entiende que:

La peligrosa dignidad de la literatura no consiste en hacernos suponer que el mundo tiene a un gran autor, absorbido en medio de mistificaciones soñadores, sino en hacernos experimentar el acercamiento a una extraña fuerza, neutra e impersonal [...] Ve en todos los autores a un solo autor que es el único Carlyle, el único Whitman, y que no es nadie. Él mismo se reconoce en George Moore y en Joyce –podría decir en Lautréamont, en Rimbaud–, capaces de incorporar a sus libros páginas y figuras que no les pertenecían porque lo esencial es la literatura y no los individuos, y porque, dentro de la literatura, lo esencial es que ésta sea impersonalmente, en cada libro, la unidad inagotable de un solo libro y la saciada repetición de todos los libros (Blanchot, 1969: 110).

### 2.1.1. LA INVENCIÓN DE TLÖN

“Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” introduce al lector de manera abrupta en el universo que está por describir. Borges no desperdicia palabras, encara el argumento fundamental en la primera frase. El lector, aunque no lo sepa, ya se encuentra dentro de su laberinto infinito compuesto de todos los senderos y pasajes posibles y resumido en una frase que dice: “Debo a la conjunción de un espejo y una enciclopedia el descubrimiento de Uqbar” (p.13).

La conjunción de la que habla Borges evoca al azar pero al mismo tiempo a la causalidad, una ley, un orden intangible que atraviesa la realidad mientras la subvierte. Había dicho Borges (2003: 53):

Es fama que le preguntaron a Whistler cuánto tiempo había requerido para pintar uno de sus nocturnos y que respondió: "Toda mi vida". Con igual rigor pudo haber dicho que había requerido todos los siglos que precedieron al momento en que lo pintó. De esa correcta aplicación de la ley de causalidad se sigue que el menor de los hechos presupone el inconcebible universo e, inversamente, que el universo necesita del menor de los hechos (Borges, 1997: 11).



En “Los avatares de la tortuga” (1939), Borges (2003: 141) plantea que el mundo es un interminable encadenamiento de causas y cada causa es un efecto, “cada estado proviene del anterior y determina el subsiguiente”, es así también en el orden de la literatura, pues “no hay acto que no sea coronación de una infinita serie de causas y manantial de una infinita serie de efectos. Detrás de la invención de Coleridge está la general y antigua invención de las generaciones de amantes que pidieron como prenda una flor” (Borges, 2003: 212).

La causalidad, para el autor, es una especie de magia, un orden cósmico al mismo tiempo azaroso y no:

Es suponer que, además de las relaciones causales que conocemos, hay otra relación causal. Esa relación puede deberse a accidentes, a un anillo, a una lámpara. Frotamos un anillo, una lámpara, y aparece el genio. Ese genio es un esclavo que también es omnipotente, que juntará nuestra voluntad. Puede ocurrir en cualquier momento (Borges, 2009: 25).

Esa magia es la energía que impera en la novela, “peligrosa armonía”, “frenética y precisa causalidad”:

la magia es la coronación o pesadilla de lo causal, no su contradicción. El milagro no es menos forastero en ese universo que en el de los astrónomos. Todas las leyes naturales lo rigen, y otras imaginarias. Para el supersticioso, hay una necesaria conexión no solo entre un balazo y un muerto, sino entre un muerto y una maltratada efigie de cera o la rotura profética de un espejo o la sal que se vuelca o trece comensales terribles (Borges, 2003: 54).

Pero en la conjunción del espejo y la enciclopedia no solo está presente la magia, en ella también subyace la alineación de los astros que con su mecánica parece evadir la simple fortuna. Es el orden cósmico del caos, el que con su entropía logra instantes únicos e irrepetibles pero al mismo tiempo sujetos a una serie de procesos tan complejos que parecen labrados por la mano de un creador menor que, como la cosmogonía gnóstica dice, es creación de otro que es creación de otro que es creación de otro.

Es así que, por un instante, se intuye que gracias a la conjunción del espejo y la enciclopedia el centro del universo se encuentra en una habitación de Buenos Aires. Por un lado el espejo y por el otro la enciclopedia parecen buscar la contención del todo. El espejo refleja la realidad y la multiplica hasta el infinito, acoge en sí todo lo que es posible y al mismo tiempo lo imposible, lo irreal y lo falaz. La enciclopedia es la ficción de la totalidad descrita, ordenada y sistematizada pero tan amplia que se vuelve inabarcable e infinita. Como aquello que la rige, el lenguaje, se abre con la fuerza de la gramática. Ambos objetos simbolizan el orden y el caos intrínsecamente ligados, fundamentales en los mundos que imagina su autor.

En el cuento, mediante la conjunción se descubre Uqbar, lugar de nombre extraño y desconocido pero al mismo tiempo de resonancias cercanas e íntimas que parece surgir de la profundidad ancestral del hombre. La palabra transporta al universo fantástico de la obra y a través de ella las fronteras de la realidad son superadas por medio de la evocación y la creación. Uqbar no es más fantástico que Ur, que en su lejanía temporal se aproxima a lo mágico, aunque se torna más real en las líneas del autor argentino que la ciudad mesopotámica. Uqbar y Ur tienden a una semejanza que remite a lo fundacional, a lo primero. Steiner (2005: 23) en *Gramáticas de la creación*, recuerda que *ur* es también un prefijo alemán intraducible que connota las inmensidades de “la retrospección y la localización de un «primero» o «primordial» absolutos”. Es así que Uqbar es la simiente de una civilización de la misma manera que Ur.

Borges dota a la ficción de la mayor verosimilitud. Enmarca las fronteras de una realidad lo más parecida al mundo no escrito para confundir al lector, obligándolo a aceptar lo falso como cierto, ayudándose de una estructura ensayística que engaña desde la forma. Lo “fantástico intelectual”, así llama Genette a esta singular estética narrativa, “induce a una incertidumbre difusa acerca de la autenticidad de las fuentes invocadas, pero esta

desconfianza puede achacarse a la ignorancia del lector y, sobre todo, al hecho de que leemos hoy estos textos antiguos a la luz turbadora de los más recientes” (Genette, 1989: 325).

Para el crítico francés, esta forma literaria desarrollada por Borges nace probablemente de la dificultad que tiene el autor para desprenderse de su obra crítica anterior a la de ficción e inaugurada con el libro *Discusión* (1932), como “transición tranquilizadora” antes de sumirse plenamente en la ficción, aunque también es posible verla como una sofisticada manera de entender la literatura en donde la lectura sería una forma intelectual más elevada que la escritura. Para sostener esto, Genette cita el prólogo de *La historia universal de la infamia* (1935) en donde Borges dice, “a veces creo que los buenos lectores son cisnes aún más tenebrosos y singulares que los buenos autores (...) Leer, por lo pronto, es una actividad posterior a la de escribir: más resignada, más civil, más intelectual”. Por lo tanto, y volviendo al prólogo de *El jardín de los senderos que se bifurcan*, “hay tanto orgullo como humildad en presentar sus propias obras como resúmenes de obras de otro” (Genette, 1989: 326).

De esta “hipertextualidad ficticia”, surge un efecto al que Genette denomina “efecto resumen”, que resulta de la sensación de que Borges, “incluso en los cuentos en los que no se disimula detrás de la ficción de la reseña, describe, con la reserva y la indiferencia irónicas de un crítico aburrido, un relato preexistente más que cuenta él mismo una historia” (Genette, 1989: 327). Este efecto deriva también del hecho de que Borges coloca su propia duda al interior del texto. La hipertextualidad verdadera o falsa obliga a la lectura crítica: el lector se ve abocado a la tarea de aclarar aquello que el autor narra, aunque sea con el único fin de desenmascarar la ficción. Así, la diferencia entre lo que pertenece al relato y aquello que está fuera de él se vuelve sutil.

La frontera cada vez más tenue entre la realidad y la ficción hace que el espejo adquiera una dimensión como vehículo de comunicación y, al mismo tiempo, como símbolo

de perturbación. “El espejo inquietaba el fondo de un corredor en una quinta de la calle Gaona; en Ramos Mejía” (p. 13), dice el texto. El espejo está al final de un pasillo, es un punto de fuga que se alarga hacia el interior de la imagen y a través del cual es conducido el lector.

La calle Gaona de la ciudad de Ramos Mejía en el llamado Gran Buenos Aires es duplicada por el texto, mientras el lector se desplaza a través del pasillo de la quinta y cruza al otro lado de la frontera señalada por el espejo, objeto de lo extraño. Borges lleva al lector hasta un lugar más allá del mundo no escrito, hacia una realidad doblada por el texto. El espejo allí simboliza la frontera entre lo real y lo ficticio que reproduce y transforma el universo.

El espejo refleja la realidad y la vuelve amenazante, muestra al mundo como simulacro y se convierte en metáfora de la ficción que lo duplica. Esa es su secreta tarea. No es extraño que uno de los libros que más fascinan al escritor argentino sea *Las 1001 Noches* (siglo IX) que al duplicar al mundo se vuelve laberinto de lo infinito cuando, en la mágica noche DCII, la historia se encuentra a sí misma:

Esta compilación de historias fantásticas duplica y reduplica hasta el vértigo la ramificación de un cuento central en cuentos adventicios, pero no trata de graduar sus realidades, y el efecto (que debió ser profundo) es superficial, como una alfombra persa. Es conocida la historia liminar de la serie: el desolado juramento del rey, que cada noche se desposa con una virgen que hace decapitar en el alba, y la resolución de Shahrazad, que lo distrae con fábulas, hasta que encima de los dos han girado mil y una noches y ella le muestra su hijo. La necesidad de completar mil y una secciones obligó a los copistas de la obra a interpolaciones de todas clases. Ninguna tan perturbadora como la de la noche DCII, mágica entre las noches. En esa noche, el rey oye de boca de la reina su propia historia. Oye el principio de la historia, que abarca a todas las demás, y también —de monstruoso modo—, a sí misma. ¿Intuye claramente el lector la vasta posibilidad de esa interpolación, el curioso peligro? Que la reina persista y el inmóvil rey oirá para siempre la trunca historia de *Las Mil y Una Noches*, ahora infinita y circular (Borges, 2003: 298).

La narración que se encuentra consigo misma, que se refleja en el espejo del texto, es monstruosa, dice Borges, porque hace posible lo imposible, el infinito, y porque de la

misma manera hace intuir al lector la posibilidad de encontrarse dentro de la historia que lee. En el texto dedicado a Nathaniel Hawthorne, Borges recuerda que tales juegos, en la confluencia del mundo imaginario y el mundo real, “del mundo que en curso de la lectura simulamos que es real”, parecen juegos modernos, pero que su origen es posible encontrarlo en *La Ilíada*, cuando el lector ve a Helena de Troya que teje un tapiz que reproduce las batallas y desventuras de la misma guerra. Dice, “Ese rasgo tiene que haber impresionado a Virgilio, pues en la Eneida consta que Eneas, guerrero de la guerra de Troya, arribó al puerto de Cartago y vio esculpidas en el mármol de un templo escenas de esa guerra y entre tantas imágenes de guerreros, también su propia imagen” (Borges, 2003: 282). Borges así, mediante el símbolo del espejo, va tejiendo un entramado de historias que envuelven al lector dentro de la ficción que se reproduce a sí misma. No es raro que más adelante narre la construcción de la propia historia como anuncio de que este cuento no es sino una simulación de la simulación que es la realidad o de aquello que fingimos es la realidad.

“La enciclopedia falazmente se llama *The Anglo –American Cyclopaedia* (New York, 1917) y es una reimpresión literal, pero también morosa, de la *Encyclopedia Britannica* de 1902” (p. 13). Las referencias aumentan la verosimilitud del texto, ofreciendo los datos verificables necesarios para alejar la duda natural e invocar la *fe poética*. Bastaría al lector consultar esa enciclopedia editada en una ciudad tan real como New York y en un año tan preciso como el de 1917. Se necesita, escribía Borges en “El arte narrativo y la magia”, un artículo publicado en la revista *Sur* en 1932 y posteriormente recogido en el libro *Discusión*, “ante todo una fuerte apariencia de veracidad, capaz de producir esa espontánea suspensión de la duda, que constituye, para Coleridge, la fe poética” (Borges, 2003: 49).

En la obra del escritor argentino es posible apreciar una reflexión profunda, muy madurada, sobre el significado de la realidad y la ficción. Para Borges no existen diferencias fundamentales entre los dos lados del espejo que solo representan distintas formas de una

misma realidad extensa y de fronteras susceptibles siempre a la ampliación, y ese es el “modelo estructural” de sus relatos, dice Alazraki (1984): “Los textos de sus cuentos funcionan como un espejo que invierte o revierte historias ya contadas, imágenes ya advertidas” (Alazraki, 1984: 282).

En la poética borgeana hay una constante mezcla de lugares reales, objetos reales, con lugares inventados, personajes sorprendentes e inverosímiles, que, cuando entran en contacto con la narración, se vuelven indistinguibles los unos de los otros. No es solo que Borges intente confundir al lector sobreponiendo distintas realidades sino que para él esas realidades pueden ser sobrepuestas porque no poseen diferencias sustanciales.

Borges creció en una época en la que comenzaba a ponerse en entredicho la capacidad del ser humano para entender el universo de manera racional y formó parte de los movimientos vanguardistas que propusieron un arte que intentaba anular las fronteras de la realidad. El arte de vanguardia, explica Jauss hablando del *ready-made*, en *Las transformaciones de lo moderno*:

Ha anulado aparentemente las fronteras de la realidad para poner en cuestión el carácter autónomo de la obra de arte. Según esto, la provocación propia de un *ready-made* hay que verla en que es un objeto de una realidad extraartística que solo se eleva al nivel de la «obra de arte» mediante su aislamiento o contextualización museal (zócalo, marco), con lo que se niega la tradición artística vigente y se obliga al espectador a reflexionar acerca de algo que ya es habitual: qué es o no es arte, y cómo ficción y realidad pueden separarse en un mundo cada vez más ficticio (Jauss, 2004, 199).

Al mismo tiempo que esto sucedía, el mundo de la ciencia dio un giro radical al conocimiento llevado a cabo durante la época moderna. 1905, Borges tenía 6 años, fue el *annus mirabilis* de Albert Einstein que publicó tres de los artículos más importantes para el desarrollo de la física contemporánea (sobre el Efecto Fotoeléctrico, el Movimiento Browniano y la Teoría Especial de la Relatividad), pilares que permitieron la aparición de la cuántica, y con ella, una nueva forma de entender realidad.

La primera parte de “Tlön, Uqbar, Urbis Tertius” finge la realidad. La cuidadosa construcción proporciona al lector elementos que no hacen sino aumentar la confianza en el texto. “Bioy Casares había cenado conmigo esa noche y nos demoró una polémica sobre la ejecución de una novela en primera persona, cuyo narrador omitiera o desfigurara los hechos e incurriera en diversas contradicciones, que permitieran a unos pocos lectores –a muy pocos lectores– la adivinación de una realidad atroz o banal” (p. 13). Aquí, como ya se había anunciado, Borges hace que, mediante una metalepsis, la escena se refleje en el propio texto que narra la creación del cuento, propiciando la aparición de una amenaza que se adelanta al desarrollo de la historia. La intención de Borges es, además de dar algunas de las claves para la interpretación, inquietar al lector mediante una reflexión que provoca el surgimiento de una duda sobre el estatus de realidad que, como sucede en *Las mil y una noches*, le hace preguntarse sobre su ser como ficción.

En “Magias parciales del *Quijote*”, Borges escribe:

¿Por qué nos inquieta que el mapa esté incluido en el mapa y las mil y una noches en el libro de *Las Mil y Una Noches*? ¿Por qué nos inquieta que Don Quijote sea lector del *Quijote* y Hamlet espectador de *Hamlet*? Creo haber dado con la causa: tales inversiones sugieren que si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios (Borges, 2003: 298).

Así es como el autor argentino construye el mecanismo que encierra al lector en la inversión de la realidad y la ficción. Esta inversión se presenta apenas como discusión banal que para un lector poco atento puede pasar desapercibida, sin embargo, está colocada al principio del cuento como advertencia que de manera esquemática señala una de las claves para la interpretación del texto y, si se quiere, de la totalidad de la obra de Borges.

El primer bloque del cuento, señalado por números romanos constituye a modo de introducción reveladora un primer nivel de realidad a partir del cual se da paso a un texto en el que el lector se encuentra en un plano ficcional de mayor profundidad.

Hay algo ominoso que poco a poco se cierne sobre la obra, una realidad atroz que emana del fondo del corredor y que va cubriendo el mundo. La realidad de la quinta de la calle Gaona se cierra sobre sí misma hasta abarcar el universo del lector. El espejo se presenta como un elemento inquietante que “acecha” y que es “monstruoso”: “Descubrimos (en la alta noche ese descubrimiento es inevitable) que los espejos tienen algo monstruoso” (p. 14).

La noche se agrega a la conjunción, suma el peligro ligado a los sueños, el temor nocturno y ancestral de los hombres, es el lugar de los espíritus, de la magia y de la concreción de lo imposible.

Pero Borges no se precipita al abismo, mantiene la unión del lector con la realidad, habla de Bioy Casares, sujeto real que rememora, y en el recuerdo funda, la frase que uno de los heresiarcas de Uqbar había declarado: “los espejos y la cópula son abominables, porque multiplican el número de los hombres” (p. 14). Esta locución cumbre del texto, elegante y precisa como un veredicto, repite otra sentencia de un texto anterior de Borges publicado en la revista *Crítica* el 20 de enero de 1934 y titulado “El tintorero enmascarado de Hákim de Merv”, recopilado después en la *Historia universal de la infamia* hacia 1935. En este texto se habla del islam, que a partir de esa evocación y de la sonoridad propia del árabe se puede relacionar con Uqbar. El fragmento dice: “La tierra que habitamos es un error, una incompetente parodia. Los espejos y la paternidad son abominables, porque la multiplican y afirman” (Borges, 2003: 86).

Dado que la quinta alquilada posee un ejemplar de la enciclopedia británica a la que hace referencia Bioy, los dos escritores buscan la entrada “Uqbar”, sin embargo, no la encuentran. “Antes de irse, me dijo que era una región de Irak o del Asia Menor” (p. 14). El autor propone una ubicación geográfica del lugar ficticio como estrategia para despertar el imaginario del lector, otorgándole una tradición mística, y para mantener vertebrados los



distintos planos de ficción: el mundo escrito con dos realidades que se van sobreponiendo y el mundo no escrito que mediante la mezcla de lugares reales y ficticios va perdiendo su estatus como universo único. “De los catorce nombres –escribe Borges– que figuraban en la parte geográfica, sólo reconocimos tres –Jorasán, Armenia, Erzerum– interpolados en el texto de un modo ambiguo” (p. 16). La ambigüedad suspende la definición de una realidad concreta y mantiene en el limbo las certezas del lector.

En el narrador la duda siempre se hace patente. Borges al fingirse como un simple espectador crea la ficción de que su realidad sucede sin guion, una trampa para el lector que va posponiendo sus dudas conforme el texto avanza. Es así como la voz narradora se apropia de la confianza del lector, fingiendo su inocencia y anticipándose a toda incredulidad. Dice: “Conjeturé que ese país indocumentado y ese heresiarca anónimo eran una ficción improvisada por la modestia de Bioy para justificar una frase. El examen estéril de uno de los atlas de Justus Perthes fortaleció mi duda” (p. 14). La verdad queda suspendida, no hay nada en el cuento que depare lo ficticio, solo una amenaza velada.

En su avance, la historia complica la frágil alianza entre la realidad y la ficción. Mientras el autor mantiene en suspenso cualquier tipo de certeza, el lector duda sobre aquello que lee, primer paso para hacer surgir una sospecha que contamina también la propia realidad.

Bioy, azorado por no haber encontrado la entrada “Uqbar”, llama al día siguiente a Borges para demostrarle, al lector también, que todo aquello no es un invento y que en su enciclopedia, en el volumen XLVI, sí aparece aquel lema. En él se lee: “*Para uno de esos gnósticos, el visible universo era una ilusión o (más precisamente) un sofisma. Los espejos y la paternidad son abominables porque lo multiplican y lo divulgan*” (p. 15). Este fragmento le da otra vuelta de tuerca al cuento. Borges pone en cuestión el hecho de que el mundo sea

una ilusión o un sofisma como lo es el propio texto al que se enfrenta el lector y coloca en el mismo plano ambas realidades.

Después de la lectura del pasaje, Borges vuelve a hacer patentes las dudas del lector, demostrando su gran conocimiento de los mecanismos de la lectura, y le pide a Bioy que le muestre la enciclopedia. Por eso su sorpresa, dice el texto, cuando a los pocos días Bioy le lleva el volumen indicado. La mente crítica de Borges se adelanta constantemente a la del lector poniendo en el centro las dudas que se le podrían presentar a éste, cerrando una a una todas las grietas para mantener la complicada verosimilitud del relato. Es así, que el narrador consulta el atlas de Justus Perthes y después los “escrupulosos” índices cartográficos de la *Erkunde* de Ritter, ambos documentos reales, aunque sin encontrar nada. Las certezas siguen manteniéndose en suspenso. Con mucha precisión y cuidado, la realidad aparente del relato de Borges va sobreponiéndose a la realidad del lector que comienza a confundir el mundo escrito y el no escrito.

El volumen aportado por Bioy es el mismo que el de la quinta, reimpresión de la décima *Encyclopaedia Britannica*, con la diferencia de que contiene cuatro páginas más con el artículo sobre Uqbar. La entrada es perfectamente verosímil excepto por la vaga ubicación geográfica y el excluido periodo histórico:

Leímos, verbigracia, que las tierras bajas de Tsai Jaldún y el delta del Axa definen la frontera del sur y que en las islas de ese delta procrean los caballos salvajes. Eso, al principio de la página 918. En la sección histórica (página 920) supimos que la raíz de las persecuciones religiosas del siglo trece, los ortodoxos buscaron amparo en esas islas, donde perduran todavía sus obeliscos y donde no es raro exhumar sus espejos de piedra. La sección *idioma y literatura* era breve. Un solo rasgo memorable: anotaba que la literatura de Uqbar era de carácter fantástico y que sus epopeyas y sus leyendas no se referían jamás a la realidad, sino a las dos regiones imaginarias de Mlejnas y de Tlön (p. 16).

Borges suministra datos que parecen reafirmar la existencia de la entrada: es preciso con las referencias bibliográficas, marca la página exacta de la información y rodea la

narración con elementos que les son más propios a los ensayos científicos. El autor monta cuidadosamente el aparato narrativo que envuelve al lector.

Un rasgo memorable de la literatura de Uqbar, resalta Borges, es que es sólo de carácter fantástico y enfrenta esta constatación del mundo ficticio dentro del mundo ficticio a la realidad del lector y al texto que tiene entre las manos en un largo salto de planos de realidad. El lector, en este punto, se pregunta qué tan diferente es su realidad comparada con la de Uqbar. Borges enciende la incertidumbre radical.

El narrador, ahora acuciado por las dudas, continúa la búsqueda de la extraña región: “Esa noche visitamos la Biblioteca Nacional. En vano fatigamos atlas, catálogos, anuarios de sociedades geográficas, memorias de viajeros e historiadores: nadie había estado nunca” (p. 17). Es así que Uqbar se transforma en un lugar inalcanzable pero auténtico. La ficción adquiere, mediante el convencimiento del narrador, la categoría de lo real.

El segundo capítulo del cuento representa un salto temporal necesario para adelantar los hechos. Pasan dos años. El narrador cuenta la relación que lo une a Herbert Ashe, un ingeniero de los ferrocarriles del sur. Ashe, dice Borges, agregando a la descripción elementos que exhortan a lo fantástico, “padeció de irrealidad, como tantos ingleses; muerto, no es ni siquiera el fantasma que fue entonces” (p. 18). Hablando de mundos ficticios, solamente reales dentro del texto, se menciona a un hombre que padece de irrealidad, no solo como metáfora de su carácter sino como certeza de su ser, entremezclando dos distintas interpretaciones de la realidad.

Ashe, cada “tantos años”, va a su Inglaterra natal para visitar “un reloj de sol y unos robles” (p. 18), dice el narrador evocando objetos que representan al tiempo como dimensión de lo sucesivo, como fortuna inevitable de los hombres: la rotación del planeta y el envejecimiento de los árboles, acontecimientos que, aunque parecen inclinarse por la repetición, significan el cambio. Mediante esta idea, Borges señala la existencia de una

concatenación de sucesos con resultado irrevocable y la contrasta, a su vez, con la concepción de un tiempo universal al que considera eventual. Más adelante dice, “mirando los colores irrecuperables del cielo” (p. 19), para hacer referencia a lo irrepetible sin lo cual no sería posible la magia de lo causal.

En “Nueva refutación del tiempo”, Borges (2003: 235), que intenta extraer la consecuencia “inevitable” de las doctrinas de Berkeley y Hume a propósito del tiempo, escribe que niega, “en un número elevado de casos”, lo sucesivo, pero también, “en un número elevado de casos”, lo contemporáneo. En ese texto, el escritor defiende que cada instante es autónomo, “ni la venganza ni el perdón ni las cárceles ni siquiera el olvido pueden modificar el invulnerable pasado”, dice (Borges, 2003: 235), y agrega: “No menos vanos me parecen la esperanza y el miedo, que siempre se refieren a hechos futuros; es decir, a hechos que no nos ocurrirán a nosotros, que somos el minucioso presente”.

Es así que Borges (2003: 235) concluye que tanto el tiempo sucesivo de los hombres como el tiempo contemporáneo del universo deben ser negados, pues no existe el yo fuera del evento que es, ni el universo más allá de su simulacro porque todo es reflejo de un reflejo: “Las ruidosas catástrofes generales —incendios, guerras, epidemias— son un solo dolor, ilusoriamente multiplicado en muchos espejos.”

Más adelante en el cuento, en una conversación entre el escritor y el ingeniero inglés, se habla del sistema duodecimal y de la manera en que Ashe lo traslada a un sistema sexagesimal, un método de cálculo antiguo que se remonta hasta Babilonia, conectando de nuevo la corriente de ideas con el Oriente. El seis tiene una correlación simbólica en los textos chinos con el elemento “agua”, analogía también del espejo, y también prefigura la arquitectura hexagonal de los copos de nieve que es el modelo perfecto de la geometría natural.

Borges fue lector de la obra monumental de Joseph Needham, bioquímico inglés (cuya voz<sup>18</sup> y enorme eclecticidad recuerdan a la del Borges ensayista), que escribió sobre la ciencia y la civilización chinas. En su obra, el científico habla de Hang Ying que observó ya en el 135 a.C. el hexágono en los cristales y lo relacionó con Chu Hsi un filósofo que estableció una correspondencia entre las flores de nieve de seis puntas y las facetas en ciertos minerales como la selenita y el sulfato de calcio (Steiner, 2008: 23).

Según dice el escritor argentino Juan Forn, en un artículo publicado en la revista sudamericana *Página/12*, Borges y Bioy “saquearon sin empacho los libros de Needham para inventar escritores orientales imaginarios, en las antologías de literatura fantástica que hacían para «distraerse del oprobio» durante los años peronistas” (Forn, 2014) y definieron su obra como un *Mil y una Noches* china.

En *Los libros que nunca he escrito* (2008), Steiner cuenta como, durante la guerra en China, Needham que trabajaba como científico asesor para su gobierno pergeñó un estudio, *Science and Civilization in China*, sobre la cultura de aquel país en un solo volumen que, sin embargo, rápidamente se convirtió en siete y después en diez “descomunales” partes, “algunas en volumen doble”. Aun así, “hasta ese modelo múltiple se vio superado por la plétora de nuevos materiales y cuestiones”. Se estimaba, dice Steiner, que “los dieciocho volúmenes que Needham tenía pensado escribir [...] requerirían sesenta años de trabajo ininterrumpido, más la inmensa tarea de investigación preliminar y bibliografía”. Es así que,

---

<sup>18</sup> El estilo de Needham solo tiene rival, según Steiner, en el estudio clásico de D’Arcy Wentworth Thompson titulado *Sobre el crecimiento y la forma*. Esa singular forma de narrar también se asemeja a la del escritor argentino que, no podemos olvidar, tiene raíces en la cultura británica. Un ejemplo se puede ver en lo que escribe Thomson sobre las pautas de crecimiento y maduración de ballenas y tortugas y que cita Steiner en *Los libros que nunca he escrito*: “Más curiosa y aún menos conocida es la influencia de la luna en el crecimiento, como en el crecimiento y maduración de los huevos de ostra, erizo de mar y cangrejo. La creencia en esta influencia lunar es tan antigua como Egipto; se confirma y justifica, en ciertos casos, hoy, pero se desconoce por completo la manera en que se ejerce esta influencia”. La voz, dice Steiner, podría ser desde luego la de Needham (Steiner, 2008: 26) y también la de Borges.

Steiner escribe que su catálogo de conferencias, artículos, monografías y libros sobrepasa con mucho los trescientos y que su variedad es pasmosa, “comprende publicaciones técnicas sobre bioquímica, sobre biología y morfología comparativa, sobre cristalografía [...] Hay estudios voluminosos, tanto monográficos como resumidos, sobre la historia de las ciencias naturales, teóricas y aplicadas, sobre instrumentos y tecnología desde la Antigüedad hasta hoy” (Steiner, 2008: 20).

a partir de 1949, “Needham delegó las subsecciones especializadas en un equipo de colaboradores cada vez mayor” (Steiner, 2008: 27):

Cada tomo comprende bibliografías e índices en una docena de lenguas. Abundan los mapas, las cartas astronómicas, los diagramas geométricos, las tablas estadísticas, las fotografías de emplazamientos chinos y las reproducciones de arte chino. Se hace uso de fuentes rusas, así como de referencias a las matemáticas indias y a la alquimia medieval. Se dota de una abigarrada vida a mundos dentro de mundos. Junto con los *Principia Mathematica* de Russell y Whitehead, *SCC* encarna uno de los puntos culminantes en la historia de la tipografía, la maquetación y la publicación (Steiner, 2008: 29).

No es difícil ver, en las aguas de esta majestuosa e inconclusa obra, el reflejo de la monumental construcción de la enciclopedia de Tlön. Falsas o reales, son ambas, usando palabras de Steiner a propósito de otra obra colosal (*En busca del tiempo perdido*, 1922), “arquitecturas en el tiempo” que “reviven un pasado fantásticamente abarrotado e intrincado” (Steiner, 2008: 34).

La totalidad de la obra de Borges que se alza como una enciclopedia de la ficción que al mismo tiempo funda y recopila, es una obra plena de referencias cruzadas que siempre resultan coherentes y cuya lógica de relaciones, punto y contrapunto, reciprocidades armónicas y llamadas intemporales es tan intensa que evoca un eco ancestral y místico que eleva la duda hasta convertirla en la forma más pura de la creación. Borges, al igual que Needham, construye su obra como un recopilatorio de conocimientos tan amplio que perturba la membrana que hace de falso límite entre la realidad y la ficción.

Escribe Steiner:

La cuestión que yo quería plantear es ésta: ¿es *SCC* algo más?  
¿Estoy dando a entender que estas mil y pico páginas de erudición histórica y analítica, estas bibliografías tan extensas como libros, estos cientos de tablas estadísticas, gráficos, cartas, mapas, diagramas e ilustraciones constituyen algo que en cierto modo es una *ficción*<sup>19</sup>? Esta conjetura tal vez no es tan demencial como parece. Durante un breve periodo de docencia en China pregunté a unos distinguidos estudiosos chinos qué opinaban de los titánicos trabajos de Needham. Casi sin excepción, respondieron con una sonrisa cortés, incluso reverente, pero también irónica (la ironía china tiene múltiples matices). Su aprecio por *SCC* era

---

<sup>19</sup> Cursiva mía.

profundo. ¿Cómo podía ser de otro modo? Pero no era menos profundo su asombro ante los descubrimientos por parte de Needham de las prioridades y logros científicos-tecnológicos chinos. Qué sorprendente, qué satisfactorio fue todo aquello.

Los límites entre la realidad y la ficción son sutilmente fluidos. El rango epistemológico de las dos categorías ha sido siempre inestable (Steiner, 2008: 43).

A la luz de las ideas del crítico parisino, es imposible no inclinarse por dotar del mismo rango epistemológico la invención de la enciclopedia de Tlön y el impresionante estudio sinológico de Needham, y al mismo tiempo no ver en *Los libros que nunca he escrito*, recopilatorio de libros inexistentes, improbables e imposibles un reflejo del “más razonable, más inepto, más haragán” conjunto de notas sobre libros imaginarios de Borges.

Volviendo al ingeniero inglés del cuento, es notable como el tiempo se encuentra siempre en relación con él: primero mediante el reloj de sol y su relación con la temporalidad natural, después a través el sistema sexagesimal, que además se vincula, como ya se vio, a la forma elemental del mundo, al agua y a los espejos.

El apellido del ingeniero es Ashe que suena como “ash”, ceniza en inglés, que invoca a la historia que es devorada por las llamas de la entropía y a la concepción religiosa de la desaparición. Las cenizas se imponen en la frente como símbolo de que el hombre es polvo y al polvo volverá (Gn. 3,19). “Somos reducidos a cenizas, sea cual sea el peso de nuestras esperanzas o la dignidad de nuestro dolor”, dice Steiner (2008: 49).

Por una parte, el texto afirma el tiempo como elemento inevitable para el avance de la narración y, por la otra, lo niega como una ficción necesaria. El arte siempre busca ser intemporal o cuanto menos pretende tener un estatus diferente (Steiner, 2005b: 78) y por supuesto, dice Steiner (2005b: 79), “existe un sentido en el que el texto y el arte engendran un tiempo que les es propio. Incluso más que en la filosofía, la poesía permite a la consciencia humana experimentar la liberación del tiempo”.

En septiembre de 1937, cuenta Borges, Ashe muere y le deja, parece que por descuido, aunque ya el lector intuye que el azar no existe, un libro. El narrador dice sentir vértigo al leer que se trata de *A first Encyclopaedia of Tlön. Vol. XI. Hlaer to Jangr*.

*A first Encyclopaedia of Tlön* tiene 1001 páginas, evidente referencia al *Quitab alif laila ua laila* o *Las mil y una noches*, y es “la sugestión de un libro infinito”. Con esa clave de interpretación, intercambiando *Las mil y una noches* por la *A first Encyclopaedia of Tlön*, se puede leer el siguiente fragmento:

En éste hay otra belleza. Creo que reside en el hecho de que para nosotros la palabra “mil” sea casi sinónima de “infinito”. Decir mil noches es decir infinitas noches, las muchas noches, las innumerables noches. Decir “mil y una noches” es agregar una al infinito. Recordemos una curiosa expresión inglesa. A veces, en vez de decir “para siempre”, *for ever*, se dice *for ever and a day*, “para siempre y un día”. Se agrega un día a la palabra “siempre”. Lo cual recuerda el epigrama de Heine a una mujer: “Te amaré eternamente y aún después”. La idea de infinito es consustancial con *Las mil y una noches* (Borges, 2009: 22).

Y más adelante:

¿Por qué primero mil y después mil y una? Creo que hay dos razones. Una, supersticiosa (la superstición es importante en este caso), según la cual las cifras pares son de mal agüero. Entonces se buscó una cifra impar y felizmente se agregó “y una”. Si hubieran puesto novecientos noventa y nueve noches, sentiríamos que falta una noche; en cambio, así, sentimos que nos dan algo infinito y que nos agregan todavía una yapa, una noche [...] En el título de *Las mil y una noches* hay algo muy importante: la sugestión de un libro infinito. Virtualmente, lo es. Los árabes dicen que nadie puede leer *Las mil y una noches* hasta el fin. No por razones de tedio: se siente que el libro es infinito (Borges, 2009: 24).

En otro texto recopilado en el libro *Siete noches* (1980), Borges dice que *Las mil y una noches* es un libro hecho como las catedrales, “que son obras de generaciones de hombres” y cuyo origen permanece oculto, y en estas palabras se refleja la construcción de la enciclopedia de Tlön que, como se sabrá más adelante, es también obra de generaciones de hombres: “Alfonso Reyes, harto de fatigas subalternas de índole policial, propone que entre todos acometamos la obra de reconstruir los muchos y macizos tomos que faltan: *ex*



*ungue leonem*<sup>20</sup>. Calcula, entre veras y burlas, que una generación de *tlönistas* puede bastar” (p. 21).

### 2.1.2. LA INVENCIÓN DEL MUNDO

El tercer elemento en el título del cuento aparece en forma de inscripción en el libro dejado por Ashe: “En la primera página y en una hoja de papel de seda que cubría una de las láminas en colores había estampado un óvalo azul con esta inscripción: *Orbis Tertius*” (p. 20). El sendero por el que transcurría la narración es ya totalmente subvertido. Si hasta ahora el lector circunscribía la historia a una región inventada del mundo, ahora es todo el mundo el que se sugiere como un invento. Hay un salto cualitativo en las expectativas generadas por la narración que no se detendrá ahí sino que seguirá sumando hasta el final.

La historia continúa mientras Borges acompaña las certidumbres del lector, dice, “hacía dos años que yo había descubierto en un tomo de cierta enciclopedia pirática una somera descripción de un falso país; ahora me deparaba el azar algo más precioso y más arduo” (p. 20).

Uqbar tiene un carácter real y ficticio a la vez. La falsedad queda patente en el “falso país” con que lo define Borges, pero para el lector la realidad ha dado un giro de ciento ochenta grados pues de la duda inicial ante la entrada de una enciclopedia sobre una región perdida, el texto ahora habla de la enciclopedia de un mundo.

Borges mantiene siempre a su narrador como un espectador incapaz de dominar los sucesos de la narración. Ficción o no, el cuento es narrado como si se tratara de un hecho real.

---

<sup>20</sup> Que se puede traducir como “por la garra se conoce al león”, es decir, que a partir de un dato preciso se puede extraer la información faltante.

A partir del descubrimiento del volumen de la enciclopedia tlönica, lo que ahora despierta la duda en el lector no es la realidad de un lugar desconocido sino la de una enciclopedia monumental que inventa un mundo:

Ahora tenía entre las manos un vasto fragmento metódico de la historia total de un planeta desconocido, con sus arquitecturas y sus barajas, con el pavor de sus mitologías y el rumor de sus lenguas, con sus emperadores y sus mares, con sus minerales y sus pájaros y sus peces, con su álgebra y su fuego, con su controversia teológica y metafísica. Todo ello articulado, coherente, sin visible propósito doctrinal o tono paródico (p. 20).

El salto cualitativo en la ficción dentro de la ficción resulta del hecho de que la cuestión ha dejado de ser la de un artículo en una extraña versión de la *Enciclopedia Británica* y se ha pasado a la de la monumental invención de un planeta desconocido que, de momento, se mantiene en la ficción dentro de la ficción pero que se prepara para saltar a un plano superior de realidad.

“¿Quiénes inventaron Tlön? El plural es inevitable, porque la hipótesis de un solo inventor –de un infinito Leibniz obrando en la tiniebla y en la modestia– ha sido descartada unánimemente” (p. 21). El universo inventado pasa del interés singular al interés compartido. Ya no son solo Bioy y Borges quienes investigan y desarrollan conjeturas, ahora hay un grupo impreciso de personas. El hecho de que la hipótesis quede “descartada unánimemente” lo indica. Ahí, a ese lugar impersonal en donde la multitud es indistinguible, se integra el lector que es envuelto por el relato con apenas una inflexión gramatical que sustituye el singular por el plural.

“Al principio se creyó que era un mero caos” (p. 22), se dice desde la impersonalidad verbal que prefigura a la comunidad. El caos, por su parte, es presentado casi inocuamente, el “mero” lo muestra. Es un evento desordenado, sin concierto, desposeído de cualquier misticismo, aligerado, castrado. El escritor limita la carga semántica para distinguir entre el simple desorden de los hombres y el ordenado caos universal. Y al calificarlo también de

“irresponsable licencia”, Borges adelanta los peligros de su propia narración y señala la importancia de la escritura como un acto de responsabilidad vinculada al hecho de que la literatura es capaz de modificar la realidad, incluso de forma radical.

Borges describe el concepto del universo que se tiene en Tlön a través de la comparación con el mundo no escrito. Empieza hablando de Hume y Berkeley y sus diferentes argumentos para explicar la realidad: “Hume notó para siempre que los argumentos de Berkeley no admitían la menor réplica y no causaban la menor convicción. Ese dictamen es del todo verídico en su aplicación a la tierra; del todo falso en Tlön” (p. 23).

Frente a la realidad del mundo del lector que se alza desde el materialismo se presenta Tlön cuya estrategia constructiva es el idealismo. Borges enfrenta ambos argumentos para mostrar las diferencias entre las realidades; sin embargo, esto es un artificio pues, una vez el lector haya asumido los contrastes y el lugar en el que él se encuentra, las fronteras entre ambos universos se volverán indistinguibles lo que provocará que se cuestione toda la realidad, fin secreto y último de la narración.

En un artículo sobre las relaciones entre la filosofía y la literatura, Calvino desvela la mecánica por medio de la cual Borges parece siempre estar a punto de revelar el secreto del universo, al esconder, dice, sus cartas “de forma que las referencias filosóficas solo se trasluzcan a través de la alusión a los grandes textos, la geometría metafísica y la erudición” (Calvino, 2013: 185) pero engañando al lector pues no quiere revelar nada.

Gracias a la innovación técnica sobre la cual descansan sus relatos, dice J.M. Coetzee, “y a los cuales presta su veloz ritmo –el lector queda desbordado y sobrecogido por su oponente antes de saber dónde se encuentra– es utilizar como modelo la anatomía del ensayo crítico antes que la del relato” (Coetzee, 2004: 178) basado en la en la profunda convicción de que la imaginación poética le “permite al escritor unirse al principio creativo universal”

(Coetzee, 2004: 180) a través del cual no habría diferencias fundamentales entre imaginación y creación.

Al confundir los límites, escribe Alazraki (1978: 38), “de lo relativo de una realidad singular y de lo absoluto de una abstracción, Borges amplía el ámbito de sus relatos otorgándoles una elasticidad, una simultaneidad, que si a primera vista los torna fantásticos, «irreales», en última instancia los salva de una simplificación demasiado grosera de la inasible y compleja realidad”.

Cuando Borges funde la metafísica y la ficción, pone en entredicho a la primera evidenciándola como una ficción que apenas tiene que ver con un sentido profundo y eterno del universo. Es por eso por lo que se opone explícitamente a una literatura de corte realista, decisión que significa un desarrollo creativo dirigido cabalmente hacia una poética de lo fantástico y del ensayo como forma de la ficción.

Berkeley, cuyo pensamiento fue llamado idealismo subjetivo creía que todo lo que podía conocerse de los objetos era su percepción y no el objeto mismo. Era así que la única manera de acceder a ellos era a través de las “percepciones puras”, esto es, sin la intervención de la razón. En “La nueva refutación del tiempo” (1946), Borges cita tres fragmentos del filósofo irlandés:

Berkeley (*Principles of Human Knowledge*) observó –dice el escritor–:

Todos admitirán que ni nuestros pensamientos ni nuestras pasiones ni las ideas formadas por nuestra imaginación existen sin la mente. No menos claro es para mí que las diversas sensaciones, o ideas impresas en los sentidos, de cualquier modo que se combinen (*id est*, cualquiera sea el objeto que formen), no pueden existir más que en una mente que las perciba... Afirmo que esta mesa existe, es decir, la veo y la toco. Si al estar fuera de mi escritorio, afirmo lo mismo, solo quiero decir que si estuviera aquí la percibiría, o que la percibe algún otro espíritu... Hablar de la existencia absoluta de cosas inanimadas, sin relación al hecho de si las perciben o no, es para mí insensato. Su *esse* es *percipi*; no es posible que existan fuera de las mentes que las perciben.

En el párrafo 23 agregé, previniendo objeciones:

Pero, se dirá, nada es más fácil que imaginar árboles en un prado o libros en una biblioteca, y nadie cerca de ellos que los percibe. En efecto, nada es más fácil. Pero, os pregunto, ¿qué habéis hecho sino formar en la mente algunas ideas que llamáis “libros” o “árboles” y omitir

al mismo tiempo la idea de alguien que las percibe? Vosotros, mientras tanto, ¿no las pensabais? No niego que la mente sea capaz de imaginar ideas; niego que los objetos puedan existir fuera de la mente.

En otro párrafo, el número 6, ya había declarado:

Hay verdades tan claras que para verlas nos basta abrir los ojos. Una de ellas es la importante verdad: Todo el coro del cielo y los aditamentos de la tierra –todos los cuerpos que componen la poderosa fábrica del universo– no existen fuera de una mente; no tienen otro ser que ser percibidos; no existen cuando no los pensamos, o solo existen en la mente de un Espíritu Eterno (Borges, 2003: 232).

Profundo conocedor de las doctrinas filosóficas, el autor argentino no ve en ellas un compendio de verdades sino un complejo invento. En “Magias parciales del *Quijote*” (1949) dice, “Las invenciones de la filosofía no son menos fantásticas que las del arte” (Borges, 2003: 298).

A diferencia del mundo no escrito, Tlön es radicalmente idealista, “Su lenguaje y las derivaciones de su lenguaje –la religión, las letras, la metafísica–” (p. 22) lo presuponen, dice Borges, es el orden soñado por los hombres.

El mundo para los habitantes de Tlön “es sucesivo, temporal, no espacial” (p. 23), “es una serie heterogénea de actos independientes” (p. 22), contrario al mundo del lector en donde todo parece relacionarse mediante la narración de hechos concatenados.

En el texto sobre la refutación del tiempo, cuando Borges presenta las razones por las cuales el tiempo podría ser impugnado, recurre, como ya se vio, a un concepto como el que se tiene en Tlön, una serie sucesiva de presentes independientes el uno del otro y en donde el ser solo existe como “minucioso presente”. Borges cruza con enorme facilidad las fronteras entre las distintas realidades, presentando lo fantástico que es el mundo no escrito y lo real que es lo fantástico:

Me dicen que el presente, el *specious present* de los psicólogos, dura entre unos segundos y una minúscula fracción de segundo; eso dura la historia del universo. Mejor dicho, no hay historia, como no hay la vida de un hombre, ni siquiera una de sus noches; cada momento que vivimos existe, no su imaginario conjunto. El universo, la suma de todos los hechos, es

una colección no menos ideal que la de todos los caballos con que Shakespeare soñó (Borges, 2003: 236).

Sin embargo, Borges no es inocente e intuye que esas ideas pertenecen a un lugar que se aleja cada vez más de él y que los pilares de su propia realidad son aún demasiado sólidos y termina el texto diciendo:

*And yet, and yet...* Negar la sucesión temporal, negar el yo, negar el universo astronómico, son desesperaciones aparentes y consuelos secretos. Nuestro destino (a diferencia del infierno de Swedenborg y del infierno de la mitología tibetana) no es espantoso por irreal; es espantoso porque es irreversible y de hierro. El tiempo es la sustancia de que estoy hecho. El tiempo es un río que me arrebató, pero yo soy el río; es un tigre que me destroza, pero yo soy el tigre; es un fuego que me consume, pero yo soy el fuego. El mundo, desgraciadamente, es real; yo, desgraciadamente, soy Borges.

*Freund, es ist auch genug. Im fall du mehr willst lesen,  
So ghe und werde selbst die Schrift und selbst das Wesen.*<sup>21</sup>  
(Angelus Silesius: *Cherubinischer Wandersmann*, VI, 263, 1675.) (Borges, 2003: 236).

Borges escribe para encontrar esa plenitud imposible en la vida, el orden inconmensurable del caos que es inalcanzable para los hombres. Esa última cita parece resumir su deseo de volverse él mismo literatura.

En la gramática de Tlön no hay sustantivos pues los objetos no existen y solo pueden ser nombradas las percepciones, “hay verbos impersonales, calificados por sufijos (o prefijos) monosilábicos de valor adverbial. Por ejemplo: no hay palabra que corresponda a la palabra *luna*, pero hay un verbo que sería en español *lunecer* o *lunar*” (p. 23). Paradójicamente el hecho de que nadie crea en “la realidad de los sustantivos hace [...] que sea interminable su número” (p. 24), porque se pueden crear objetos mediante la asociación de los adjetivos.

---

<sup>21</sup> «Ya basta, amigo. Si quieres seguir leyendo, transfórmate tú mismo en el libro y en la doctrina».

Por su parte, las doctrinas filosóficas del planeta inventado son innumerables pues el hecho de que sean “de antemano un juego dialéctico, una *Philosophie des Als Ob*, ha contribuido a multiplicarlas” (p. 25).

La *Philosophie des Als Ob* (1911) se trata del pensamiento del “como si” desarrollado por el filósofo alemán Hans Vaihinger, alumno de Kant, que postuló que era imposible llegar a conocer la realidad que subyacía en el mundo pues los sujetos naturalmente la configuran por medio de esquemas que encajan en ella. Es así que cuando los metafísicos de Tlön crean moldes filosóficos no lo hacen buscando la verdad ni la verosimilitud, sino “el asombro”, dice el narrador, y “juzgan que la metafísica es una rama de la literatura fantástica” (p. 26).

El autor argentino va minando el *seguro asiento* de las concepciones que el lector tiene sobre la realidad. Por una parte, cita, hablando de la metafísica del mundo inventado, a la metafísica de la realidad del lector, dando a entender, en principio, que son ideas contrapuestas, idealismo contra materialismo, pero después les da un giro al plantear que la metafísica del mundo inventado, a través de la *Philosophie des Als Ob*, no se aleja mucho de lo que puede considerarse una escuela veraz en el mundo no escrito, para terminar diciendo que eso en Tlön es literatura fantástica. De esta manera, el lector tiende a hacer una reflexión sobre el estatus ontológico de las explicaciones filosóficas y a compararlas con las de la ficción borgeana, de lo que se desprende una alteración total de la realidad.

En este juego, el tiempo tiene un papel singular. “Una de las escuelas de Tlön –dice Borges– llega a negar el tiempo: razona que el presente es indefinido, que el futuro no tiene realidad sino como esperanza de presente, que el pasado no tiene realidad sino como recuerdo presente” (p. 26) y pone un pie de página en el que señala: “Russell (*The analysis of mind*, 1921, página 159) supone que el planeta ha sido creado hace pocos minutos, provisto de una humanidad que «recuerda» un pasado ilusorio” (p. 26). Con esta cita Borges pone en entredicho el ser histórico del mundo al equiparar la temporalidad entre los distintos

planos de realidad. El mundo surge en el evento de la lectura, esto es, la realidad del texto solamente existe en el tiempo en el que sucede. La certeza del mundo se reduce al texto en el que se encuentra inmerso el lector, queda atrapada en él pues, como dice Russell, no existe la posibilidad lógica para rechazar la hipótesis de que el mundo existe hace más de unos pocos minutos, aquellos que ha durado la lectura.

Después de enumerar las diferentes escuelas del planeta inventado, sin ninguna transición, Borges, personaje y autor, comienza a asumir las ideas postuladas por los pensadores de Tlön como si ya no hubiera distinción y deja de lado cualquier duda inicial.

El narrador cuenta que entre las doctrinas de Tlön, “ninguna ha merecido tanto escándalo como el materialismo” (p. 27), girando por completo la aparente certeza del mundo, sin embargo, continúa, “Algunos pensadores lo han formulado, con menos claridad que fervor, como quien adelanta una paradoja. Para facilitar el entendimiento de esa tesis *inconcebible*<sup>22</sup>, un heresiarca del undécimo siglo ideó un sofisma” (p. 27). La tesis materialista se vuelve “inconcebible” para el narrador que la califica y quien, algunas líneas más adelante, juzga increíble el hecho de que las refutaciones al materialismo no fueran concluyentes. Deja de haber diferencias entre la realidad de Tlön y la del cuento y comienzan a verse las fracturas en el muro que las separa de la del lector.

Para demostrar lo absurdo de la doctrina materialista, Borges escribe una formulación basada en la lógica positivista llevada al absurdo:

El martes, X atraviesa un camino desierto y pierde nueve monedas de cobre. El jueves, Y encuentra en el camino cuatro monedas, algo herrumbradas por la lluvia del miércoles. El viernes, Z descubre tres monedas en el camino. El viernes de mañana, X encuentra dos monedas en el corredor de su casa. *El heresiarca quería deducir de esa historia la realidad –id est la continuidad- de las nueve monedas recuperadas. Es absurdo (afirmaba) imaginar que cuatro de las monedas no han existido entre el martes y la madrugada del viernes. Es lógico pensar que han existido –siquiera de algún modo secreto- en todos los momentos de esos tres plazos (p. 27).*

---

<sup>22</sup> La cursiva es mía.



La realidad del narrador y, al mismo tiempo, la realidad del lector se vuelve absurda e *inconcebible*.

En “La postulación de la realidad” (1931), un breve ensayo analizado por Genette, Borges (2003: 44) propone tres formas clásicas para establecer la realidad en las novelas y las ilustra con dos textos, uno de Gibbon y otro de Cervantes. La primera, la más fácil dice, es la que consiste en una notificación general de los hechos que importan, “relato sumario”: “tal como lo practica el historiador o el novelista clásico cuando cubren en algunas líneas un lapso de varios meses o años” (Genette, 1989: 328); la segunda, consiste en imaginar una realidad más compleja que la dicha al lector y referir sus derivaciones y efectos, “utiliza el sumario como una reserva de detalles y de circunstancias que el relato debe dejar adivinar al lector sin exponerlas él mismo” (Genette, 1989: 328); la tercera, la más difícil y eficiente, ejerce la invención circunstancial, que procede a través de el desenvolvimiento o la serie de pormenores lacónicos de larga proyección.

Borges usa los tres métodos en el cuento. Durante la narración, primero, enumera y resume los hechos que importan, desde su encuentro con Bioy hasta la aparición de Tlön en el mundo; segundo, postula una realidad en la que distintos universos se sobreponen pero solo mediante la narración de sus efectos y derivaciones mientras que el lector cubre los espacios en blanco; y tercero, una invención circunstancial, la conjunción del espejo y la enciclopedia que conduce, atravesando toda la narración, hasta el resultado final que es la transmutación total de la realidad.

Para Genette (1989: 328) el uso de estas estrategias de postulación de lo real en Borges están firmemente ligadas al resumen y al comentario y aunque no se atreve a reducir su obra a “una especie de diseminación [...] de la experiencia del resumen ficticio”, piensa que su genio le predispone a ello debido a dos elementos: uno, su mito fundamental, el del

mundo como Biblioteca y Laberinto “que no le da acceso a las cosas y a los seres más que a través de los libros”, y, dos, su “étimo estilístico de brevedad” que no le permite excluir el preciosismo de sus “metáforas lacónicas” reflejado en “el gesto de una escritura voluntariamente condensada” (1989: 328).

Es así que, también, después de la metafísica y el tiempo, la geometría de Tlön tiene un lugar en la argumentación borgeana, “comprende –dice– dos disciplinas algo distintas: la visual y la táctil [...] la base de su aritmética es la noción de los números indefinidos. Acentúan la importancia de los conceptos de mayor y menor [...] Afirman que la operación de contar modifica las cantidades y las convierte de indefinidas en definidas” (p. 30). La descripción detallada del mundo hace que adquiera cada vez más entidad como sitio de lo real.

Borges entrelaza con destreza los distintos mundos, confundiendo para el lector la realidad y la ficción, desde la consciencia de que las nuevas formas de entender la realidad entrañan en sí mismas lo mágico.

Más allá de las doctrinas lógicas, a la literatura de Tlön se le presta particular atención pues en ella subyace el proceso principal del cuento: la subversión del mundo. Borges dice que es raro que los libros de Tlön estén firmados pues allí “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” (p. 31). Para ejemplificarlo, el autor escoge dos obras, el *Tao Te King* y *Las 1001 Noches*, libros que, podría decirse, carecen de autoría. El primero es el documento central del taoísmo, atribuido a Lao Tse que literalmente significa “viejo maestro” y, el segundo, una recopilación medieval de textos de tradición árabe. En “Los traductores de las 1001 Noches”, Borges escribe:

*Las Praderas de oro y minas de piedras preciosas* del Masudi describen una recopilación titulada *Hezár Afsane*, palabras persas cuyo recto valor es *Mil aventuras*, pero que la gente

apoda *Mil noches*. Otro documento del siglo X, el *Fihrist*, narra la historia liminar de la serie: el juramento desolado del rey que cada noche se desposa con una virgen que hace decapitar en el alba, y la resolución de Shahrazad que lo distrae con maravillosas historias, hasta que encima de los dos han rodado mil noches y ella le muestra su hijo (Borges, 2003: 109).

En el breve fragmento anterior, además de apreciar el conocimiento que el autor argentino tiene sobre el libro, es posible reconocer un tono idéntico al usado para describir la aparición de Tlön. Es así que se puede observar cómo Borges hace lecturas excéntricas y renovadoras de aquello que conoce para hacer emerger sus propias ficciones.

La literatura sin autor es un tema recurrente en el autor argentino, casi una reivindicación ética. En “Borges y yo”, dice, “Nada me cuesta confesar que ha logrado ciertas páginas válidas, pero esas páginas no me pueden salvar, quizá porque lo bueno ya no es de nadie, ni siquiera del otro, sino del lenguaje o la tradición”.

Siglos de idealismo, escribe Borges para terminar de redondear su artificio, “no han dejado de influir en la realidad” (p. 31). En Tlön, el mundo inventado, las ideas modifican la realidad y es por eso por lo que “no es infrecuente [...] la duplicación de objetos perdidos. Dos personas buscan un lápiz; la primera lo encuentra y no dice nada; la segunda encuentra un segundo lápiz no menos real, pero más ajustado a su expectativa. Esos objetos secundarios se llaman *hrönir* y son, aunque de forma desairada, un poco más largos” (p. 31).

El mundo de la ficción se vuelve infinito, no hay fronteras que puedan acotar una realidad que se modifica constantemente a partir de cada uno de los sujetos que la habitan. Tlön es la postulación de ese universo en el que el mundo se ha convertido en el mundo de la imaginación, un laberinto amenazador que lo ocupa todo.

Blanchot, en *El libro que vendrá*, hablando del *Aleph*, dice:

Pero si el mundo es un libro, todo libro es el mundo, y son terribles las consecuencias que resultan de esta inocente tautología.

En primer lugar, desaparecen los márgenes de referencia. El mundo y el libro se devuelven eterna e infinitamente sus imágenes reflejadas. Este poder indefinido de reflexión, esta multiplicación centelleante e ilimitada —o sea el laberinto de la luz, lo

cual, por lo demás, no es nada—, será entonces lo que encontraremos, vertiginosamente, en el fondo de nuestro deseo de comprender (Blanchot, 1969: 110).

Los márgenes, las fronteras que salvan al hombre del vacío, se pierden. El mundo escrito y el mundo no escrito evidencian su realidad como reflejo, simulacro infinito, “laberinto de luz”:

En segundo lugar, si el libro es la posibilidad del mundo —continúa Blanchot (1969: 110) —, debemos también sacar la conclusión de que en el mundo está actuando no solo el poder de hacer sino ese gran poder de fingir, de falsificar y de engañar, cuyo producto es el libro de ficción, producto tanto más evidente cuanto más disimulado sea ese poder en él.

El mundo, reflejo del libro, se vuelve falaz y engañoso y por lo tanto incomprendible. De ahí la duda radical expresada por Borges que a través de la literatura combate las imposturas que afirman una realidad unívoca y busca mostrar la realidad como un ente cambiante y subjetivo, una verdad que evite la ceguera de la razón y las esperanzas de la fe:

Borges comprende que la peligrosa dignidad de la literatura no consiste en hacernos suponer que el mundo tiene a un gran autor, absorbido en medio de mistificaciones soñadoras, sino en hacernos experimentar el acercamiento de una extraña fuerza, neutra e impersonal (porque) la literatura no es un simple engaño, es el peligroso poder de ir hacia lo que es por la infinita multiplicidad de lo imaginario (Blanchot, 1969: 111).

Hacia el lugar de lo infinito y de la posibilidad abismal de la nada.

“Las cosas se duplican en Tlön; propenden asimismo 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. A veces unos pájaros, un caballo, han salvado las ruinas de un anfiteatro” (p. 33).

De la misma manera en que las ideas producen objetos en Tlön, el olvido provoca su desaparición. El círculo del idealismo se cierra y da lugar a un mundo que solo es posible mediante las formas de la mente, lo que no pertenece a esa categoría o es relegado por el

pensamiento o deja de ser. Solo lo que yace bajo la potencia de las ideas puede perdurar. Es así que el umbral, sinónimo de separación y unión, de apertura y cierre, desaparece sin la mirada del mendigo, y con él toda su posibilidad como mundo. También las ruinas, objetos que trasgreden el tiempo y vinculan el mundo a su narración, se pierden sin unos pájaros o un caballo que las perciban y con ellas su significado, la historia que ya no es. Se desvanece el vínculo esencial con una determinada realidad, permitiendo la aparición de otras.

Hasta aquí llega el cuerpo principal del texto, la apariencia de que el cuento de Borges ha terminado aunque tenga un apéndice llamado “Postdata de 1947”, incluido en 1940, de tal forma que el lector de 1940 lee una nota escrita siete años después. Borges predice la aparición de un texto que se agregará al original de 1940 que no es un original sino una reproducción del de 1947. El escritor impugna así el tiempo y obliga al lector, se puede imaginar a un lector de 1940, a reflexionar sobre su ser histórico. Los siete años que son suprimidos en el blanco de una línea, constituyen un abismo temporal en el que ese hipotético lector no existe. Así se enfrenta al vacío del tiempo, a la sencillez de un borrado instantáneo y a la fragilidad de la existencia.

La falsa “Postdata de 1940” es un resumen de los acontecimientos sucedidos posteriormente a la publicación del texto y le dan una última vuelta de tuerca al mismo haciendo surgir el argumento secreto que había recorrido toda la narración: la obliteración del mundo, un continuo de hechos narrados sin demasiadas florituras que dan la impresión de una corriente imparable que conduce hasta un final sorprendente y hasta cierto punto inesperado.

Después de la publicación del texto, cuenta el narrador, descubre que Tlön es un país inventado a principios del siglo xvii por una sociedad secreta de la que había formado parte George Berkeley y que, hacia 1824, se había propuesto la invención, no ya de un país, sino de todo un planeta: Orbis Tertius. Buckley, uno de sus miembros, sugirió entonces una

“enciclopedia metódica del planeta ilusorio” (p. 35). En 1914, la sociedad ya tenía el volumen final de la Primera Enciclopedia de Tlön:

Hacia 1942 arreciaron los hechos. Recuerdo con singular nitidez uno de los primeros y me parece que algo sentí de carácter premonitorio. Ocurrió en un departamento de la calle Laprida, frente a un claro y alto balcón que miraba al ocaso. La princesa de Faucigny Lucinge había recibido de Poitiers su vajilla de plata. Del vasto fondo de un cajón rubricado de sellos internacionales iban saliendo finas cosas inmóviles: platería de Utrecht y de París con dura fauna heráldica, un samovar. Entre ellas – con un perceptible y tenue temblor de pájaro dormido – latía misteriosamente una brújula. La princesa no la reconoció. La aguja azul anhelaba el norte magnético; la caja de metal era cóncava; las letras de la esfera correspondían a uno de los alfabetos de Tlön. Tal fue la primera intrusión del mundo fantástico en el mundo real (p. 36).

Tlön, el orden universal creado por el hombre, va ocupando el lugar del otro mundo. La ficción rompe las fronteras de la realidad: “la realidad cedió en más de un punto. Lo cierto es que anhelaba ceder. Hace diez años bastaba cualquier simetría con apariencia de orden – el materialismo dialéctico, el antisemitismo, el nazismo– para embelesar a los hombres. ¿Cómo no someterse a Tlön, a la minuciosa y vasta evidencia de un planeta ordenado?” (p. 39). El inaccesible caos del universo es sustituido por el orden universal de la literatura, de la biblioteca y el laberinto.

Borges termina el texto haciendo una advertencia sobre el futuro que, como ya se intuye, es solo otra manifestación del presente:

Entonces desaparecerán del planeta el inglés y el francés y el mero español. El mundo será Tlön. Yo no hago caso, yo sigo revisando en los quietos días del hotel de Androgué una indecisa traducción quevediana (que no pienso dar a la imprenta) del *Urn Burial* de Browne (p. 40).

Desde ese lugar sin tiempo, Borges anuncia la total intromisión de la ficción en el mundo del lector; postula que no hay fronteras demasiado rígidas pues todas pueden ser superadas a través de la imaginación. Toda la memoria, que no es otra cosa sino construcción, se pierde, de ahí la referencia a los ritos funerarios de Browne, *Hydriotaphia*.

*Urne Buriall or A brief discourse on the Sepulcral Urnes lately found in Norfolk*, cuyo capítulo V fue traducido justamente por Bioy Casares y Borges para el número 111 de la revista Sur, de manera, dice Javier Marías en su artículo “Falsificaciones literarias” (El País, 30 de mayo: 1988), “tan hermosa como inexacta”. La traducción posee un párrafo que no está en la obra original en inglés pero que no desmerita a Sir Thomas, como lo llama Borges, sino que lo complementa:

Amplios son los tesoros del olvido, e innumerables los montones de cosas en un estado próximo a la nulidad; más hechos hay sepultados en el silencio que registrados, y los más copiosos volúmenes son epítomes de lo que ha sucedido. La crónica del tiempo empezó con la noche, y la oscuridad todavía la sirve; algunos hechos nunca salen a la luz; muchos han sido declarados; muchos más fueron devorados por la oscuridad y las cavernas del olvido. Cuánto ha quedado en vacuo, y nunca será revelado, de esos longevos tiempos en que los hombres apenas recordaban su juventud, y más que antiguos parecían antigüedades, cuando perduraban más en sus vidas que ahora en nuestras memorias.

El autor de *Ficciones* acerca a sus lectores a una realidad que al ser cuestionada se amplía abrazando en sí lo múltiple y lo diverso, pero perdiéndose también en lo que es efímero. Lo que fue ya no puede volver a ser. Hay atisbos vertiginosos, dice Coetzee (2004: 182), del colapso no solo del mundo, sino “de todas las estructuras de significado, incluido el propio lenguaje, presentimientos deslumbrantes de que el propio yo que habla carece de existencia real”. Allí recae la maravilla borgeana que destruyendo las certezas demuestra que la ficción no es un método de evasión sino un medio para construir la realidad.







## 2.2. LA REALIDAD METALÍPTICA: ARTEFACTO

### *Si una noche de invierno un viajero* de Italo Calvino

Italo Calvino, escritor italiano nacido en Cuba en 1923, hijo de un agrónomo y una bióloga italianos, es uno de los escritores más importantes de la Italia de postguerra. Es llamado por el filósofo alemán Hans-Robert Jauss *poeta doctus* dada su enorme capacidad para interpretar la realidad.

Calvino es hondamente marcado por su contexto histórico, el tiempo se grava firme en su piel y esto es relevante porque trasciende al autor imprimiéndose como si se tratara de una litografía que nos permitiera leer a través del tiempo lo efímero y duradero de la historia.

Al inicio de la Segunda Guerra Mundial, el escritor es llamado a filas por el ejército fascista pero decide unirse a la Brigada Garibaldi, los comunistas que luchan en el norte de Italia contra las tropas de Mussolini. Al finalizar la guerra, Calvino se considera un escritor *impegnato*, es decir, que no solo no desdeña la participación política sino que la cree necesaria. Es por esto por lo que sus primeros libros están concebidos desde un realismo de combate con ideas políticas muy firmes. Sin embargo, la decepción frente a lo moderno lo lleva, a principios de los años cincuenta, a modificar su planteamiento sobre la escritura, y en buena medida, sobre la realidad, empujándolo hacia una literatura menos apegada a un concepto banal de la realidad y con inclinaciones hacia la experimentación. Esto, por supuesto, no significa que deje de sentirse comprometido con el mundo sino que entiende que la mejor manera de encarar la transformación de la realidad es a través de una literatura que asuma con honestidad su carácter ficticio.

En un artículo publicado en el número cinco la revista *Il Menabò* (1962), Calvino habla sobre las modificaciones estéticas que sufre su obra, particularmente en cuanto a las

estrategias formales utilizadas, asociadas también a las soluciones argumentales –a las que llama cognoscitivas, instrumentales y expresivas–, que implican el paso de un trasnochado realismo moderno a una literatura de carácter, aunque aún no sea posible llamarlo así, postmoderno. Dice:

Para mí, el problema expresivo y crítico es éste: mi primera elección formal y moral se ha basado en las soluciones de estilización reductiva y, pese a que toda mi experiencia más reciente me lleve en cambio a orientarme en la necesidad de emplear una forma más global y elaborada que refleje la multiplicidad cognoscitiva e instrumental del mundo en que vivimos, sigo creyendo que no existe solución estética, moral e históricamente válidas si no se basan en la *creación de un estilo*.

El Hemingway de mis primeras inclinaciones juveniles no ha disminuido nada de estatura; sigue siendo el mejor de todos por su precisión y concisión en la palabra, en el gesto en las relaciones humanas, pese a que la joven generación americana sienta preferencia por Henry Miller, ese hermano suyo totalmente opuesto a él, impetuoso, profético y estilísticamente indiscriminado. Con el tiempo, ha crecido cada vez más en mí una exigencia de estilo más compleja, llevada a cabo por medio de la adopción de todos los lenguajes posibles, de todos los posibles métodos de interpretación que pueden expresar la multiplicidad cognoscitiva del mundo en que vivimos (Calvino, 2013: 110).

Más adelante, en el mismo texto, al revisar el trabajo de Cesare Pavese, se muestra consciente de un cambio sustancial de época experimentado por el conjunto de la sociedad, sobre todo al interior de los contrastes que se le presentan al leer, en la distancia, a su amigo:

Desde luego, si a Pavese solo ahora se le puede en el fondo valorar plenamente, el hecho de que haya vivido estos temas como precursor aislado nos hace conscientes de cuán largos y decisivos han sido los doce años que nos separan de su muerte, hasta el punto de que muchas de sus características (el lenguaje, cuando estamos acostumbrados ya a elaboraciones más complejas; el contraste entre mundo interior y política, que ahora nos resulta rudimentario; el contraste entre el campo y la ciudad, entre lo rústico y lo civil, donde persiste el acento filoprimitivo de toda la cultura «frazeriana») se nos presentan ya con el inconfundible color de la época; y ya el hecho de poder reconocerlo y definirlo hoy es una prueba de que hemos entrado en una época distinta (Calvino, 2013: 111).

Pero la conciencia de Calvino sobre un cambio de época no se reduce a la disertación teórica sino a una firme voluntad de experimentación artística. El ejemplo de ello es *Si una noche de invierno un viajero* (1979), una clara y consciente búsqueda de las nuevas formas

estéticas, una *rara avis* que por una extraña razón es al mismo tiempo fundadora y producto de su época: un estudio crítico y teórico además del objeto mismo de esa teoría y crítica.

*Si una noche de invierno un viajero* es una obra fragmentaria compuesta por los inicios de narraciones que se quedan siempre inconclusas unidas por una historia vertebral. Ese hilo conductor es el relato de un lector al cual se le va interrumpiendo la narración debido a una especie de destino extravagante. El lector tematizado es un trasunto literario del lector del *mundo no escrito*, así lo ha llamado Calvino, al que también se le dificulta avanzar a través de las historias que comienza y que se quedan siempre abiertas en un horizonte que se sostiene apenas gracias a la posibilidad de la continuación.

Aquí solo serán tratados el capítulo inicial, la presentación del lector y la primera historia interrumpida, y el octavo capítulo, dedicado al escritor que comenta en un diario sus dudas acerca de la escritura y la lectura y en donde Calvino deja las claves para la interpretación de todo el libro.

Jauss escribe que este texto podría ser elegido como paradigma de una estética postmoderna plenamente desarrollada e interpretada teóricamente. El italiano, dice el filósofo, es un autor que supone a Borges y que continúa en gran medida sus esbozos, un polémico y *docto poeta*, creador de escrituras plurales, que es capaz de concentrar ampliamente los programas y teoremas de moda, formulados irónica y poéticamente, desde *The Literature of Exhaustion* (1967) de John Barth (Jauss, 2004: 17).

En la primera parte del libro, en la que se introduce a la figura del lector, el autor establece las bases de un artefacto narrativo mediante el cual, a través de juegos metaliterarios, los lectores quedan atrapados por un mundo en donde la única realidad verificable es la afirmación del escritor, “yo escribo”, y la del lector, “yo leo”.

En el *Informe para la Convención Internacional “Niveles de la realidad”*, realizado en el Palazzo Vecchio de Florencia entre el 9 y el 13 de septiembre de 1978, Calvino, en relación a la actitud que el lector debe asumir frente al texto, escribe:

Tú, que estás leyendo, estás obligado a creer una sola cosa: que lo que estás leyendo es algo que alguien ha escrito en un momento anterior: lo que lees sucede en un universo especial que es el de la palabra escrita. Puede ser que entre el universo de la palabra escrita y los otros universos de la experiencia se establezcan correspondencias de distinto tipo y que tú hayas de intervenir con tu juicio sobre dichas correspondencias, pero tu juicio sería siempre erróneo si leyendo creyeras entrar en relación directa con la experiencia de otros universos que no sean el de la palabra escrita (Calvino, 2013: 364).

Esto quiere decir que quien lee solo tiene que creer en una única verdad que es la de la escritura y la lectura delimitada por un universo especial, porque ese es el único plano de realidad con el que estará en relación directa.

El punto fundamental, concluye Calvino, es que la literatura no conoce *la realidad*, sino solo niveles de esa realidad:

Si lo que existe es *la realidad*, en la que los distintos niveles no serían sino aspectos parciales, o si solo existen los niveles, es cosa que la literatura no puede decir. La literatura conoce *la realidad de los niveles*, y ésta es una realidad que seguramente conoce mejor de cuanto pueda llegarse a conocer por otros procedimientos cognoscitivos. Lo cual no es poco (Calvino, 2013: 377).

Poco tiempo después de esta conferencia, Calvino publica *Si una noche de invierno un viajero*, así que queda claro que cuando habla de los distintos niveles de realidad está pensando en el libro con el que justamente violenta la relación de estos niveles.

En el libro, el narrador autodiegético además de ser el reflejo del lector es su cómplice, una especie de guía que lo acompaña por toda la novela mientras le muestra la filigrana, el tejido ajado que diría Sebald, con la que está edificada la realidad, al mismo tiempo que lo confronta con los fundamentos de la propia.

El lector al enfrentarse a la obra tiene una sensación inicial de extrañamiento y de irrealidad debido a la autorreflexividad impuesta a la que se va acostumbrando conforme la novela avanza.

### 2.2.1. CAPITULO I: YO, EL OTRO.

El texto se abre invocando el presente, “Estás a punto de empezar a leer la nueva novela de Italo Calvino, *Si una noche de invierno un viajero*. Relájate” (p. 8). La realidad del texto se sobrepone a la realidad del sujeto que lee. Es una especie de prólogo en el que se tematizan los actos preparatorios para la lectura: el ritual que cada lector forja. Se trata de la apelación inicial al tú, constante a lo largo de toda la historia. El tú ficticio, segunda persona del singular, es un lector que mediante su acción provoca el surgimiento de la novela a la vez que es representante del proceso de lectura.

Las primeras palabras del libro están dirigidas a ese lector hipotético y dividido en el personaje principal de la novela de Calvino y el lector real del mundo no escrito. En un primer momento es simplemente un lector y su existencia temporal está vinculada a la eventualidad de su acción que es la de leer la “última novela de Italo Calvino” (p. 8). Elementos inmanentes al acto de leer y que normalmente son invisibles se vuelven evidentes y reveladores cuando son tematizados. Calvino no permite que nada se dé por supuesto pues quiere exponer todas las piezas que componen el artefacto.

“Relájate. Concéntrate. Aleja de ti cualquier otra idea” (p. 8), dice. Es dominante, deja claro que el lector está sometido. Lo imperativo va haciendo que las defensas del lector se caigan de manera explícita, no se le sumerge lentamente en la historia ni se fabrican artificios que lo engañen, la intención es que él, siendo totalmente consciente de que se encuentra frente a un texto, acepte una íntima sumisión bajo los dictámenes de la narración.

## 2. Representación ficcional de la realidad

Se trata de hacerlo descubrir uno a uno los mecanismos de la obra y, al mismo tiempo, disponerlo para aceptar la incertidumbre del mundo, esto es, el hecho de que, tal vez, las cosas no sean como él las mira. Tal y como dice Maturana (2003: 15) en las páginas iniciales de *El árbol del conocimiento*, debe ser suspendido su hábito de caer en la tentación de la certidumbre. Y esto es así porque si el lector no la limita, el autor no podrá comunicarle nada y por lo tanto tampoco podrá revelarle el mundo.

El narrador le dice al lector que cierre la puerta, la realidad escrita y la no escrita se confunden y la relación entre la voz narradora y el lector se vuelve directa. Debe decirle a los demás que no lo interrumpan: “¡Estoy leyendo! ¡No quiero que me molesten!” (p. 8), y gritar, “¡Estoy empezando a leer la nueva novela de Italo Calvino!” (p. 8). Debe pedirle al mundo que se aparte de él y de igual manera él apartarse del mundo. Así, la realidad del texto puede traspasar la realidad del mundo no escrito y difuminar las fronteras de la narración mientras que el lector permanecerá expuesto a los dos planos de realidad. A través del texto, la experiencia del yo en el lector se duplica, es el yo que lee en la realidad tridimensional pero también es el yo lector de la última novela de Calvino.

Adopta la mejor posición para la lectura, continúa la narración, la más cómoda, “sentado, tumbado, ovillado, acostado. Acostado de espaldas, de lado, boca abajo. En un sillón, en el sofá, en la mecedora, en la tumbona, en el puf. En la hamaca, si tienes una hamaca. Sobre la cama, naturalmente, o dentro de la cama. También puedes ponerte cabeza abajo, en postura de yoga. Con el libro invertido, claro” (p. 8).

Al enumerar, el narrador hace que las opciones se vuelvan infinitas y todo sea posible. El lector se identifica con cualquiera de las que son representadas o con cualquiera de las que no. A través de la descripción del rito preparatorio de la lectura, el autor sumerge al lector en la realidad escrita, evidenciándola siempre. Se sobreponen los elementos del texto a los elementos de la realidad del lector: “alarga también los pies sobre un cojín” (p.

8), “quítate los zapatos” (p. 8) y “regula la luz de modo que no fatigues la vista” (p. 8). El autor demanda concentración absoluta, pretende que el lector esté preparado para dejarse llevar, que esté dispuesto, a pesar de la contundencia de lo real, a ser el personaje principal de la novela.

Al inicio de la lectura, el texto se abre completamente, suspendiendo el pacto ficcional para hablarle directamente al lector, intentando eliminar, o cuanto menos difuminar, la separación natural que existe entre él y la obra y para obligarlo a aceptar al narrador como guía.

Por otra parte, Calvino es consciente de que su estrategia es arriesgada y que, en gran medida, su éxito dependerá de lo que el lector espere de ella. Conoce la importancia de aquello que habita a las orillas del texto, sabe que las expectativas de un lector forman parte de la obra y la pueden poner en peligro. Por ello, prepara con extremo cuidado el aparato narrativo. “No es que esperes nada particular de este libro en particular” (p. 8), pero si así fuera, no lo hagas, finge que eres un lector ideal, le pide Calvino al lector: “Tú sabes que lo mejor que cabe esperar es evitar lo peor” (p. 8).

Fuiste a la librería, continúa, y “siguiendo esa huella visual te abriste paso en la tienda a través de la tupida barrera de los...” (p. 8), y vuelve a enumerar para nombrar todas las posibilidades de libros que existen a partir del posible lector, una categorización de la literatura desde las filias y las fobias, que hace patente la idea de que la realidad se forma a partir de quien la experimenta. Dice:

Los Libros Que No Has Leído... Libros Que Puedes Prescindir de Leer, de los Libros Hechos Para Otros Usos Que La Lectura, de los Libros Ya Leídos Sin Necesidad Siquiera De Abrirlos Pues Pertenecen A La Categoría De Lo Ya Leído Antes Aun De Haber Sido Escrito... los Libros Que Si Tuvieras Más Vidas Que Vivir Ciertamente Los Leerías También De Buen Grado Pero... (p. 8)



Cuanto más avanza el lector, más se transforma en el lector tematizado, ideal, sin nombre, construido en acto que realiza. Calvino presenta al personaje mientras le da forma al lector como personaje. Va de las acciones generales, para que el lector se sienta identificado con esa infinitud hecha de recuentos finitos, hacia las que cada vez son más concretas: “le das vueltas al libro entre las manos, recorres las frases de la contraportada [...] te dispones a reconocer el inconfundible acento del autor [...] te sientes un poco desorientado” (p. 10).

El lector de la ficción comienza a leer la novela pero el libro es un libro en la ficción, ya no es el libro que pesa entre las manos del lector “real”, hay una separación temporal y física cuando el narrador dice: “te dispones a reconocer el inconfundible acento del autor”. Ese presente ya es un pasado para lector del mundo no escrito pues ya está avanzado en el texto, no se dispone a leer, ya está leyendo, por eso este libro descrito ya es otro de la misma manera que lo es ya el lector, ahora lector de una novela ficticia al mismo tiempo que personaje de una ficción.

El mundo que parecía real se torna falaz pues Calvino se ha convertido en el autor de una novela dentro de una novela llamada *Si una noche de invierno un viajero* y el lector se ha vuelto el lector dentro de esta nueva realidad.

Es una narración extraña pero el autor previene al lector con un discurso hipnótico por medio del cual lo prepara para lo inesperado. Quiere que el lector siga el texto pero además se vuelva parte de él. Desea que el libro muestre una realidad autónoma a aquella que él experimenta con los cinco sentidos: “advirtes que el libro se deja leer de todas maneras, con independencia de lo que te esperabas del autor, es el libro en sí lo que te intriga, e incluso bien pensado prefieres que sea así, hallarte ante algo que aún no sabes bien qué es.” (p. 10).

El lector entra a la novela ficticia, corre un velo más que le permite encontrarse en un nivel más profundo de realidad. El narrador le cuenta la historia y él la escucha, la escucha no la lee, se ha convertido en ese personaje narrador tan usual en Borges que finge ser solo un testigo pero que sin embargo es el protagonista: “La novela comienza en una estación de ferrocarril, resopla una locomotora, un vaivén de pistones cubre la apertura del capítulo” (p. 11). La metalepsis rompe las fronteras enmarcadas, la diégesis parece expandirse hasta invadir la realidad del lector, dos realidades se superponen, los pistones del tren en la novela cubren la apertura del capítulo. Se tematiza en la descripción la captación de lo escrito, haciendo que la materialidad de la escritura impresa aclare la materialidad del mundo no escrito (Jauss, 2004: 241).

Lo narrado pertenece a una realidad concreta, la estación de tren, pero es ocupada por una realidad superior: “Una nube de humo esconde el primer párrafo [...] todo es neblinoso [...] son las páginas del libro las que están empañadas como cristales de un viejo tren, sobre las frases se posan la nube de humo” (p. 11), y más adelante: “Un silbido como de locomotora y un chorro de vapor se alzan de la máquina del café que el viejo barman pone a presión como si lanzase una señal, o al menos eso parece por la sucesión de frases del segundo párrafo” (p. 11).

Calvino juega con la flexibilidad del texto, haciendo que lo narrado refleje el mundo no escrito y, además, el proceso de la lectura mediante la sobreposición de planos. Con ese efecto logra crear una sensación más vívida de lo que está sucediendo en la ficción y hace que se perciba el proceso mismo de la lectura, logrando que el tamiz que separa los diferentes planos de realidad se haga más sutil. Establece, antes que nada, las fronteras de las distintas realidades para, poco a poco, impugnarlas a través de un juego metatextual que desequilibra la realidad en la que se encuentra el lector. Las fronteras de la realidad son

embestidas por la narración que enfrenta al lector con una ficción que ha dejado de serlo a través de la reflexión sobre sí misma.

El personaje de esta primera narración está construido de tal manera que logra permanecer oculto, apenas se le nota remotamente en el deambular por la estación, se le reconoce entre las sombras inciertas. Dice el texto, “Hay alguien que está mirando a través de los vidrios empañados” (p. 11), “abre la puerta acristalada del bar” (p. 11). Paso a paso se concreta saliendo de la espesa neblina del relato para entrar en contacto con los otros que lo perfilan con la mirada, distinguiéndolo de las ausencias esperadas: “el hombre entra en el bar, se desabrocha la gabardina húmeda” (p. 11), mientras “los jugadores –los otros– [...] cierran el abanico de las cartas contra el pecho y se vuelven hacia el recién llegado” (p. 11). El ser abstracto se define en la figura de un viajero pero en toda su incerteza el lector vuelca su yo.

“Las estaciones se parecen todas” (p. 11), dice el narrador, cambia el “él” por el “tú”, “tú las conoces todas” (p. 11). El lector ha visto deambular al protagonista por la estación, cuando se asoma al bar y abre la puerta, emergiendo desde las profundidades de la historia, pero también ha visto las miradas de los clientes que se depositan sobre él mismo, el lector, ha experimentado el vapor que le empaña la mirada y que desdibuja las frases del libro, y así pasa de ser el lector ficticio de una novela de Italo Calvino a ser el protagonista de la obra, el que deambula por la estación, uniéndose en ese movimiento con el narrador que se ha encarnado también en el viajero.

“Las luces de la estación y las frases que estás leyendo parecen tener la tarea de disolver más que de indicar las cosas que afloran de un velo de oscuridad y niebla” (p. 11), continúa el narrador, haciendo patente que hay algo que permanece oculto pero al mismo tiempo distanciándose de la voluntad que oculta como si la narración no fuera con él.

Las frases tienen la tarea de disolver las cosas que afloran de la oscuridad pero no hay voluntad ninguna, solo ocurre así, el mundo se disuelve en el lenguaje acosado por la nada más allá del texto, de ese afuera manifiesto en la oscuridad y la niebla. Las frases tienen la tarea de disolver los objetos, volverlos intangibles, recubrirlos de un aurea onírica en el que se confunde el sueño y la vigilia.

Y el “él” que se había convertido en “tú” pasa a ser un “yo”. El narrador de la historia, que contaba lo que sucedía dentro de la novela ficticia y también aquello que estaba fuera de ella, se transforma repentinamente en el protagonista. Lo que parecía que era un narrador extradiegético de golpe se convierte en un narrador intradiegético. “Yo he bajado en esta estación esta noche por primera vez en mi vida y ya me parece haber pasado en ella toda una vida” (p. 11), dice confirmando la idea de que el “tú” anterior es un “yo”. Pero no deja de dirigirse al lector, que en el cambio de fórmula establece una conversación con el que ahora es el protagonista. Es un diálogo pero también un soliloquio en el que reflexiona sobre su propio ser como lector que está siendo construido a partir de la mirada de aquel otro, ese narrador que sabe que el lector existe y al que de hecho vuelve personaje de la historia que cuenta, un ser tan irreal como la atmósfera de la estación de tren.

“Yo soy el hombre que va y viene entre el bar y la cabina telefónica. O sea: ese hombre se llama «yo» y no sabes más de él, al igual que esta estación se llama solamente «estación» y al margen de ella no existe sino la señal sin respuesta de un teléfono que suena en una habitación oscura de una ciudad lejana” (p. 11), dice indicando, y como interpretación sugerida, que la realidad es solo la que yace aquí, entreverada bajo estas líneas.

Las fronteras así son delimitadas, se fijan alrededor de la estación de tren, el bar y la habitación al final de la línea de teléfono. Más allá no hay nada o lo hay todo en forma de ausencia. Allí estamos nosotros lectores.

Al final de la exposición de Michel Houellebecq en el Palais de Tokio en París, hay una frase que no deja dudas: “Habitamos la ausencia”.

El lector está circunscripto a este espacio, no hay opción, pues ya es el personaje de una novela de Italo Calvino, cumpliendo, dice Jauss (2004: 242), “la transición del lector leyente (externo) al lector leído (interno)”.

La estación de tren es el no-lugar creado con el fin de atrapar al lector bajo la mirada del narrador, no hay sitio para esconderse, solo estos andenes contruidos por el lenguaje. Tampoco hay tiempo, está suspendido a la espera de que el autor permita que avance. Dice: “Las máquinas-exprés en los cafés de las estaciones ostentan un parentesco con las locomotoras, las máquinas exprés de ayer y de hoy con las locomotrices y locomotoras de ayer y de hoy. Por mucho que vaya y venga, que vague y dé vueltas, estoy cogido en la trampa, en esa trampa intemporal que las estaciones tienen infaliblemente” (p. 11).

El lector y el viajero se confunden, uno es el otro, ambos son víctimas del engaño que es el texto, una narración que envuelve a los personajes y en donde la trampa es consustancial al desarrollo de la trama. El autor ha concebido el lugar desde la conciencia del engaño y no se retira, como sería natural, a la pasividad más allá de la obra, no la suelta, la sostiene como si se tratara de un caballo a punto de desbocarse. Tiene sujetas las bridas del texto que dobla el cuello a uno y otro lado resistiéndose. El lector siente esa fuerza sostenida, como la vibración eléctrica de cables de alta tensión, ahí se percibe la presencia física del autor.

Calvino muestra el artefacto narrativo para que no haya equivoco alguno: “sería hora de que se te dijera claramente si ésta en la que he bajado de un tren con retraso es una estación de antaño o una estación de ahora; y en cambio las frases siguen moviéndose en el indeterminado, en lo gris, en una especie de tierra de nadie de la experiencia reducida al mínimo común denominador. Ten cuidado...” (p. 11), dice, advirtiendo sobre algo que ya

se intuye, esto es “una trampa”. El lector ve el prodigio que se desarrolla frente a él pero solo puede dejarse atrapar por esta la realidad que es envuelta por la ficción.

Se construye la narración sobre un lugar concreto y al mismo tiempo genérico, en un tiempo indeterminado. Se advierte al lector sobre la amenaza y ante ella piensa en los mecanismos narrativos que están siendo usados para someter su incredulidad, en el engranaje del discurso y en su propia actividad como lector.

El autor logra así hacer ver al lector las trampas de la ficción, rompiendo el pacto de incredulidad para asumir la falsedad de lo real, haciéndolo reflexionar, por otra parte, sobre su papel en esa construcción frente a la tarea del autor.

En esta dirección, el autor crea expectativas sobre la narración para que, al dejarlas incompletas, se abran como posibilidades infinitas. Lo que no se concluye queda como horizonte abierto.

En el inicio de *Gramáticas de la creación*, Steiner escribe:

No nos quedan más comienzos. *Incipits*: esa orgullosa palabra latina que indica el inicio sobrevive en nuestra polvorienta palabra «incipiente». El escriba medieval marca la línea inicial, el capítulo nuevo con una mayúscula iluminada. En su torbellino dorado o carmesí el iluminador de los manuscritos coloca las bestias heráldicas, los dragones matutinos, los cantores y los profetas. La inicial, en la cual el término significa comienzo y primacía, actúa como fanfarria; enuncia la máxima de Platón –de ninguna manera evidente– de que en todas las cosas, naturales y humanas, el origen es lo más excelso. (Steiner, 2005b: 11).

Las interpretaciones son múltiples, por un lado está la historia que se desarrolla en la estación de tren, la del viajero, en la que el lector es seducido para volverse el “yo” de la novela de misterio; por el otro, la historia del lector que lee el inicio de esta narración, en la que el lector también es empujado a ponerse en lugar del personaje; y por último, la historia tematizada del lector que lee al lector y la del autor que escribe la obra mientras es leída.

Para mantener al lector dispuesto al hecho de que todo es posible, Calvino hace que el narrador se dirija al lector en presente, como si la acción estuviera sucediendo “ahora, bajo

tu mirada” (p. 11). Así el autor plantea lo imposible de la lectura que crea la escritura, la actividad artística como un evento efímero, la obra que concluye en el génesis de la mirada: la imposible simultaneidad del tiempo de la lectura y la escritura. “...o acaso el autor está aún indeciso” (p. 11) sobre cómo continuar la historia. Esto es la ficción de un evento imposible planteado para que se vuelva posible. Pareciera como si el futuro de la historia se mantuviese abierto a pesar de que el libro está ya impreso, editado y vendido, y por lo tanto concluido.

“Este bar («cantina de la estación» como también se le llama) podrían ser mis ojos, miopes o irritados, los que lo ven desenfocado y neblinoso mientras que nada impide en cambio que esté saturado de luz irradiada por tubos de color relámpago y reflejadas por espejos de forma que colme todos los pasillos e intersticios” (p. 11). Podrían ser los ojos del protagonista los que ven la realidad de una forma distinta de la que tiene. Se abre el espacio que existe entre lo que sucede y lo que se cree que sucede, la realidad como objeto distante. Podría ser, dice el hombre de la gabardina, “que mi brazo no sostenga una bolsa de fuelle, rebosante y un poco desgastada, sino que empuje una maleta cuadrada de material plástico rígido provista de pequeñas ruedas, manejable con un bastón metálico cromado y plegable” (p. 12). No son los ojos los que engañan, lo hacen las palabras, en lugar de un objeto hay otro distinto, pero los dos han sido contruidos por el lenguaje de tal manera que la realidad como un engaño de la gramática.

“Tú, lector, creías que allí bajo la marquesina mi mirada se había clavado en las manecillas caladas como alabardas de un redondo reloj de vieja estación [...] Pero ¿quién te dice que los números del reloj no asoman por portillos rectangulares y que no veo cada minuto caerme encima de golpe como la hoja de una guillotina?” (p. 12). Ante esta invocación, el tiempo comienza a moverse con lentitud, el lector escucha al otro como si se escuchase a sí mismo. “Creías”, se dice entonces a sí mismo, es una advertencia, porque las

cosas pueden creerse de una manera y terminan siendo de otra. “Creías”, porque no hay nada ya escrito, todo está por suceder.

La historia adquiere una apariencia misteriosa y la lectura evita atacar el tema directamente rodeándolo. “Algo debe haber salido torcido” (p. 12), continúa, pero ese “algo” no se concreta en nada. “Algo” es tan indeterminado que es extraño. “Un extravío, un retraso, un transbordo perdido; quizás al llegar habría debido encontrar un contacto” (p. 12). Todo son posibilidades. “El contacto” conecta con la novela negra, allí se congregan todas las demás cosas por asociación semántica. La estación, la gabardina mojada, el reloj, la maleta y el ambiente neblinoso se impregnan de un carácter determinado. Ahora se erige la historia con elementos que disponen las expectativas mediante llamadas intertextuales hacia un imaginario concreto y la poética singular de un género.

Y aunque parece que la historia, una vez definida, podría avanzar con más claridad y superar su comienzo, se mantiene en la indeterminación, alejando siempre un poco más la frontera que marca el final del inicio:

Si en esta estación debía encontrar a alguien, que a lo mejor nada tenía que ver con esta estación sino que solo debía bajar de un tren y volver a marcharse en otro tren, como hubiera debido hacer yo, y uno de los dos debía entregar al otro, por ejemplo, yo debía confiar al otro esta maleta con ruedas que en cambio se ha quedado conmigo y que me quema las manos, entonces lo único que cabe hacer es intentar restablecer el contacto perdido (p. 12).

Todo el texto se mantiene en suspenso abriéndose con esos “si” acaso, “a lo mejor”, “por ejemplo”, la historia puede ser esa, pero también puede ser esa otra. En concreto solamente hay algunos objetos y lugares como una estación de tren, un bar, un reloj y una maleta y las expectativas que éstas generan.

Se puede salir de la estación, dice el autor, pero, “¿Salir para ir a dónde?” (p. 12). La realidad circunscrita por el texto es absoluta y solo es ésta, fuera de las páginas solo hay indeterminada oscuridad. “La ciudad allá afuera no tiene aún un nombre” (p. 12), pero podría



tenerlo, eso solamente depende del rumbo que coja el texto y de la realidad que el autor decida edificar. Las fronteras están marcadas por los espacios en blanco, por el silencio del lenguaje. El lector no sabe si la ciudad “se quedará al margen de la novela o si la contendrá por entero en su negro de tinta” (p. 12). La tinta es el contenedor, allí se encuentran los límites de lo que se escribe y de lo que se queda en pura posibilidad.

“Sé solo que este primer capítulo tarda en apartarse de la estación y el bar: no es prudente que me aleje de aquí donde aún podrían venir a buscarme, ni que me deje ver por otras personas con esta maleta embarazosa” (p. 12). El lector y el protagonista se confunden, ninguno de los dos sabe a dónde se dirige la historia, solo saben que están dentro de un capítulo que no se aparta de la estación y su bar, aunque también están al tanto de que no es prudente para la historia seguir ahí, es peligroso.

Está claro, dice el viajero, que soy un peón, haciendo referencia a su historia como personaje de una novela policiaca, pero también en referencia al hecho de que es un actor que tiene que cumplir con lo que le dicta el narrador. No es libre porque las fronteras de su mundo las ha establecido el texto, la realidad se circunscribe a la historia de la que forma parte como una pequeña rueda a un engranaje. Está atrapado en la estación de tren con una maleta que debía dar a alguien que no está, su tren se ha retrasado y ahora debe contactar con alguien más pero se encuentra a la espera de que el autor continúe con la historia en la que se van abriendo alternativas que no van a ninguna parte.

Apenas se acumulan opiniones sobre opiniones retrotrayendo la historia a un punto cero, comenta Jauss (2004: 243), acrecentando la sensación de un presente absoluto, como si las cosas fueran sucediendo en este momento y lo demás no hubiera sido escrito aún. Se crea así la pertinaz sensación de que la obra se concluye con lectura, una suposición clave en la literatura postmoderna: la obra de arte como el encuentro entre el productor y el

observador, en donde la interpretación, incluso de manera radical, es considerada la elevación del objeto artístico y objeto artístico a la vez.

“Quizá”, se pregunta el personaje, pero también debe preguntarse el lector, “por eso el autor acumula suposición tras suposición en largos párrafos sin diálogos, un espesor de plomo denso y opaco en el cual yo pueda pasar inadvertido, desaparecer” (p. 12). Aquí ocurre un salto más, el autor aparece como actor de la obra, en parte esencial del engaño, como si su poder no se limitara a escribir la novela sino que también fuera un participante activo en su interpretación. Por un lado, la lectura crea espacios y abre posibilidades, y por otro cuanto más avanza mejor define sus condiciones cerrando y abriendo puertas conforme el lector progresa.

El viajero es una persona anónima que apenas ha sido descrita por el autor, pero con una clara voz que lo define como un “yo”. Esta doble condición permite que el lector se identifique con él. Rellena su vacío con algo de sí, haciendo que el “yo” funcione como una primera persona, aunque ligeramente desplazada en el diálogo, que es en sí un soliloquio. Aunque también el uso del “yo”, lo dice el mismo viajero, es una estrategia del autor para evitar describirlo, el “yo desnudo” no se describe a sí mismo excepto por sus acciones, que hasta aquí han sido pocas.

El autor, a su vez, también pone algo de él en ese “yo”, deja traslucir su propia voz y le permite ver al lector lo que hay de “él” en el “yo” del protagonista que se vuelve el puente entre el autor y el lector:

Me llamo «yo» y esto es lo único que tú sabes de mí, pero ya basta para que te sientas impulsado a transferir una parte de ti mismo a este yo desconocido. Al igual que el autor [...] habiendo decidido llamar «yo» al personaje [...] para no tenerlo que nombrar o describir, porque cualquier otra denominación o atributo lo hubiera definido más que este desnudo pronombre, sin embargo por el solo hecho de escribir «yo» se siente impulsado a poner en este «yo» un poco de sí mismo (p. 12).

Lo cierto es que en ese contexto el lector no se encuentra nada cómodo, el escenario no se aclara de ninguna forma, se queda en una situación enormemente indeterminada. El autor genera expectativas pero no termina de optar por ninguna, lo que mantiene todo el texto en un limbo. Éste es el artefacto de Calvino, una red de indeterminaciones que obligan al lector a quedarse expectante, igualando su situación a la del protagonista, que al mismo tiempo es el lector desdoblado en un “yo” y en un “tú” que se intercambian.

Dice el narrador: “una situación que se produce al comienzo de una novela remite siempre a alguna cosa que ha sucedido o está a punto de suceder” (p. 13), llamémoslo expectativas, “y es esta otra cosa lo que vuelve arriesgado el identificarse conmigo” (p. 13), una situación que no es elegida por el lector, pues el texto ha sido construido para ello: “para ti, lector, y para él, autor” (p. 13).

El viajero se dirige al lector directamente, pero al autor lo menciona como si estuviera en otro lugar y no formara parte de este mecanismo, salvaguardándolo así, más allá del alcance del texto, en un mundo distinto, lo que aumenta más la sensación del sometimiento del lector al texto. Sin embargo, inmediatamente, el narrador modifica esta estructura alejándose ahora él y volviendo al lector parte del mismo sistema al que pertenece el autor. Dice: “tanto más tú y el autor sentís una sombra de peligro crecer sobre aquella ficción de «yo» que habéis transferido atolondradamente” (p. 13), sin ser plenamente consciente de ello, “al «yo» de un personaje que no sabéis qué historia lleva a las espaldas, como esa maleta de la que le gustaría tanto conseguir deshacerse” (p. 13), dice haciendo ver que el “yo” es compartido tanto por el lector, el autor y el protagonista.

A cada paso efectivo que se da en la continuación del relato, la definición de la realidad se completa pero los destinos posibles de la narración se multiplican: “hechos nuevos lleva aparejadas sus consecuencias [...] cada uno de mis movimientos provoca una lluvia de nuevos sucesos” (p. 13). De esta forma cada palabra en adelante, cada movimiento

físico del personaje debe ser calculado con mucha precisión porque no se sabe qué consecuencias tendrá. La ficción de la construcción presente del relato sigue, Calvino sostiene con pinzas el móvil para no permitir al lector objetar esta verdad evidenciada por la consistencia del libro. Con esto, el autor, logra la ficción de lo eventual, rompiendo la “verdadera” temporalidad de los objetos y quebrantando una de las concepciones básicas de lo moderno: lo real contiene pasado, presente y futuro. El tiempo del relato es el tiempo postmoderno, roto, fragmentado y absolutamente presente; el sujeto es multiplicidad y eventualidad pero también es proyecto inconcluso.

Para remarcar esta idea del tiempo, el lector tiene la contraseña, la que tenía que dar el viajero al contacto con el que tenía que intercambiar la maleta, “¡Ah, ha ganado Zenón de Elea!” (p. 13), debía decir, indicando el titular del periódico que sobresaldría de su bolsillo y que hacía referencia a las carreras de caballos. No es una elección azarosa, el nombre del caballo ganador es el del filósofo griego que hace con sus aporías una demostración lógica de la imposibilidad del tiempo.

El tiempo está detenido en la estación de tren que es un no-lugar en su condición de sitio de tránsito. El tiempo y el lugar quedan suspendidos en estas páginas que manifiestan la inconsistencia de lo real-ficticio y la leve solidez de un personaje sujeto a las condiciones del texto y con él lo que el lector pone de sí. La incomodidad del personaje ante lo irreal del capítulo es también la incomodidad del que lee dado que la autorreflexividad permanente no deja de resquebrajar la firmeza de su propia realidad. “Yo justamente me encuentro aquí sin un aquí ni un allá...estoy al margen de las noches cualesquiera” (p. 13), dice.

Poco a poco se abre el mundo, ya no solo se escucha la voz del personaje de la gabardina sino que también se pueden oír las de los otros. El “yo” del relato se aparta ligeramente de tal manera que el lector continúa con la novela como parte de un relato colectivo. Sigue habiendo un narrador, pero éste finge estar a un lado. Con esto Calvino

ayuda a que el lector adquiriera el punto de vista del personaje principal sin tener que pasar por el “yo” que lo separa del contexto, permitiéndole volverse así parte del bar de estación y entrando a formar parte de la diégesis del relato.

“La novela”, se justifica el narrador, “recoge aquí fragmentos de conversación que parecen no tener otra función que representar la vida cotidiana de una ciudad de provincia” (p. 14), pero “solo” parecen no tener otra función, porque en el fondo pretenden algo más.

Nada sobra en la brevedad, Calvino trata de mostrar algo que el lector debe atrapar al vuelo. Dice: “Para leer bien tú debes registrar tanto el efecto zumbido cuanto el efecto intención oculta, que aún no estás en condiciones (yo tampoco) de captar” (p. 14). Pero el lector aún no está en la condición de interpretar porque el autor aún no le da los elementos necesarios. El paréntesis es significativo, “(yo tampoco)”, dice el protagonista para mostrarse y dejar clara su condición como participante de la historia, es un narrador intradiegético que no conoce los sucesos sino cuando ocurren.

Durante todo el relato, Calvino crea la ficción de dos mundos, de dos realidades distintas, un mundo que se introduce en otro, esto es, el mundo en donde el protagonista es un viajero que se encuentra en una historia misteriosa y el mundo en donde se encuentra el lector y el autor a los que interpela el protagonista y que en algún artículo Calvino ha diferenciado llamado mundo escrito y mundo no-escrito. Sin embargo, la diégesis lo abarca todo. Todo habita la misma realidad aunque el lector pueda tener la impresión de que se trata de dos mundos diferentes que se mezclan en un juego casi mágico. Aquí yace la estrategia constructiva del autor italiano que mediante este proceso de constante interacción tematizada logra engañar incluso al lector crítico que al intentar interpretar el juego narrativo pierde justamente lo fundamental, es decir, el engaño supremo que le permite a Calvino volverlo parte del relato. De esta manera, consigue borrar los márgenes de las realidades dentro del

texto, mostrando cada una de las piezas del artefacto, enseñando las convenciones y los recursos para la construcción del artificio y exponiendo así lo artificial de la realidad.

“Y si ahora la novela comienza a salir de su imprecisión brumosa para dar algún detalle sobre el aspecto de las personas, la sensación que te quiere transmitir es la de caras vistas por primera vez, pero que parece haber visto miles de veces” (p. 14). El narrador contradice su propio estatus: si pocas líneas atrás, no conoce la intención oculta del autor, ahora sabe perfectamente lo que el autor quiere transmitir. Aquí la separación entre el autor y el lector es inusualmente elástico.

A continuación el lector comienza a convertirse en otros: “las caras llevan sobre sí un peso de costumbre [...] estas son las caras de siempre [...] Esta mujer quizá ha sido guapa [...] aún ahora para mí que la veo por vez primera” (p. 14), pero, “un peso de recuerdos me impiden verla como una persona vista por primera vez, recuerdos ajenos que permanecen suspendidos como el humo bajo las lámparas.” (p. 14)

Los clientes del bar se vuelven concretos. “Apostemos quién llega primero hoy al bar: el doctor Marne o el comisario Gorin” (P. 14), dice uno de ellos. Dejan de ser clientes cualesquiera, ahora son un médico llamado Marne y un comisario de policía llamado Gorin. Mientras, el protagonista también se va haciendo presente para los parroquianos del bar: “No sé –digo en voz baja. No sé ¿qué? Me pregunta ella” (P. 14). Por primera vez en toda la historia el viajero es interpelado por otro personaje, deja de ser un fantasma, un viajero cualquiera que ha perdido la conexión y se convierte en parte del bar de la estación.

“Ella” es la mujer de la peletería, a la que tal vez el lector no le haya puesto suficiente atención, esa que “parece no tener otra función que representar la vida cotidiana de una ciudad de provincia” (P. 14), dice el narrador. “Ella” es Armidia la mujer que líneas atrás no había querido firmar una petición para poner luz de neón en su tienda: “Si el ayuntamiento cree que va a ahorrar farolas, ¡no seré yo, desde luego, la que ilumine las calles a mi costa!

Total, todos saben dónde está la peletería Armida” (P. 14). Es información que el narrador ha dado antes pero que se pierde entre el murmullo caótico del bar.

El lector prueba estar atento a todo lo que lo rodea, pero sin la información suficiente como para saber a qué debe prestar más atención para llevar a cabo su tarea. Hasta el momento en que el viajero es interpelado no se da cuenta de que ella puede ser uno de los caminos por los que el autor podría quererlo llevar. El viajero dice, “En una existencia como la mía” (P. 14), y lo dice de manera ambigua para bascular entre dos posibles significados. Por una parte hace referencia a su existencia como personaje de una novela, es consciente que lo es, por la otra, como enviado en una misión secreta, fingiendo como un buen actor su papel en la historia.

“No se podrían hacer previsiones: nunca sé qué puede ocurrir en la próxima media hora, no sé imaginarme una vida totalmente hecha de mínimas alternativas bien circunscritas, sobre las cuales se pueden hacer apuestas: o esto o lo otro” (p. 14), piensa el viajero, no lo dice, son palabras solamente para el lector, sin embargo, también parece dirigirlas a la mujer aunque no esté señalado gráficamente por el autor. No forma parte del diálogo que se desarrolla entre los dos personajes pero funciona como pieza de la conversación y ella, sin darse cuenta de la extraña situación, responde al pensamiento como si la frase hubiera sido pronunciado dentro del diálogo, esto provoca una metalepsis en la que las dos realidades del texto, una, en donde el lector accede por medio de la narración al pensamiento del viajero, y dos, aquella en donde esos dos personajes hablan entre sí, se atraviesan, invaden y contaminan.

“Ella”, como respuesta, “sostiene que no se puede prever nada, ni aquí ni en otras partes” (p. 14). Ahora ella es portavoz del autor que se encarna en el texto ocupando el espacio junto al viajero, y le dice al lector que la novela que lee no es previsible como tampoco lo es el mundo en el que él está.

“...nadie parece dudar del hecho de que el doctor tratará de evitar a la ex señora Marne” (p. 14), le dice el viajero a la mujer, “-La ex señora Marne soy yo” (p. 14), contesta ella adquiriendo identidad. Es la dueña de la peletería, es la señora Armida ex Marne, mientras que el viajero sigue sin ser apenas nada y en todo ese vacío permanece todo lo que el lector ha puesto de sí, más cuanto menos sabe.

La atención del lector está ahora orientada hacia la mujer. “Hace ya unas páginas que giras a su alrededor” (p. 15), dice el narrador, “que yo” sigo a su alrededor, apunta desdiciéndose, pero se vuelve a arrepentir, “no”, tampoco, se confunden los papeles del lector, narrador y autor, “que el autor”, ahora sí, “gira en torno a esta presencia femenina” (p. 14). En una sola frase se manifiestan las tres entidades del ser como si se pudieran intercambiar y como si dependiera de cada una de ellas la manera en que la obra va a seguir adelante. ¿Es el lector quien empuja hacia ella, el personaje el que se deja arrastrar o el autor quien sigue las expectativas puestas por el lector?

Lo cierto es que es el autor el que tiene en las manos el devenir de la narración. Cada vez que Calvino menciona al autor se ve a sí mismo reflejado, es una indicación para el lector pero también una señal para sí mismo, se obliga a reconocerse en el texto.

El lector se encuentra a la espera de que la historia tome forma en “la página escrita” y en esa expectativa empuja al autor hacia ella. “Y también yo, que tengo otras ideas en la cabeza” (p. 15), dice el viajero simulando autonomía, y “me dejo arrastrar a hablar con ella” (p. 15), comenta fingiendo que es la voluntad del lector la que le da forma a la obra, la que obliga, o cuanto menos impulsa, al autor a seguir adelante. Es la ficción de una temporalidad enrarecida, invariablemente presente, un acontecer constante en el relato en el que no existe el futuro firme sino como una marea de posibilidades.

Al mismo tiempo, Calvino hace que el personaje gane autonomía, lo dota de pensamientos propios, ajenos a los del autor, como si de alguna manera tuviera entidad más



allá de la ficción. Lo hace decir que piensa en otras cosas que no están escritas porque le preocupa la maleta y su misión. Sabe, o hace como que sabe, que no le conviene hablar con nadie para evitar que se fijen en él, ser como un fantasma. Su tarea es pasar desapercibido, dice, para cuanto antes “desaparecer” (p. 15).

Mientras habla con la mujer entra el marido de ésta al bar, es el doctor que con seguridad, dice el narrador, ha registrado al hombre que está a su lado. Ya no es posible pasar inadvertido y, por lo tanto, ya no le importa seguir hablando, así que le expone su planteamiento existencial, mostrando su comprensión sobre lo que él es o sobre lo que supone que es. Calvino usa este diálogo para plantear la existencia del personaje en el relato como una existencia atrapada en el texto pero no menos auténtica que la vida del que está leyendo. Mediante este mecanismo, el autor cuestiona las fronteras de las distintas realidades, se suprimen las diferencias entre el mundo escrito y el mundo no escrito y los somete a ambos al lenguaje.

“Cuando llegué aquí, mi primera idea fue: quizá he hecho tal esfuerzo con el pensamiento que el tiempo ha dado un giro completo; aquí estoy en la estación de la que me marché la primera vez” (p. 15). La primera vez también representa la primera lectura, por eso todo “ha permanecido igual que entonces, sin ningún cambio. Todas las vidas que podrían haber tenido comienzo aquí” (p. 15). Ésta es una lectura posterior, todo sigue igual, pero se intuye que el mundo es circular. Una idea que recuerda la *mise en abyme* de la lectura que se encuentra a sí misma, como *Las mil y una noches* del capítulo anterior que en la noche central vuelve al inicio y se sumerge en el abismo de lo recursivo y en el laberinto del espejo que al reflejar engulle.

En el inicio del relato todas las posibilidades son un horizonte relativo que permanece abierto, porque “estoy aquí, soy yo de ahora, con esta maleta” (p. 15), y no es nada más porque así está dicho. La idea de que la estación de trenes pueda ser la misma de la que el

viajero partió sirve para indicar la recursividad especular de la narración, el hecho de que el mundo entero se encuentra solo aquí y de que no existe la posibilidad de otro lugar fuera del propio texto, además de la señal de la omnipotencia del autor como autor del mundo.

La mujer se va del bar quedando como posibilidad, es una invitación: la visita a su tienda, algo que no pasará, por lo menos en esta lectura. A partir de su marcha todo va más rápido. Llega el comisario Gorin al bar y acercándose al viajero le da la contraseña esperada: “Zenón de Elea” (p. 16). Le dice que a Jan lo han matado y que corre peligro. Debe irse si no lo tendrá que detener. El tren de las once, el que no paraba por aquí parará:

la organización es poderosa. Manda en la policía, en los ferrocarriles. Hago deslizarse la maleta por los pasos a través de las vías, hasta el andén número seis. Camino a lo largo del andén. El apartadero está allá al fondo, con el paso a nivel que da a la niebla y a la oscuridad. El comisario está en la puerta del bar de la estación, sin quitarme ojo. El rápido llega a toda velocidad. Afloja la marcha, se para, me borra de la vista del comisario, vuelve a partir (p. 16).

Y el viajero desaparece, ya no hay nada más, la historia se queda aquí, abierta. Éste es el final que el autor ha decidido. Todo lo que había puesto el lector en el personaje se esfuma y le deja con una fuerte sensación de vacío y pérdida, como si él mismo hubiera desaparecido.

Calvino crea así un mundo de posibilidades, abriendo en la escritura un horizonte infinito a partir de la historia sin final. Todo es posible mientras no esté dicho. La enumeración de posibles es la infinitud de posibilidades en un horizonte abierto que se estrecha, solo se estrecha, bajo presupuestos amenazadores. La lectura y la escritura establecen una dialéctica casi imposible que resquebraja las fronteras establecidas por el texto. Los juegos metaliterarios se vuelven una condición que mina la confianza del lector en su propia realidad. El ego y el alter ego, el yo y el otro, se construyen mutuamente, funcionan como contrapunto, sosteniendo la armonía de todo el relato y provocando que en la precipitación del desenlace, en la desaparición del viajero, se pierda la propia imagen del

lector. El autor de *El Vizconde demediado* le devuelve al lector su fingida complitud revelándole el mundo como espectáculo de su propia creatividad. El universo del escritor se descubre en el movimiento que lo trasciende y hace responsables de su creación tanto al lector como al escritor.

### 2.2.2. CAPITULO VIII: YO, EL MISMO.

El capítulo VIII, titulado *Del diario de Silas Flannery*, es una narración al interior de la historia que coordina todos los inicios de las novelas que el lector abre. Tiene una importancia relevante porque en él Calvino pone de relieve ciertos particulares de su discurso narrativo que recorren toda la obra. Evoca, aunque en ningún momento se precise, el discurso sobre la literatura desarrollado por Jean Paul Sartre en el libro *¿Qué es la literatura?*, en particular hace alusión a la segunda sección en la que el filósofo francés realiza la pregunta, *¿Por qué escribir?*

Calvino usa este apartado para terminar de elevar su artefacto narrativo. Es un reflejo que responde a las cuestiones que el filósofo pone sobre la mesa, no para darles solución sino para complementarlas narrativamente.

Silas Flannery es un escritor que redacta un diario sobre la angustia de la escritura. El lector lo identifica con Calvino y aunque al principio sea solo una intuición, se confirmará con el paso de las páginas. Por otra parte, debido a la elección del diario como forma narrativa, el lector tenderá a adoptar el punto de vista del escritor, por lo que se establecerá un diálogo entre el escritor y el lector y entre Silas Flannery y el lector.

El capítulo comienza: “En una tumbona, en la terraza de un chalet al fondo de un valle, hay una joven que lee” (p. 81). La joven que lee es observada por Silas a través de un catalejo desde la habitación en la que escribe. La visión lo fascina, no por ella misma sino

por el acto expresado de la lectura, por ese “recorrido de las palabras a través de a persona” (p. 81). Al mirarla se pregunta hace cuánto tiempo no lee de esa manera tan desinteresada pues ya todo pasa por el interés de lo que él mismo está escribiendo, es incapaz de desprenderse de su identidad como autor: “¿Hace cuántos años que no logro abandonarme a un libro escrito por otros, sin ninguna relación con lo que debo escribir yo? Me vuelvo y veo el escritorio que me espera, la máquina con el folio en el rodillo, el capítulo que hay que comenzar, Desde que me he convertido en un forzado de la pluma, el placer de la lectura ha terminado para mí.” (p. 81).

Lo que hace como escritor, piensa Silas, debería tener como finalidad la respiración de un lector como esa joven que lee con desinterés, “la operación de leer convertida en un proceso natural, la corriente que lleva las frases a rozar el filtro de su atención, a detenerse por un instante antes de ser absorbidas por los circuitos de su mente y desaparecer transformándose en sus fantasmas interiores, en lo que en ella es personal e incommunicable” (p. 81), porque allí lo que se lee surge como objeto del espíritu.

Calvino se pregunta sobre a quién debe estar dirigida la obra. Sartre diría que a primera vista, no hay duda, se escribe para un lector universal. Asimismo, Ricoeur (2011: 44), no muy alejado de lo que piensa Sartre, dice que el discurso escrito debe ir dirigido a un lector desconocido y potencialmente a todos aquellos que sepan leer. Aunque la universalidad sea solo potencial, pues un libro específico se dirige solo a un sector del público. La lectura, en este sentido, es un fenómeno social que atiende a patrones concretos y que sufre limitaciones determinadas. Blanchot (2002a: 173), por su parte, piensa que el lector es siempre básicamente anónimo, “es cualquier lector, único, pero transparente [...] el libro parece escrito al margen de todos y de todo, por la presión ligera de esa presencia sin nombre, de esa mirada modesta, pasiva, intercambiable, insignificante”, necesaria para convertir el libro en objeto.

Así que Flannery dirige todo su esfuerzo a causar un efecto en la lectora ideal, esa lectora desconocida, y por lo tanto universal, de la poltrona. Juega con la idea de que la frase que escribe es la misma que ella lee, “a veces me asalta un deseo absurdo: que la frase que estoy a punto de escribir sea la que la mujer está leyendo en ese mismo momento” (p. 81). Se trata de la anulación de la distancia, del hiato, entre la escritura y la lectura, “la ficción erótica” de la unificación, comenta Jauss (2004: 231).

Desde el principio, Calvino busca que los actos de leer y escribir se vuelvan contemporáneos, que se definan a la vez. Un evento que significaría el fin de la obra limitada por el tiempo de la producción y de la recepción. Silas escribe, “la idea me sugestionaba tanto que me convenzo que es verdad: escribo la frase a toda prisa, me levanto, voy a la ventana, asesto el catalejo para comprobar el efecto de mi frase en su mirada” (p. 81).

Para el escritor la actividad artística nace de la necesidad de sentirse esencial en relación con el mundo, dice Sartre (2003: 40), cosa que consigue a través de la imposición de la unidad de espíritu con el otro. Pero esto solo puede suceder en la ficción. “A veces me parece que la distancia entre mi escribir y su leer es incolmable” (p. 81), no solo por lo imposible de la simultaneidad sino porque el gesto de pensar en ello lo vuelve artificial: “si lo que yo estoy escribiendo apareciese en la pulida superficie de la página que ella lee, rechinaría como una uña sobre cristal y ella lanzaría el libro lejos con espanto” (p. 81).

La distancia entre la escritura y la lectura convierte cada acción en un acto solitario, individual y profundamente íntimo. Dos realidades enmarcadas en dos tiempos distintos que solo parecen mezclarse, pero que, sin embargo, se encuentran siempre separados por un espacio inconmensurable. Sartre (2003: 40) escribe, “no puedo revelar y producir a la vez. La creación pasa a lo inesencial en relación con la actividad creadora”, ya no es necesaria:

Por de pronto, aunque parezca a los demás algo definitivo, el objeto creado siempre se nos muestra como provisional: siempre podemos cambiar esta línea, este color, esta palabra. El

objeto creado no se impone jamás. Un aprendiz de pintor preguntaba a su maestro: «¿Cuándo debo estimar que mi cuadro está acabado?, y el maestro contestó: Cuando puedas contemplarlo con sorpresa, diciéndote: ¡Soy yo quien ha hecho esto! Lo que equivale a decir: nunca.» (Sartre, 2003: 40).

Silas también se imagina que tal vez la lectora está leyendo su verdadero libro, que es un libro que intenta escribir pero que también sabe que nunca podrá alcanzar. El libro ideal que se vuelve una posibilidad siempre abierta pero que en sí misma es una imposibilidad porque en la concreción dejaría de ser verdadera. El escritor está despojado de la posibilidad de ver la obra acabada, pero la lectora tampoco puede ver lo inacabado, porque en la lectura lo concluye.

Frente a lo ideal como opuesto dialéctico siempre se encuentra la repetición, lo que es falso, poco auténtico porque no es verdadero. Pero ella que lee sí es la auténtica lectora del libro ideal porque también es una imagen a través de un catalejo que no se concreta más que en la lectura. Ella no es nada, salvo la lectora. Así que Silas escribe, “Es inútil que me sienta ante mi escritorio, que me esfuerce por adivinar, por copiar mi verdadero libro leído por ella: cualquier cosa que escriba será una falsificación respecto a mi libro verdadero que nadie salvo ella leerá nunca.” (p. 81).

El texto obliga a la reflexión tanto que de él se podría decir que funciona como un espejo en donde el lector se mira siempre a sí mismo, aunque también, a veces, aparece el reflejo de un reflejo, infinito, en el que el lector se convierte en la ficción de su propio ser. Se vuelve un “yo” inauténtico que no es el reflejo de un ideal sino el reflejo de otro reflejo. Y Silas al escribir lo adivina. Dice: “Me siento al escritorio de espaldas a la ventana y hete aquí que noto un ojo detrás de mí” (p. 81), el ojo del lector “verdadero”, de la multitud de lectores “que aspira el flujo de las frases, guía el relato en direcciones que se me escapan” (p. 81), y que se apropian de las palabras que él en ese momento deposita sobre la hoja. Es la ficción de la inmediatez en donde el escritor estaría obligado por la lectura, atrapado y

guiado por ella, desposeído porque aquello que “escribo no me pertenece” (p. 81), porque “el objeto literario es un trompo extraño que solo existe en movimiento”, dice Sartre (2003: 41), y para “que surja, hace falta un acto concreto que se denomina la lectura y, por otro lado, solo dura lo que la lectura dure”. Y esto conecta con la idea, tratada más arriba, de que la obra avanza impulsada por la voluntad del lector.

En ese cúmulo de fuerzas Silas, recordemos que también es Calvino, querría desaparecer para dejar de ser el medio, pero también el elemento distorsionador, de la creación artística pura que no logra ser perfecta debido a la fricción que el autor causa. La lectura debería concretarse directamente en el texto sin que el autor entorpeciera la creación.

“¡Qué bien escribiría si no existiera!” (p. 81), piensa Silas y repite Franzen de otra manera cuando escribe que quisiera ser una “subjetividad pura e invisible”, pues al trabajar “no deseo que haya nadie más en la habitación, ni siquiera yo” (Franzen, 2012: 137). La presencia del autor entorpece el surgimiento de la obra como auténtico objeto de la tradición. ¡Qué bien se escribiría si el autor no existiera!, “si entre la hoja en blanco y la ebullición de palabras e historias que toman forma y se desvanecen sin que nadie las escriba no se metiera en medio ese incómodo diafragma que es mi persona” (p. 81). Porque de esa manera el yo se vuelve prisionero de su propia eventualidad, de su ser histórico que le evita traspasar las fronteras de lo realmente maravilloso, de lo indecible: “lo escribible que espera ser escrito, lo narrable que nadie cuenta” (p. 82), un universo expresándose a sí mismo.

La figura del lector es fundamental, pues en ella se encuentra lo posible, lo múltiple posible, que no es y que no puede ser porque solo es esperanza, deseos inconclusos e incumplidos, un vacío que es, en todo su ser, posibilidad, porque “la lectura se compone de una multitud de hipótesis, de sueños y despertares, de esperanzas y decepciones” y los lectores “se hallan siempre más adelante de la frase que leen, en un porvenir solamente probable que se derrumba en parte y se consolida en otra parte a medida que se avanza, en

un porvenir que retrocede de página a página y forma el horizonte móvil del objeto literario”, dice Sartre (2003: 41). Y por eso aquí no concluye nada, porque todo final significaría que el objeto literario ha dejado de ser móvil, cuanto menos para ese lector que lo cierra.

Pero de qué manera debería estar comunicado el libro con el mundo no escrito, debería acaso ser una imitación del mundo o por el contrario, la narración de un mundo complementario al no escrito. De qué manera deben relacionarse estos dos mundos, se pregunta Flannery, y esa es la cuestión que vuelve tan difícil la escritura, porque supone una responsabilidad. Tal vez “el libro no debería ser sino el equivalente del *mundo no escrito*<sup>23</sup> traducido a escritura” (p. 82) o “el contrapunto escrito del mundo no escrito; su materia debería ser lo que no es ni podrá ser salvo cuando esté escrito, pero cuyo vacío siente oscuramente lo que es en su propia imperfección.” (p. 82).

En una conferencia titulada “Mundo escrito, mundo no escrito”<sup>24</sup>, Calvino intenta aclarar su posición con respecto a la relación que para él debería tener el *mundo escrito* con el *mundo no escrito*. En ella explica que cuando se lee, cada frase debe poder ser comprendida inmediatamente, por lo menos en su literalidad para permitir formarse un juicio en el que se dicta si lo que se ha leído es verdadero o falso, justo o injusto, agradable o desagradable, pero que en cambio en la vida cotidiana, la capacidad de comprensión está dañada porque uno puede encontrarse con situaciones en las que es imposible opinar y en las que a veces es preferible abstenerse de todo juicio.

Es así, que en la lectura se tiene la impresión, aunque no sea del todo cierta, de controlar todo lo que sucede, a diferencia de lo que pasa en el mundo no escrito en el que las experiencias pueden resultar caóticas e ininteligibles. Además, continúa, en el mundo

---

<sup>23</sup> Cursiva mía.

<sup>24</sup> Fue dada en el marco de las “*James Lectures*” del Institute for the Humanities, de la Universidad de Nueva York. Lo he retomado del libro *Mundo escrito y mundo no escrito*, una compilación de textos de Calvino hecha por Mario Berenghi para la editorial Siruela.



contemporáneo, el alma de los escritores es atormentada por dos tendencias filosóficas, la primera que afirma que el mundo no existe y solo existe el lenguaje, esto es, que requiere el uso de un discurso que no remita sino a sí mismo, y la segunda, que dice que el lenguaje común no tiene sentido y que el mundo es inexpresable, evocando el uso de un lenguaje que haga frente al silencio.

Para superar esta dialéctica, es necesario admitir, propone Calvino, en la ficción ya no solo una capacidad mimética sino también una capacidad constructiva. Se trata de escribir lo que no se sabe, para hacer que el mundo no escrito, acceda a través del sujeto a la palabra (Jauss, 2004: 234). Escribimos, dice el autor italiano:

para permitir al mundo no escrito expresarse a través de nosotros. Desde el instante en que mi atención se desvía del orden regular de las líneas escritas para seguir la movidiza complejidad de lo que ninguna frase podrá contener o agotar, tengo la impresión de estar a punto de comprender que del otro lado de las palabras algo intenta salir del silencio, significar a través del lenguaje, como golpes asestados contra los muros de una prisión (Calvino, 2006: 26).

Leer, continúa:

más que un ejercicio óptico, es un proceso en el que concurren simultáneamente el alma y los ojos; se podría hablar de un proceso de abstracción, o más bien de una abstracción de la *concretud*<sup>25</sup> a través del sesgo de operaciones abstractas, como el hecho de reconocer signos distintivos, fragmentar todo lo que vemos en elementos minimales, recomponer estos últimos en segmentos significativos, o descubrir alrededor de nosotros regularidades, diferencias, repeticiones, singularidades, sustituciones, redundancias (Calvino, 2006: 24).

Lo difícil es hablar de lo complejo usando un lenguaje que sea transparente.

Silas se imagina un relato, es una *mise en abyme*, en el que dos escritores intentan escribir una obra mejor comparándose el uno con el otro, intentando parecerse más a aquel que observan y al que de alguna manera envidian. Se encuentran como imitadores pero la

---

<sup>25</sup> La cursiva del autor.

obra es incierta. Silas propone siete finales posibles pero en todos, el intento es un fracaso ya que es imposible alcanzar la obra ideal porque en su contraste todo se vuelve falsificación.

Flannery, a través del diario, dice que quiere desaparecer, que las palabras *se digan* y no *sean dichas* por alguien. Porque de alguna manera le gustaría expresar lo objetivo, algo desapegado de su propia individualidad que lo limita con su historicidad. Pero en cambio leer, “yo leo” (p. 84), puede ser intercambiado sin dificultad por algo más impersonal como el “se lee” (p. 84), pues la lectura, considera Silas, es algo necesariamente individual. El autor es una limitación, dice, mientras que el lector es necesario para la concreción de la obra, “el universo se expresará a sí mismo mientras alguien pueda decir: «Yo leo, luego él escribe»” (p. 84). La voluntad de sustraerse del propio yo necesita otra instancia que sostenga y continúe el discurso, porque si no no habría un mundo que pudiera suceder. Esa tarea la hace recaer Calvino en el lector al que se le ha otorgado el papel más importante en la novela. El lector que naturalmente tiene un papel pasivo en la construcción de la obra se convierte, al ser tematizado, en el pilar fundamental, asumiendo como “tú lector” el lugar del narrador anónimo que escribe cada una de las historias interrumpidas en una continua y regular disolución del sujeto como evento, de tal manera que poco a poco y sin quererlo se convierte en el garante del mundo no escrito, asumiendo todos los actos de la obra, del que incluso se retira el autor.

El universo no es solo concreción, también es apertura, por eso Silas Flannery encuentra fascinantes los *incipit*, porque anuncian, abren hacia el futuro un universo de posibilidades, son “la promesa de un tiempo de lectura que se extiende ante nosotros y que puede acoger todos los desarrollos posibles.” (p. 84). En ello recae el ideal, en las posibilidades inconcretas, una espera que nunca se vuelve objeto y que ni siquiera tiene objeto. Es un libro inconcluso que guarda en sí toda la potencialidad del comienzo y abre el horizonte del mundo escrito a lo no escrito.

La única manera de colmar el espacio entre la escritura y la lectura, propone Calvino, es por medio de la copia, ser copista, porque éste vive simultáneamente en dos dimensiones temporales, es el único que puede vivir tanto en la escritura como en la lectura sin la angustia del vacío, porque el escritor “no prevé ni conjetura: proyecta”, su futuro es:

una página en blanco, mientras que el futuro del lector son doscientas páginas llenas de palabras que le separan del fin. Así, el escritor no hace más que volver a encontrar en todas partes su saber, su voluntad, sus proyectos; es decir, vuelve a encontrarse a sí mismo; no tiene jamás contacto con su propia subjetividad y el objeto que crea está fuera de su alcance (Sartre, 2003: 42).

Así se llega al centro de la novela, al intento, ficticio, de eliminar la fractura entre la escritura y la lectura ante la imposibilidad del autor de ver su propia obra como obra terminada, porque el acto creador “no es más que un momento incompleto y abstracto de la producción de una obra” (Sartre, 2003: 41). Por eso es necesario estar más cerca del lector, parecerse más a él para poder ver el objeto, *concreto e imaginario*, que emana del esfuerzo conjugado del autor y el lector y romper el silencio en que se ha vuelto la escritura y la lectura y convertirlo en un diálogo abierto y presente en donde se manifieste la libertad. Porque la escritura, dice Sartre, es un llamamiento, un llamamiento a la libertad del otro. Un pacto de generosidad, como escribió Genette, establecido entre el productor y el receptor, principio operativo de la ficción. Pues para el escritor, la única manera de percibirse esencial es a través de la conciencia del lector, dado que “toda obra es un llamamiento” (Sartre, 2003: 43) al receptor para que revele el objeto que ha sido iniciado por el escritor a través del lenguaje, para que deposite su libertad creadora, lo que tiene de más puro esa libertad, en el objeto y así lo haga emerger en toda su potencia.

Es así que el libro no sirve a la libertad del lector sino que la requiere. Y no hay otra manera de requerir la libertad que reconociéndola y confiando en ella. De esta manera, el libro, dice Sartre (2003: 44), “pone como fin la libertad del lector”. Y si se le pide al lector

que termine aquello que ha comenzado el autor, se le pide que derrame su libertad creadora, su máxima libertad, sobre la potencialidad del objeto, un objeto que no pretende controlar los sentimientos del receptor sino servir de guía, pues el escritor no requiere la libertad abstracta sino una libertad llena de pasiones, prevenciones, simpatías, temperamento y valores. Sartre (2003: 46) piensa que “por tanto, el autor escribe para dirigirse a la libertad de los lectores y requerirla a fin de que haga existir la obra. Pero no se limita a esto y reclama además que se le replique con la misma confianza, que se le reconozca su libertad creadora y que se la pidan a su vez por medio de un llamamiento simétrico e inverso” (Sartre, 2003: 46) y en esa petición es en donde se genera la paradoja dialéctica de la lectura: “cuanto más experimentamos nuestra libertad, más reconocemos la del otro; cuanto más nos exige, más le exigimos” (Sartre, 2003: 46).

Y aquí vuelve la pregunta sobre la autenticidad de la obra: ¿podría ser también que la auténtica obra del escritor no la escriba él sino un imitador? Silas es advertido por Marana, su supuesto traductor, de que existe una empresa japonesa que ha desarrollado una fórmula para copiar escritores y que él es uno de los imitados. De un inicial enfado, Flannery pasa al reconocimiento de que tal vez sus “yos” falsarios escriban sus obras dotándolas de una sabiduría que él no puede darles. Tal vez la obra auténtica requiere ser producida por un falso escritor que puede ser que incluya en la obra una autenticidad que se le resiste al verdadero, porque es imposible, porque la auténtica obra solo es una posibilidad.

El autor debe ser un falsificador pues inevitablemente se disuelve “en la nube de ficciones que recubre al mundo” (p. 85) en donde el artificio es “la auténtica sustancia de todo” (p. 85), le dice a Silas el traductor Marana. Se trata de poner en evidencia que el mundo es un artificio como lo es la literatura, un mundo que se refleja pero que es solo reflejo de otro reflejo, una realidad hecha de falsificaciones en las que el autor se borra, se disuelve, para intentar atrapar en lo que escribe algún sentido.

Pero el autor no puede borrarse, solo puede pretender contar una verdad individual inmanente al momento en que transcurre, pues la realidad en la que habita es indisociable del propio ser. Por eso, tal vez, la única verdad auténtica que puede contar el autor es la de un diario como el de Silas.

Si el autor pretende diluirse, según lo postulado por Silas, y quiere escribir un libro sobre lo que está fuera de él, solo tiene dos caminos, “o escribir un libro que pueda ser el libro único, capaz de agotar el todo en sus páginas; o escribir todos los libros, de modo que persiga al todo a través de sus imágenes parciales” (p. 86). El libro único tiene que ser el libro sagrado, pero la palabra, reflexiona Silas, no puede contener todo el mundo, aún quedaría fuera un mundo de lo *no-escribible*, por eso solo se puede pretender escribir todos los libros, de todos los autores. Porque es la única manera de manifestar un mundo de posibilidades. Los libros y los autores son infinitos y por lo tanto la pretensión de abarcarlos no exige la totalidad sino justamente lo contrario: la parcialidad. Se manifiesta lo incompleto de la biblioteca, que recuerda a Borges, con la fuerza de la posibilidad incumplida en donde todo lo escrito y lo no-escrito es abarcado.

Es por todas estas dudas por las que Silas solamente logra escribir ese diario mientras ve a la joven que lee un libro desconocido y deseado, y porque además sabe que es imposible ver en ese objeto al libro en su forma final. Su obra con los ojos del otro le resulta irreconocible. Es por ello que cuando lo viene a ver una lectora, Lotaria, no es capaz de reconocer sus obras a través de ella. La lectora ha puesto mucho de sí en ellas, “los ha leído para encontrar en ellos algo de lo que ya estaba convencida antes de leerlos.” (p. 88). Lotaria es el contraste de Ludmilla, su hermana, la Lectora tematizada por Calvino contrapunto del Lector, que busca un disfrute inocente en donde la obra esté liberada del autor para abrirse a la lectura.

Ludmilla en el diálogo con Silas le explica que considera que el autor ideal está más allá del escritor que es él: Silas no es en sí el autor, solo es la herramienta de ese autor para manifestarse, una parte del autor ideal. Las novelas de Silas Flannery, piensa Ludmilla, “son algo muy bien caracterizado [...] parece como si existieran antes, antes de que usted las escribiese, con todos sus detalles [...] Parece como si pasaran a través de usted, sirviéndose de usted que sabe escribir porque siempre debe haber alguien que las escriba...” (p. 90). Porque el autor ideal es un autor de realidades que necesita de un escritor, de un traductor que las convierta en palabras y las asiente en un papel. Y ocurre así en el libro que el lector tiene entre sus manos pues Silas Flannery no es más que un escritor inventado por Calvino y a través del cual pasan sus palabras. Ludmilla tiene toda la razón y el lector le tiene que dar crédito pues es ella y no Silas la que supera la realidad del diario del escritor. Es consciente de que hay un autor *verdadero* bajo aquel, que escribe con el nombre de Silas. Es por ello que desea verlo escribir, para confirmar sus certezas, para intentar mirar directamente al autor. Ludmilla quiere ver a Calvino. Calvino pretende anular así la distancia entre la lectora, el lector y el autor, una distancia que se presenta como un asunto problemático pues vuelve artificial el diálogo que el autor puede pretender tener con el lector. Así, Calvino declara la ficción que resulta de la lectura porque no permite un encuentro verdadero entre sus dos productores.

Este escritor es solo otro personaje de Calvino, como el viajero de la estación de tren, atrapado por el juego que el autor lleva a cabo: “siento una punzada dolorosa. Para esta mujer yo no soy sino una impersonal energía gráfica, dispuesta a trasladar de lo inexpresivo a la escritura de un mundo imaginario que existe independientemente de mí” (p. 90). Es justamente así, Calvino lo hace patente a través de las palabras de Silas, pone en sus líneas lo que quiere decirle al lector, no hay otra manera de hacerlo, pero lo hace de una forma tan evidente que provoca una distorsión de la realidad del texto, pues al ser claro que las palabras

de Calvino establecen una línea directa con el lector, da la impresión de que realmente la distancia entre el autor y el lector se ha anulado, los tiempos se sobreponen, el tiempo de la escritura y la lectura se enciman.

El lector tematizado al que se ha seguido desde el inicio del libro también visita al escritor Silas para advertirle de que hay por el mundo libros apócrifos suyos, pero Flannery responde que los únicos libros que reconoce como suyos son los que aún debe escribir, idea en la que resuenan los resúmenes de libros de Borges en *Ficciones* o *Los libros que nunca he escrito* de Steiner. Es una forma de reconocer que lo escrito se ha independizado totalmente de él y que lo único que aún sigue siendo suyo es aquello que es una posibilidad, porque el pasado ha quedado atrás y ya pertenece a la tradición, y por ahora él solo es presente y proyecto.

El lector le cuenta lo que le ha venido sucediendo en el resto del libro, el hecho de tener que abandonar las novelas al cabo de pocas páginas. Esta metalepsis resulta inquietante. La sobreposición de planos de realidad produce una vibración que resulta amenazadora para el lector. Pero es el juego que Calvino ha estado llevando a cabo desde el inicio, enmarca realidades concretas y después hace que se mezclen provocando la sensación de que la realidad del lector puede sufrir en cualquier momento el mismo proceso de emancipación de las fronteras cotidianas establecidas por el lector mismo. El lector del mundo no escrito, por su parte, a esta altura ya se mantiene atento, tenso, dispuesto a escuchar directamente al autor. Ya sabe que esta novela trata sobre él mismo aunque esté trazada a través de las diferentes historias por las que pasa, o justamente debido a ello, sabe que el lector y la lectora tematizados pueden considerarse partes de él, un pretexto del autor para hablarle, de la misma manera que lo es Silas Flannery de Calvino, un trasunto del autor sin posible original.

A Silas se le ocurre que puede escribir una narración que contenga la historia del lector, es otra vuelta de tuerca a la historia que con gran destreza se entreteje de manera que el lector del mundo no escrito se siente atrapado y dominado en una especie de juego fabricado para impugnar las fronteras de su realidad, presentándole realidades a modo de espejos que reflejan a otros espejos.

“El protagonista podría ser un Lector que se ve continuamente interrumpido. El Lector compra la nueva novela A de un autor Z” (p. 93). Se vuelve al inicio del libro: “Estás a punto de empezar a leer la nueva novela de Italo Calvino, *Si una noche de invierno un viajero*” (p. 4). Calvino no deja lugar a la confusión, se lo señala al lector, es de él de quien se trata la historia: “Podría escribirlo todo en segunda persona: tú, Lector... Podría también hacer entrar a una Lectora, a un traductor falsario, a un viejo escritor que lleva un diario como este diario...” (p. 93).

El reflejo se multiplica y se aleja, es una espiral en dirección al origen, porque ahora el lector está leyendo un libro en donde hay un lector y un diario en el que se cuenta la historia de un autor que escribe un diario en donde hay un libro que es el que está leyendo. El universo de lo escrito se cierra sobre sí mismo y sobre el universo de lo no escrito que queda atrapado. Todo el artefacto ficcional de *Si una noche de invierno un viajero* tiene su conclusión en este punto. Se rompen las fronteras entre la realidad y la ficción dejando al lector encerrado en la lectura, que es el reflejo de otra lectura que a su vez refleja el infinito de las posibilidades del texto. El mundo por fin se vuelve fruto de la creatividad del ser humano y la realidad es revelada.





## 2.3. LA REALIDAD SUBJETIVA: TRANSFORMACIÓN

### *Esperando a los bárbaros* de John Maxwell Coetzee

#### 2.3.1. EL OTRO, LOS OTROS: EN MEDIO DE NINGUNA PARTE

“Nunca he visto nada parecido” (p. 9), dice el narrador justo al empezar la novela como señal de que el universo está a punto de ser perturbado. Se percibe la calma antes que la realidad cambié y se vuelva irreconocible, mostrando la fragilidad de las estructuras y el orden. Pero pesar de la inmovilidad y la quietud, hay algo que avanza incansable en dirección al lector. El centro del universo, la lectura concentrada en este espacio, se va convirtiendo en la última frontera, alumbrada tan solo por la soledad esencial del protagonista que, como el remanso de un río, se agita ahí abajo.

Aquello que nunca ha visto está conformado por dos pequeños discos de vidrio “que unos aros de alambre sostienen delante de sus ojos” (p. 9) y sin embargo no es ciego. Los vidrios son opacos y permiten pasar las imágenes a través de ellos. “un descubrimiento nuevo” (p. 9), le dice el otro.

En la apertura del libro, Coetzee hace que esas dos miradas confluyan y establece un elemento fundamental para la interpretación de la novela como objeto alegórico: una, la que observa sorprendida; la otra, la fría, distante y desconocida de un hombre que mira sin ver, como si no habitara el presente. Los vidrios señalan la ceguera selectiva del que solo verá lo que busca, mientras aparta de en medio toda realidad que lo contradiga. La segunda, con la que el lector se identificará, es la del narrador azorado por la visita de un desconocido que perturba la calma de aquel lugar y le recuerda la fragilidad del individuo frente al tiempo tormentoso.

Esa será la lucha fundamental del protagonista que busca pero no encuentra jamás la hebra que le permita interpretar la realidad. El otro se encuentra siempre más allá de cualquier interpretación y por lo tanto él mismo también pierde la posibilidad de la elaboración y esta incapacidad lo conduce “a la inexistencia” en un proceso de negación mutua (Gascueña, 2010: 40).

Se sientan en la mejor habitación de la posada del pueblo, pero no hablan del asunto que los atañe, están intentando conocerse, establecen las fronteras que los separan. Se encuentra aquí, un lugar indefinido, sin nombre, a causa del “estado de emergencia” (p. 9), dicen, decretado por el Imperio bajo el cual ambos están. Sin embargo, a pesar de ser una emergencia, se lleva con tranquilidad y cordura, de manera civilizada.

Se debe hablar de algo pero se evita. Se distrae el tiempo mientras se conversa sobre la caza: “me cuenta la última gran cacería en la que participó, cuando mataron miles de ciervos, jabalíes y osos, tantos que tuvieron que dejar pudrirse una montaña de cadáveres” (p. 9).

A veces el vacío se expande dejando escapar un murmullo sombrío que se transforma en la imagen de la muerte sin sentido. El desconocido se perfila para el lector a través de la descripción de sus acciones, por ejemplo con este asesinato gratuito y sin consideración que narra. No hace falta pero dejan montañas de cadáveres pudriéndose. La única razón de ello es la capacidad para hacerlo. Se mata porque se puede.

“Yo le hablo de las bandadas de gansos y patos que todos los años descienden al lago en sus migraciones, así como de los métodos de los nativos para atraparlos. Me ofrezco a llevarle a pescar de noche en una canoa indígena” (p. 9). Frente al otro se encuentra quien narra y es radicalmente distinto, pero no juzga, acepta su violencia. Él, por su parte, le tiene cariño a la naturaleza, la aprecia y la entiende, habla de lo que sabe, no pretende, se siente seguro dentro del mundo en el que vive, tranquilo dentro de los muros reales y ficticios que

rodean su realidad, allí no pasa nada, el tiempo se mueve con lentitud y simetría, es siempre circular y solo cambia al compás de las estaciones que cada año vuelven, una detrás de otra.

Los nativos también cazan pero lo hacen de una forma distinta que no incluye categorizaciones morales, lo hacen para sobrevivir, para alimentarse. Él los conoce, ha vivido toda una vida junto a ellos y aunque son otros que no son como él, les tiene cariño, entiende sus costumbres y métodos. Es por esto por lo que se ofrece llevarlo a conocerlos, para él las diferencias no son tan importantes, es condescendiente: “no debe perderse esta experiencia –le digo–. Los pescadores llevan antorchas y palmorean el agua para conducir a los peces hacia las redes desplegadas” (p. 10). El otro asiente pero no contesta, es indulgente con el narrador, impone distancia, a fin de cuentas el pobre hombre de frontera lleva tanto tiempo lejos de la capital que ya se ha vuelto extraño, quizá radicalmente.

El personaje de los cristales opacos le habla de una visita a otro lugar de la frontera. A partir de aquí se vuelve evidente que el sitio en el que se encuentran es un poblado fronterizo. Las estructuras del mundo comienzan a establecerse, la realidad es enmarcada. Están en los márgenes de algún lugar, es decir, apartados del centro, conviviendo con unos nativos que son distintos a ellos.

La posada es el mejor alojamiento del pueblo y por eso están allí. El visitante ha sido enviado desde la capital, el centro del que emana el poder. Poco a poco se va sabiendo quien es. Se trata del coronel Joll del Tercer Departamento, la sección más importante de la Guardia Nacional. Coetzee no se precipita para construir al espacio ni a los protagonistas, muestra primero su estructura y después los nombra, de tal manera que parece que él también los está descubriendo, libre de prejuicios pero con precaución, busca que el carácter anteceda al nombre y al cargo. El coronel es un emisario del poder imperial que tiene la tarea de aplacar la frontera, pero en la frontera no pasa nada.

El protagonista, la voz narradora, ve en el coronel a un extraño, no lo entiende pero lo complace. Lo no dicho se vuelve símbolo de la amenaza, lo que no se aclara atenta contra la tranquilidad, las intenciones son ambiguas y se vuelven oscuras junto con el visitante. La realidad se cristaliza como un mundo que está a la espera de que algo malo suceda. Las fronteras de lo que se dice se transforman en espacios oscuros y más allá se presiente la amenaza de lo que es distinto.

El mundo se expande y configura paulatinamente, parece no describirse sino surgir ante la vista a partir de opiniones, con naturalidad, trazado por el hombre que lo habita pero sin nunca definirlo demasiado, manteniendo un tiempo y un espacio siempre ambiguos.

En este sentido, en un artículo sobre la traducción de sus textos, “Speaking in Tonges” (Coetzee, 2006), el autor sudafricano dice que una de sus intenciones en *Esperando a los bárbaros* es, por una parte, lograr que las referencias espaciales y temporales sean tan vagas que conviertan la novela en una alegoría y, por la otra, adoptar un tono neutral, fuera del tiempo, para darle al lector la sensación de que lee un texto traducido escrito en una lengua extranjera:

Podemos considerar que una mano invisible ha traducido todos los diálogos al inglés, a partir de una lengua extranjera indeterminada. Su lenguaje está más o menos desprovisto de alusiones al pasado de la lengua inglesa y también a la historia del pensamiento occidental. Además, en ese discurso inventado existen pasajes de lo que podría considerarse como la traducción de una lengua bárbara hipotética a la lengua del narrador y, por ende, al inglés. Esos pasajes se caracterizan por una sintaxis y un léxico simplificados.

Quedará mucho espacio vacío porque la manera en que Coetzee añade elementos descriptivos a la narración provoca que lo que no se dice sea creado por el lector, es un vacío pretendido bajo la fuerza de la generosidad. Cuanto más espacio es circundado por lo que se dice, más poder se concede a quien lee. La obra, que es dicha por primera vez y leída por primera vez, en su vacío estructural deja tanto espacio por llenar que quien la mira se obligado verterse en ella.

La realidad se edifica por acumulación y es resultado de un punto de vista particular. Es el narrador el que a partir de breves descripciones presenta el cuadro en el que se mueve. Sin ser exhaustivo, el autor completa el paisaje, haciendo surgir una natural sensación de reconocimiento aunque sin referentes. El asentamiento es descrito a partir de imágenes parciales, por una parte, y con imágenes generales, por la otra: un granero, un molino, el cielo estrellado. La escritura revela el espacio.

En esa construcción el lector descubre la frontera (murallas, un fuerte, un río, la plaza) y a su administrador, un viejo magistrado sin ningún rasgo particular, ni siquiera un nombre, solamente un cargo y un carácter gris. Coetzee busca así que, de la misma forma que lo hace Calvino en la novela antes analizada, el lector ponga en la vacía geografía del personaje mucho de sí mismo. Pero el lector es un lector universal, el espacio debe quedar poco definido para ser cualquier lugar, una heterotopia, lo llama Martín Salván (2010: 158): cualquier lugar es otro lugar.

Blanchot, en el epígrafe de *El espacio literario*, cita a Rilke que dice:

El espacio a través del cual se arrojan los pájaros no es  
El espacio íntimo que realza tu rostro...  
El espacio nos supera y traduce las cosas:  
Para que el ser de un árbol sea un logro,  
Arroja alrededor de él el espacio interior, ese espacio  
Que se anuncia en ti. Rodéalo de reserva.  
Él no sabe limitarse. Solo tomando forma  
En tu renunciamiento se vuelve realmente árbol.

La elección de Blanchot no es baladí. Poniendo este texto como epílogo a su teoría de la construcción literaria muestra a través de las imágenes poéticas del escritor checo de qué manera la narración se edifica a partir del espacio dejado por el silencio.

El espacio es aquel a través del cual se arrojan los pájaros, las palabras lanzadas que le dan sentido al mundo. Pero éstas no permanecen, sino que continúan y se pierden en el

pasado de la lectura avanzando siempre hacia el futuro. No conforman el espacio íntimo pues lo desbordan.

El espacio supera cada cosa, va más allá de lo concreto, se integra a lo infinito y traduce los objetos, los vuelve comprensibles para quien los ve porque los distingue, los aclara pero sin concretarlos jamás, solo los circunda y los envuelve. Pero para que las cosas sean de verdad un logro, para que el árbol sea realmente un árbol y no solo la imagen de un árbol, la intimidad debe ser arrojada en un movimiento voluntario. Se debe lanzar el yo íntimo, se debe poner todo lo que distingue al yo del otro, lo que es singular y único, alrededor de ese objeto, volverlo el objeto del yo, diferenciarlo del objeto en sí, porque el objeto en sí no ocupa ningún espacio, no es nada.

Es necesario así rodear al objeto de reserva, de pausa, de prudencia, porque en él estará el yo, la fragilidad del yo y porque el objeto no sabe limitarse, siempre intenta llenar todo con su potencia de artificio, con su falsedad de objeto en sí. Solo tomando la forma en el renunciamiento del yo, en el dejar de ser para ser lo otro, solo en esa generosidad, el árbol se vuelve árbol y el objeto se vuelve auténtico.

Es así como la escritura y la lectura revelan, a veces más allá de toda expectativa, una realidad:

Lo que revela (o afirma) –dice Coetzee (en Jiménez, 2010: 62) – puede ser muy distinto a lo que pensaste (o sospechaste) que querías decir al comienzo. Este es el sentido en el que cabe afirmar que la escritura nos escribe. Escribir muestra o crea (nunca estamos seguros que podamos distinguir entre ambos) cual era nuestro deseo hace un instante.

La escritura implica, por ello, una interacción entre el impulso hacia el futuro que te conduce inicialmente a la página en blanco, y una resistencia. Dicha resistencia es, en parte, psíquica, pero también constituye un automatismo incorporado al lenguaje: la tendencia que las palabras tienen de invocar otras palabras, de caer en esquemas que no dejan de propagarse. De esa interacción brota, con suerte, algo que reconoces o crees reconocer como verdadero.

Y así debe entenderse la construcción de la realidad en la narración de Coetzee: un lugar que vacío de sí mismo que concede el espacio para que quien lee pueda revelar, en su

generosidad y en su renuncia, para apropiarse de la historia (que descubre o crea) con mayor libertad. Cuanto más generoso sea el autor al ofrecer el espacio, el vacío que lo habita, más auténtica se volverá la obra. El vacío que es dejado ejerce su atracción hacia el “afuera” en el que espera la nada y transforma lo escrito en un evento pasajero. El lector “está afuera de ese afuera que no está representado, pero sí insinuado continuamente en la blancura de su ausencia, en la palidez de un recuerdo abstracto, o todo lo más en la reverberación de la nieve”, escribe Foucault (2008: 36).

Después de la reunión con el coronel, el narrador se lleva una esterilla a los muros del poblado “donde la brisa nocturna proporciona un alivio contra el calor” (p. 10). Aparecen las murallas y el calor, la brisa nocturna y las siluetas “de otros” que duermen en las terrazas. El magistrado va designando cada uno de los objetos, pero no procede a la descripción de ellos. Sabe, como Cavafis, el poeta alejandrino, que así se expone la profunda realidad de lo escrito pues el lenguaje debe considerarse no como una herramienta de conocimiento sino como una herramienta de la asimilación.

El narrador, de alguna manera, es parte de ellos, pero estos siguen siendo los otros que en su lejanía son solo rumor: “Oigo –dice el narrador– el murmullo de las conversaciones bajo los nogales de la plaza. En la oscuridad una pipa alumbra como una luciérnaga, se apaga, vuelve a brillar” (p. 10). Es verano y los árboles frutales gimen bajo su carga. En la frontera solo el viento nocturno apacigua el calor, tal vez sea un sitio húmedo en donde los árboles están en época de dar fruta, podrían ser mangos, plátanos, aunque el nogal conduce a Oriente Medio. Él piensa que este lugar es el techo del planeta porque el cielo se ilumina con miles de estrellas; y de hecho lo es porque para él ésta es toda la realidad. El mundo es descrito y la subjetividad del relato se convierte en la objetividad del lector, ocurre un encuentro de perspectivas que se funden para construir el universo. Las imágenes que fluyen “armonizan” con la experiencia de la lectura que se constituye como reflejo de la narración,



haciendo que el mundo surja de la síntesis del ser puro del texto y la lectura como correlato de la conciencia del lector.

En *El acto de leer* (1976), Wolfgang Iser, para explicar este fenómeno, cita un texto de Gilbert Ryle, *The concept of the Mind*, que dice:

Ver el Helvellyn en la imaginación no conlleva lo que ver el Helvellyn y una fotografía del Helvellyn conlleva, el tener sensaciones visuales. Implica ciertamente el pensamiento de tener una visión del Helvellyn, y esto es, por tanto, una operación más sofisticada que la de ver de hecho el Helvellyn. Supone una utilización, entre otras, del conocimiento de cómo será el Helvellyn o, en un sentido, pensar cómo debería ser. Las expectativas que se ven colmadas en el reconocimiento del Helvellyn por observación directa no son ciertamente cuando uno se lo imagina, pero imaginárselo es algo así como un ensayo de alcanzar la satisfacción de dichas expectativas. Lejos de implicar el tener sensaciones débiles, o sensaciones fantasmas, la imaginación implica echar en falta lo que a uno le vendría dado si estuviese viendo la montaña (Ryle en Iser, 1987: 219).

Es así que los objetos son traídos al mundo a través de su falta, existen “realmente” porque su imagen suprime su “ausencia momentánea” (Iser, 1987: 225). Se acercan desde la nada para convertirse en algo. Las imágenes de los objetos ya no provienen del mundo empírico sino de su ser en la nada, llenos de una subjetividad que se transforma en objetividad mediante la lectura del mundo. Esos objetos de la representación, quizá, poseen un contenido más profundo para el ser que los objetos del mundo pues en ellos la ausencia está más presente, aunque no por ello es más cierta que en los objetos que se exhiben frente al sujeto como objetos reales, porque en esa ausencia el lector pone algo de sí mismo que dice más acerca de la realidad del sujeto de lo que podría decir el objeto en sí.

El sujeto, cuando lee, observa los objetos de la representación en toda su potencialidad de ser y al mismo tiempo de no ser. Y en la lectura, el sujeto lector se vuelve irreal en relación con el mundo no escrito pues su existencia es consustancial al acontecimiento del texto como objeto que se aleja siempre hacia la nada. Una vez se vuelve al mundo no escrito, éste se presenta como realidad susceptible de representación y por lo tanto más próximo a su ausencia.

De esta manera Coetzee elabora la realidad, dejando para el lector una parte fundamental: la ausencia que en sí misma significa todas las posibilidades.

En el pueblo del relato no hay instalaciones para los prisioneros, no se cometen delitos, se usa la barraca junto al granero como prisión provisional para los que acaban de llegar, el estado de emergencia casi lo obliga. No importa que todo indique que hay tranquilidad, si el dictado de la capital sostiene que hay que estar preparados ante la amenaza, hay que estarlo.

El título del libro predispone el estado de ánimo del lector. *Esperando a los bárbaros* anticipa la espera tensa que recubre la realidad y fuerza cada uno de sus movimientos. Los bárbaros son los desconocidos, los no civilizados, los que amenazan las buenas formas y traen el caos. Por eso en la espera todo se llena de temor.

Coetzee titula la novela como un poema de Cavafis y establece con él una conversación íntima. Aquel texto dice:

¿Qué esperamos reunidos en el ágora?  
Los bárbaros llegarán hoy.  
¿Por qué la intranquilidad en el senado?  
Porque los bárbaros llegarán hoy.  
¿Por qué los senadores no legislan?  
¿Qué nuevas leyes van a dictar?  
Cuando los bárbaros lleguen  
Harán sus propias leyes.  
¿Por qué se levantó tan temprano el emperador?  
¿Por qué está sentado en la puerta mayor de la ciudad,  
en su alto trono, suntuoso y coronado?  
Porque los bárbaros llegarán hoy,  
y el emperador espera recibir a su jefe.  
Ha preparado un pergamino  
donde le confiere títulos y honores.  
¿Por qué nuestros cónsules y pretores  
lucen hoy sus rojas y rebordadas togas,  
sus brazaletes de amatista,  
y anillos con relucientes esmeraldas?  
¿Por qué empuñan bastones riquísimos,  
con oro y plata cincelados?  
Porque los bárbaros llegarán hoy,  
y esas cosas deslumbrarán a los bárbaros.  
¿Por qué no acuden hoy los oradores como siempre

## 2. Representación ficcional de la realidad

a decir sus discursos?

Porque los bárbaros llegarán hoy,  
y les aburre la elocuencia y la palabrería.

¿Por qué la repentina inquietud y confusión?

(Los rostros se han vuelto graves.)

¿Por qué tan rápido los ciudadanos  
vacían las plazas y las calles,  
y regresan a sus casas pensativos?

Porque cayó la noche y los bárbaros  
no llegaron,  
y la gente que viene de la frontera  
asegura que ya no existen los bárbaros.

Y ahora,

¿qué sucederá sin los bárbaros?

Estos hombres al menos ofrecían una solución (Cavafis, 1979: 40).

En ambos textos se habla de la calma antes de la llegada de los otros y aunque es posible distinguir cierta distancia temporal entre las diégesis, el hecho de que el texto de Coetzee rehúya a la temporización provoca que se acerque al poema de Cavafis que por su parte también lo hace, abordando el sentido de tal manera que lo vuelve universal e intemporal.

Cuando Cavafis descubrió la poesía tenía 19 años y en Grecia había tenido lugar un levantamiento antieuropeo (1882), el joven escritor no deseaba lanzar ataques contra la dominación inglesa “sino [...] cumplir su función de poeta tal como él la entendía” (Férez, 1979: 12): haciendo de la palabra arte y buscando en “una línea, un tipo de expresión que arrastrara consigo política, economía, burocracia, jurisdicción, imposiciones y olvidos; vive, ve y escribe” porque en él “el arte y la vida no se oponen” (Férez, 1979: 13). Es así que cuando habla de la llegada de los bárbaros y parece que se refiere a la antigua Roma, en verdad lo que hace es hablar sobre las convulsiones de su propio tiempo. Tanto Coetzee como Cavafis, se alejan de las interpretaciones históricas y se apoyan en detalles para interpretar la realidad superando las barreras del tiempo, haciéndola, por una parte, singular y, por la otra, universal.

Lo maravilloso del lenguaje, dice Steiner hablando de Hölderlin, es precisamente que logra que suceda esto al generalizar, universalizar y negar la individuación. Esto es, dice el filósofo francés, que: “El poeta se esfuerza por ser entendido por otros, por lograr una *Wiederklang*, una resonancia en eco. Con un movimiento dialéctico sutil pero al mismo tiempo radical, lo que la forma de ejecución había limitado y hecho momentáneo irradia ahora hacia su propia especie de universalidad sin fin (*Allgemeinheit*)” (Steiner, 2005: 131).

Los bárbaros son símbolos que pertenecen a todas las tradiciones, representan el temor hacia el otro y hacia lo otro, un miedo que se manifiesta en las geografías internas y externas y es representado por la frontera y sus muros que levantados en lo falso de la necesidad, terminan convirtiéndose en la marca de la exclusión de lo propio, un lugar que es al mismo tiempo un no-lugar en el que yace la sutil barrera que separa al hombre de lo desconocido, formulada tanto en la amenaza física como en la psicológica.

En la improvisada cárcel del pueblo tienen a dos prisioneros, “uno es un anciano, el otro un muchacho” (p. 11). Los atraparon hace pocos días. Es raro, dice el narrador, “normalmente se mantienen alejados del fuerte” (p. 11). El estado de emergencia parece justificarse con ellos. Habitualmente los bárbaros no se acercan pero se han acercado y la evidencia son estos dos cuerpos extraños vueltos carne y huesos, incomprensibles para los ojos civilizados. La comunicación es deficiente, hay una lengua apenas común, sin nombre, solo llamada genéricamente *lengua de la frontera*.

El coronel Joll, ha venido a “descubrir la verdad” (p. 12), pero los prisioneros dicen no saber nada de los ataques; cuentan su verdad, una diferente a la que él quiere descubrir. La realidad es flexible. El anciano dice: “le traía al médico cuando los soldados nos detuvieron” (p. 13). El coronel no lo cree.

El narrador adquiere una nueva dimensión, ahora es *excelencia*, ese es el trato que recibe de los demás, ostenta poder, una dignidad otorgada por la capital, pero se mueve en

## 2. Representación ficcional de la realidad

esta otra realidad como si perteneciera a ella, la conoce y la aprecia, es, en el fondo, un exiliado. Vive tranquilo en este mundo apartado, sabe quiénes son los otros, piensa que los conoce y comprende, “se trata sobre todo de parias de las tribus con pequeñísimos rebaños propios que viven a orillas del río” (p. 13), roban ganado y eso se convierte en su forma de vida, pero no constituyen una amenaza, les defiende. Joll, aún no se sabe muy bien quién es, ha venido a una cosa y en virtud de ella debe interrogarlos. Esa realidad no es la suya, se le dificulta, tiene que forzarla. La distancia que se establece entre él y lo demás parece fingida pero es real y terriblemente firme.

Poco a poco la ciudad se abre a la vista, de los lugares cerrados y concretos, a ratos oscuros, se pasa al reconocimiento exterior:

el granero es una recia construcción de pesadas puertas y ventanas diminutas; se encuentra más allá del matadero y el molino, en la parte sur, lo que en tiempos fue un enclave de primera línea y más tarde un fuerte fronterizo se ha convertido en un asentamiento agrícola, un pueblo de tres mil almas en el que el ruido de la vida cotidiana, el ruido que todas esas almas hacen en una calurosa tarde de verano, no cesa porque en algún lugar alguien grite (p. 14).

El lector descubre, a vista de pájaro, el universo de la narración: es un pueblo con tres mil habitantes, que en otros tiempos estuvo en la primera línea de defensa, es decir, frente a los otros pero con el tiempo se convirtió en un fuerte, en un lugar establecido, las fronteras dejaron de ser móviles, se creó un asentamiento que con la tranquilidad del tiempo se transformó en una población agrícola. Las amenazas tuvieron que alejarse y el enemigo desaparecer para que lo que ahora se conoce se convirtiera en un sitio tranquilo.

El lugar en donde habita el protagonista es este, bien delimitado con respecto al resto del espacio del texto. La capital es un espacio lejano, sin nombre, sin descripción, un fantasma, una abstracción. Más allá de la frontera, el coronel Joll advierte una amenaza pero también es una abstracción. Lo concreto y lo abstracto choca y se retuerce al contacto de lo uno contra lo otro.

Joll interroga a los prisioneros y redacta un informe para el magistrado: “En el curso del interrogatorio se manifestaron contradicciones en el testimonio del prisionero. Confrontado con dichas contradicciones, el prisionero se revolvió con furia y atacó al oficial que le interrogaba. Se originó una pelea durante la cual el preso se golpeó fuertemente contra el muro. Los esfuerzos por reanimarle fueron inútiles” (p. 15). Este es el trabajo del coronel: defender la verdad del Imperio, como sea. Para él no existe otra realidad sino la que sirve para conseguir fines concretos. La utilidad es el fundamento de su mundo. Joll es la frontera que se apropia del espacio y lo encarna, lo transforma a su imagen y semejanza.

En *Dialéctica de la ilustración* (1944), libro en el que Adorno y Horkheimer defienden que el Holocausto fue consecuencia ideológica de la forma que se construyó la idea del imperio occidental, dicen: “Puesto que el paranoico detecta al mundo que lo rodea solo en la medida que corresponda a sus ciegos propósitos, solo puede repetir su propio ser que se desnaturaliza en una manía abstracta” (ahora en Weisz, 2007: 149).

Por su parte, el magistrado ha construido su universo alrededor de la tranquilidad, no desea involucrarse en ninguna guerra, es un funcionario responsable al servicio del Imperio, pero nada más. Quiere desempeñar:

su cargo en este tranquilo lugar de la frontera y ya solo espera retirarse. Cobro mis impuestos, administro las tierras comunales, me encargo de que la guarnición tenga todo lo que necesita, superviso a los oficiales jóvenes [...] controlo el comercio y presido el tribunal de justicia [...] contemplo los amaneceres y las puestas de sol, como y duermo, y me siento satisfecho (p. 18).

Tampoco tiene ambiciones, esa es su vida y la realidad que lo rodea es como él quiere que sea. Él también es la frontera. Lamentablemente un año atrás comenzaron a llegarle rumores desde la capital, rumores de agitación entre los bárbaros: “el Imperio debía tomar medidas de precaución, ya que con toda seguridad habría guerra” (p. 19). Los rumores en la frontera llegaban desde la capital, la verdad venía impuesta y debía ser aceptada. El

magistrado no advertía en cambio ninguna amenaza, todo estaba tranquilo como siempre. Sabía que de vez en cuando la población se atemorizaba imaginándose a los bárbaros, pero se trata de miedos irracionales basados en temores nocturnos y fantasías, porque el otro, que no tiene nombre, atemoriza, es amenazador en su inconmensurable vacío. Es la construcción negativa de la identidad: “no existe mujer a lo largo de la frontera mujer que no haya visto en sueños la mano morena de un bárbaro surgiendo bajo su cama para agarrarle el tobillo. Ni tampoco hombre que no se haya atemorizado con visiones de los bárbaros celebrando orgías en su hogar, rompiendo los platos, incendiando las cortinas y violando a sus hijas” (p. 19). Pero el magistrado piensa que esas fantasías son producto de la excesiva tranquilidad, “que me muestren un ejército de bárbaros y entonces lo creeré” (p. 19), dice.

Gabriel Weisz en su *Tinta del exotismo*, explica:

La incapacidad de imaginar la vida y sufrimiento de otros es síntoma de una ceguera mental. La ignorancia en relación con un *habitus* de la frontera demuestra que debe representarse para que prevalezca una comprensión cultural en lugar de esa práctica tan peligrosa que deriva en la ceguera mental. El *habitus* que se emplea bajo un sentido sociológico por Pierre Bourdieu explica maneras en que los individuos reaccionan a una serie de determinaciones, luego de haber sido inculcadas desde la infancia (Weisz, 2007: 49).

En cambio, la amenaza para el narrador no está representada por los otros sino por el objeto abstracto que es el Imperio cuyas manos se alargan para transformar esta realidad tan lejana y en donde parecen prevalecen valores absolutos, por lo menos en el espíritu del magistrado, como la paz, la legalidad y la justicia.

Coetzee utiliza los sueños del magistrado para aumentar, por una parte, la sensación onírica del relato y, por la otra, para revelar los temores que sufre el personaje pero que no logra expresar directamente: tiene miedo de que este mundo que ha construido, esta realidad en la que se encuentra, se vuelva incomprensible, pierda su firmeza y desaparezca arrastrada

por la desaparición de la frontera. “Los muros, los árboles, las casas han menguado, han perdido su solidez, desplazados más allá del confín del mundo” (p. 20).

Su excelencia sabe que este mundo no es el suyo, que él solo es el enviado del poder imperial para aplicar su gobierno sobre los nativos que son los verdaderos propietarios de la tierra. Mientras él vive en la frontera, ellos se encuentran en el centro del universo. Está solo, desplazado por el mundo al que pertenece, en un lugar que tampoco es el suyo. No tiene centro, ni origen, ni fundamento. Es así que en sueños se vuelve un fantasma incapaz de relacionarse con la realidad:

al deslizarme por la plaza, oscuras siluetas se destacan entre la blancura, niños que juegan a construir un castillo de nieve sobre el que han colocado una banderita roja [...] Con un puñado tras otro de nieve fijan los muros del castillo hasta completarlo (p. 20) [...] aguzo el oído para comprender el curioso e irregular farfuleo de sus voces, pero no lo consigo. Soy consciente de mi [...] aspecto amenazador, y por lo tanto no me sorprende que los niños desaparezcan [...] cuando me acerco (p. 21).

El mundo no lo acepta, escapa de él, se esconde, dejando solo una puerta de acceso representada proféticamente por una niña a la que no le puede ver la cara y que por ello resulta amenazadora.

El coronel desea adentrarse en el territorio enemigo para valorar la amenaza pero el magistrado busca impedirlo, no porque tema el encuentro con los otros sino porque considera que su tarea principal es proteger al coronel. Más allá, conoce muy poco el territorio, solo de oídas y a través de descripciones que los nativos le han hecho. Lo desconocido es un desierto hostil en donde “usted y yo somos forasteros” (p. 23), le dice a Joll.

Pero eso el llamado desierto no lo es del todo, de hecho Coetzee apenas lo describe y en la boca del magistrado más bien parece una calificación superficial y no del todo precisa. Lo desértico en esta ambigüedad representa lo desconocido, lo incomprendible.



Esta geografía de lo desconocido recuerda a la conquista argentina del “desierto”, la avanzada militar contra los mapuches y tehuelches a finales del siglo XIX que fue llamada así para desposeer el territorio, pero que, al igual que en la novela del escritor sudafricano, no lo era.

El imaginario occidental está repleto de narraciones como éstas, las más recientes son las vinculadas a la expansión civilizadora de finales del siglo XIX en África o en los últimos territorios americanos. El autor vive de manera muy cercana la historia de la dominación sobre los bárbaros y lo retrata fielmente en su primera novela, *Tierras de Poniente* (1974), en donde narra la historia del colonizador bóer Jacobus Coetzee, trasunto literario de John Maxwell.

En aquella novela Jacobus impone el lenguaje, viene a colonizar al salvaje y como narrador somete al otro. Este conquistador moderno está convencido de su verdad como Joll. Sin embargo, a pesar de que también es parte de ese poder colonizador, el magistrado, es postmoderno, construye al otro desde otros paradigmas. “Los narradores del sujeto exótico –dice Weisz (2007: 182) – buscan definir su pretendida superioridad desde un centro; esto distingue al exotismo posmoderno –y tomo prestado el término de Célestin – donde se abandonan tales ficciones de superioridad y esa significación que proviene del centro”. Y más adelante:

Ese otro exotismo no cuestionaba su propio lenguaje, había que esperar los cambios de paradigmas que lograron poner en duda las posiciones de poder en el lenguaje, la filosofía y la teoría; uno de los precursores de tales cambios era precisamente Barthes. Cuando una cultura se ubica como foco de atención y narra a otras culturas se genera una mitopolítica que coloca sus instrumentos hegemónicos como un orden natural de las cosas, o sea, como la consecuencia esperada de una naturaleza intrínseca y extrínseca del poder, porque su entendimiento subjetivo se impone sobre todo ser que habita en su exterior. La ingenuidad del exotismo modernista se aferraba a una confianza religiosa de su propia razón objetiva y en su posición céntrica respecto al universo humano. La consecuencia de una politización del mito anuncia el dismantelamiento del mito exótico de la modernidad, por lo cual debe procurarse un distanciamiento de las nomenclaturas míticas que lo conforman. El mito reúne un conjunto de signos que finalmente aglutinan el cuerpo cultural y político de la colectividad

que lo habita. Si recordamos el exota de Segalen, esta figura estable dentro del organismo mítico del exotismo –como aquel viajero que conoce y sabe apreciar las diversidades maravillosas que encuentra –; en contraste, el mitólogo quiere buscar una exclusión radical que trate de impedir su asimilación al torrente mítico generado por los imperativos culturales a los que pertenece. Está en una posición alejada y solitaria, el mitólogo debe apartarse de los consumidores míticos. Pero esta posición utópica bien puede resbalar y desplomarse en el terreno que no quiere atravesar, porque el mitólogo es una extensión del autor cuya voz legítima habla con “la verdad”; finalmente forma su propia institución (Weisz, 2007: 182).

Es lo que le pasa al magistrado que a pesar de sus buenas intenciones, de su interés por comprender al otro, termina cayendo en errores similares a los del conquistador moderno, una lectura de la realidad que finalmente resulta en una imposición de “la verdad”. Lo mismo le pasa al autor que el único medio que encuentra para desembarazarse de esta posición es haciendo una crítica consciente de la situación. Barthes propone una solución, como escribe Weisz:

entiende bien la aporía de su terminología que manifiesta es estos términos: “ou bien poser un réel entièrement perméable à l’histoire, et idéologiser; ou bien, à l’inverse, poser un réel *finalment* impénétrable, irréductible, et, dans ce cas, poétiser” (o bien plantear una realidad completamente permeable a la historia, [y crear una] ideología o bien colocar una realidad *finalmente* impenetrable, irreductible, y, en ese caso, poetizar). Si Barthes entiende por poesía un sentido inalienable de las cosas, busca también una reconciliación humana con la realidad. En última instancia, el poetizar indica una confianza en la fuerza emancipadora del lenguaje (Weisz, 2007: 138).

A pesar de la insistencia del narrador, Joll tiene trabajo y el miedo a lo desconocido no lo detiene. Si se pierde, el magistrado tendrá que encontrarlo y traerlo de vuelta a la “civilización”, por muy diferente que sea el significado de esta palabra para ambos.

Cuanto más avanza la historia, los sueños del magistrado se van haciendo más amenazadores. A través de ellos Coetzee genera un clima de constante amenaza aunque en la vigilia esto aún no llegue a concretarse. En el fondo, la vida sigue marchando como siempre excepto por la presencia del coronel. Sueño, dice:

con un cuerpo tendido boca arriba, con abundante vello púbico que brilla como un líquido negro y dorado por todo el vientre hasta introducirse como una flecha en la abertura de las

## 2. Representación ficcional de la realidad

piernas. Cuando alargo una mano para acariciar el vello, empieza a retorcerse. No es vello sino abejas apiñadas unas sobre otras: repletas de miel, pegajosas, se arrastran fuera de la abertura y despliegan las alas (p. 25).

Al irse en busca de los bárbaros, Joll deja solo al magistrado que se queda feliz al recuperar el mundo que conoce y comprende. La sola presencia del enviado imperial había hecho que su realidad se transformara, adoptando una forma distinta a la conocida. Coetzee, por medio de la voz del magistrado, que cada vez recuerda más a la de Cavafis que pasó treinta años trabajando como funcionario de la Tercera Sección de un ministerio egipcio, describe el mundo al que retorna la calma:

Subo a la muralla para observar la pequeña columna serpentear por el camino del noroeste hacia la lejana mancha verde donde el río desemboca en el lago y la franja de vegetación desaparece entre la neblina del desierto. El sol, dorado e inmenso, todavía está suspendido sobre el agua. Al sur del lago se extienden terrenos pantanosos y salinos, y tras ellos una franja entre azul y grisácea de colinas yermas. En el campo los segadores cargan de heno dos viejos carros enormes. Una bandada de lavancos revolotea sobre nosotros y luego planea hacia el agua. El final del verano, tiempo de paz y abundancia. Creo en la paz, y tal vez incluso en la paz a cualquier precio (p. 26).

El magistrado no desea que su tranquilidad sea perturbada; no por algunos hombres torturados y muertos. Si el imperio quiere irlos a buscar para acabar con ellos, que así sea, él solo es un funcionario que desea como fin último la paz y si es a través de la ignorancia también sea bienvenida.

El tiempo libre lo ocupa en descubrir las ruinas que hay debajo de unas dunas a tres kilómetros al sur del pueblo. Las ruinas son estructuras de madera que alguna vez fueron casas y que seguramente datan de una época anterior a la anexión de las provincias occidentales. Hace tiempo allí encontró un cofre lleno de tablillas de madera con caracteres pintados que debe haber hecho algún grupo de habitantes distinto al de los nómadas de ahora, pues ni sus leyendas ni sus costumbres indican que alguna vez estuvieran asentados. Le sorprende la madera que hay en los vestigios pues no hay ningún bosque cercano, piensa que

tal vez “en épocas pasadas criminales, esclavos, soldados recorrieran los veinte kilómetros largos hasta el río, y cortaran álamos, los aserraran y los cepillaran y transportaran los maderos a este desierto en carros, y construyeran casas, y también un fuerte” (p. 29).

El narrador se refleja en las ruinas, pone una parte de sí en ese pasado desconocido e intemporal, descubriendo su eventualidad, no como un asunto angustioso sino como una realidad que manifiesta la irrelevancia de su propia vida como liberación. Piensa: los criminales, esclavos, soldados construyeron el fuerte “para que sus amos, prefectos, magistrados y capitanes pudieran subir a las azoteas y a las torres por la mañana y por la noche para otear el mundo de un horizonte a otro en busca de indicios de los bárbaros” (p. 29).

Coetzee expresa la idea de que la cultura y lenguaje al igual que los fuertes son una construcción eventual y contingente. Los bárbaros, por otra parte, siempre permanecerán como representantes de una amenaza, real o ficticia, para el orden establecido, como una imagen que se presenta en el horizonte de toda estructura rígida. Toda cultura será destruida en algún punto, siendo sustituida por otra que a su vez desaparece oculta bajo las dunas del desierto como representantes del tiempo y de la historia, la eventualidad de todo ser.

En otro plano de interpretación, la búsqueda del magistrado entre los vestigios enterrados es la alegoría de la construcción del relato como algo artificial, contingente y subjetivo.

En *Elizabeth Costello* (2003), el autor hace un análisis desde una óptica posmoderna del concepto de la trama (Martín Salvan, 2010: 140) que junto con la alegoría de las ruinas permite dibujar un cuadro sobre las intuiciones de Coetzee y del que podemos sacar dos conclusiones. Dice:

Por supuesto, ustedes pueden replicar con razón que el pasado es igualmente una ficción. El pasado es historia, y ¿qué es la historia salvo un relato hecho de aire que nos contábamos

nosotros mismos? Y, sin embargo, el pasado tiene algo milagroso que el futuro no tiene. Lo milagroso del pasado es que hemos conseguido, Dios sabe cómo, construir miles y millones de ficciones individuales, ficciones creadas por seres humanos individuales, lo bastante interconectadas entre ellas como para proporcionarnos lo que parece un pasado común, una historia compartida [...] La novela, la novela tradicional, sigue diciendo, es un intento de entender el destino humano caso por caso, de entender cómo puede ser que un congénere que ha empezado en un punto A y ha pasado por las experiencias B, C, y D, termine en un punto Z. Igual que la historia, la novela es, por tanto, un ejercicio de hacer coherente el pasado. Igual que la historia, explora las contribuciones respectivas del carácter y la circunstancia a la hora de conformar el presente. Al hacerlo, la novela sugiere que podemos explorar el poder que tiene el presente a la hora de producir el futuro, para eso tenemos esa institución, ese medio llamado novela (p. 44).

Es así que, por una parte, es posible leer la búsqueda del magistrado como una crítica a la construcción de un relato histórico desde una posición de poder, que no solo impone la narración sino también el lenguaje, y que por lo tanto no logra acceder nunca a una verdad más allá de la construida; y, por la otra, encontrar una defensa de su enfrentamiento con la realidad opuesto al relato realista y social sudafricano, el que hace por ejemplo Gordimer, y por el que llegaron a acusarlo de hacer juegos postmodernos sin implicación con la realidad. Porque Coetzee en vez de arremeter desde el realismo el modelo segregacionista de su país, ataca desde la Postmodernidad los fundamentos del sistema en sí, entrando de lleno en el debate global sobre la Postmodernidad como herramienta de cambio social: “El debate sobre Coetzee en la encrucijada entre el postmodernismo y el compromiso social se desliza a su vez sobre otro debate en torno al potencial de subversión político del postmodernismo como movimiento cultura en general” (Martín Salván, 2010: 152):

Cabe concluir, bajo esta óptica, que si la narrativa de Coetzee se compara con la de Kafka o Beckett, maestros del modernismo y precursores del postmodernismo más radical, es precisamente porque los tres comparten una posición ética que convierte su obra en universal: los tres ponen al descubierto los mecanismos de las estructuras de poder, exponiendo el esqueleto que las sustenta en sus modos discursivos y presentando sus conflictos como dilemas morales alegóricos, escapando a la especificidad del contexto histórico y socio-económico en el que se producen sus obras (Martín Salván, 2010: 160).

Por otra parte, pero en la misma dirección, López Sánchez-Vizcaíno en “J.M. Coetzee: la anegación de la historia y la libertad...” escribe:

Las novelas de Coetzee vuelven una y otra vez al tema de las “estructuras antinaturales de poder” (para criticarlas), al presentar una serie de relaciones humanas en las que un personaje, el narrador, el yo, se halla en una clara posición de autoridad y poder, normalmente tanto en términos lingüísticos como sociales y raciales, sobre otro personaje, que podemos considerar como “el otro”. Se trata de las relaciones entre Eugene Dawn y los vietnamitas en “El proyecto Vietnam” (*Tierras de poniente*), entre Jacobus Coetzee y los hotentotes en “La narración de Jacobus Coetzee” (*Tierras de poniente*), entre Magda y sus sirvientes Hendrik y Klein-Anna en *En medio de ninguna parte*, entre el magistrado y la joven bárbara en *Esperando a los bárbaros*, entre el oficial médico y Michael K en *Vida y época de Michael K*, entre Susan y Viernes en *Foe*, y entre la señora Curren y Vercueil en *La edad de hierro* (López Sánchez-Vizcaíno, 2010: 115).

El tiempo avanza con lentitud, no hacia un horizonte indeterminado sino en círculo, como el tiempo de los antiguos griegos. Puede, dice el magistrado, “que a tres metros bajo tierra se encuentren las ruinas de otro fuerte, arrasado por los bárbaros, habitado por los huesos de un pueblo que creyó” (p. 29), como ellos creen, “que estaría a salvo entre altas murallas. Puede que cuando piso el suelo del juzgado, si eso es lo que es, tenga bajo mis pies la cabeza de un magistrado como yo, otro sirviente canoso del Imperio que, enfrentado finalmente al bárbaro, sucumbió en el terreno de su jurisdicción” (p. 19). Así, el pasado es presente y el futuro pasado.

Las tablillas que el magistrado encuentra en las ruinas y que estudia con detenimiento lo fascinan, busca en ellas la clave de su propia existencia, la narración de una historia, quiere descubrir que no todo se reduce, como teme, a una eterna vuelta sin sentido, accediendo a un mensaje más profundo que el de su propia vida falta de todo significado. Trata de “encontrar en el vacío del desierto un sentido histórico especial” (p. 31), pero en el fondo sabe que no lo hay, que su existencia está sumergida en la nada y todo es “¡Vano, inútil, equivocado!” (p. 31). El significado de las tablillas es inaccesible, la historia lo es. En un artículo de 1988, “The Novel Today”, Coetzee establece, dice Martín Salván (2010: 134):

un contraste entre la historia y la ficción en términos de complementariedad (la novela como complemento y altavoz de la historia) o rivalidad (la novela como formato que compite con

## 2. Representación ficcional de la realidad

la historia en su “versión de los hechos”), adscribiéndose a la segunda opción. La historia, afirma Coetzee, no es la realidad misma, sino una construcción verbal que aspira a representar la realidad (igual que la novela, en sus diferentes modulaciones de esa representación), cuya primacía proviene únicamente del común acuerdo en aceptarla como discurso de ser transmitido.

Es así que incluso, interpretando las tablillas, el magistrado se encontraría con un discurso construido que no lo acercaría de ninguna manera más a la verdad, a alguna verdad.

Con la llegada de prisioneros, el espacio del magistrado se transforma en un lugar inquietante y opresivo. Sus habitaciones, que están en el cuartel, se vuelven indeseables, el patio se convierte en un chiquero en donde los prisioneros, hombres, mujeres y niños, son hacinados como animales. Al magistrado le indignan las maneras incomprensibles del coronel que ha logrado transformar su apacible hogar en un circo de suciedad y violencia.

La muerte de uno de los niños le causa indignación, sin embargo, mantiene una distancia segura del asunto, a fin de cuentas aquellos seres no alcanzan la dignidad de hombres. Dice: “en este mismo momento empiezo a darme cuenta de las desventajas de vivir, tal y como he querido, en la laberíntica vivienda sobre el almacén y la cocina destinada al comandante militar” (p. 36). Le molesta el ruido y la suciedad, pero sobre todo el hecho de tener que ser testigo de un asunto tan inmoral, no puede esconderse para no ver ni oír, lo que sucede se presenta ante sus ojos, ineludible.

Su casa ha sido tomada por una mugre incomprensible que lo hace sentir como un hombre sin voluntad “que, arrastrado por la corriente, deja de luchar, deja de nadar y vuelve la mirada hacia el mar abierto y la muerte” (p. 37). Pero sobre todo, lo que más le incomoda, un sentimiento que a lo largo de la novela poco a poco irá aumentando hasta hacerse insoportable, es que su malestar es aleatorio: se manifiesta en algo tan concreto como la muerte de un niño, pero se mantiene indiferente ante la verdadera gran destrucción.

El espacio del magistrado se va estrechando, el mundo es invasivo, colonizador y lo arrastra hacia lugares a los que él no desea ir, pero es incapaz de contraponer ningún tipo de

resistencia, apenas logra recluirse en espacios que se vuelven cada vez más pequeños, sofocantes e imprecisos. Coetzee hace que la realidad sufra una transformación hacia lo que es cada vez más confuso y opresivo, los espacios abiertos se convierten en lugares cerrados como la “laberíntica vivienda” (p. 36) o la “habitación con las ventanas cerradas, en medio del calor sofocante de una noche sin viento” (p. 38), la posada en que cena y se queda a pasar la noche con una de las chicas es un “laberinto de habitáculos y piezas divididas con tabiques” (p. 38).

En la escritura de Coetzee hay siempre un reflejo del autor, de su propia historia, un afán por descubrir aquello que yace dentro de sí mismo y que a la vez refleja de alguna manera al lector. Es por ello por lo que la obra se vuelve tan punzante, pues pone al lector frente a lo más oscuro de sí. Coetzee apunta en dirección a los sentimientos universales, indaga en lo más profundo del ser humano en una elección estética que es siempre ética: “agranda el problema individual y lo hace necesario, indispensable, lo conecta con la política; y así la raíz del malestar o de la actitud particular no se encuentra en el interior del afectado sino en el medio social que oprime”, dice Férez (1979: 14) a propósito de Cavafis pero se puede decir también de Coetzee.

En la introducción a *La escritura de lo inhóspito*, López (2010: 9) hablando de otro de los libros del escritor sudafricano, comenta:

Al igual que Elizabeth Costello, que comparece ante un tribunal al que debe presentar una declaración de sus creencias, lo que deriva hacia la cuestión de su responsabilidad como escritora hacia el resto de la humanidad, el lector de Coetzee asiste en sus novelas al juicio de la historia y se ve obligado a interrogarse sobre si sus manos están sucias o limpias.

A la vuelta del coronel, el magistrado se da cuenta de que el comportamiento civilizado de ambos cuando están juntos no les permite ser honestos el uno con el otro. Es un proceder que a pesar de haber defendido, con el paso del tiempo se convierte en un recuerdo que lo hace sentirse miserable. Al ver al coronel, representante del poder al que él



también sirve, no puede dejar de verse a sí mismo, de sintonizar sus actitudes con las del otro, pero en la diferencia, y en el pequeño resquicio ético que le queda, sentir asco.

Cuando el coronel se marcha a la capital para informar de los resultados obtenidos, el magistrado siente alivio a pesar de saber que aquello que ha sucedido en el pueblo ya no tiene vuelta atrás. La rueda de la crueldad ha sido puesta en marcha y los muros del mundo en el que vive han quedado marcados por la nocturnidad de la violencia. Ojalá, piensa el magistrado, se pudiera hacer desaparecer a los hombres que han sido torturados y asesinados, “dejarles enterrados por los siglos de los siglos, volver al pueblo amurallado lleno de nuevos propósitos, nuevas intenciones. Pero no seré yo quien lo haga. Son los hombres nuevos del Imperio los que creen en comienzos desde cero, capítulos nuevos, páginas en blanco” (p. 42), para mí, piensa, la rueda ya gira:

yo persevero en la misma historia, con la esperanza de que antes de que concluya me revele por qué creí que merecía mis desvelos. Por ello, y puesto que hoy el mantenimiento de la ley y el orden en este lugar vuelve a ser responsabilidad mía, ordeno que den de comer a los prisioneros, que avisen al médico para que haga lo que pueda, que arreglen el cuartel para que vuelva a ser un cuartel, que hagan lo necesario para que los prisioneros retornen a su vida anterior lo antes posible, lo más lejos posible (p. 42).

### 2.3.2. EL TERRITORIO: LA FRONTERA.

Conforme avanza la narración, Coetzee modifica la forma de la realidad en la que el narrador se desenvuelve hasta que ésta se vuelve irreconocible. Y a pesar de que el lector solo puede ver esa transformación mediante las opiniones del magistrado, el cambio es real. No varía la forma física del espacio sino la estructura psicológica que construye el mundo.

Por ejemplo, uno de los elementos que muestra que algo terrible ha ocurrido y que no es posible recuperar la antigua normalidad hecha de días largos y actividades burocráticas intercaladas con perezosos pasatiempos, es la presencia de uno de los bárbaros al que sus congéneres han abandonado. Es una chica a la que las torturas del coronel Joll han dejado

ciega y con los tobillos rotos, vive de las limosnas que le da la gente del pueblo y es la conexión entre el pasado de paz y tranquilidad y la amenaza que pende sobre la narración. Ella también es la frontera: “Está de rodillas a la sombra del muro del cuartel a escasos metros de la verja, embutida en un abrigo demasiado grande, con una gorra de piel extendida en el suelo delante de ella. Tiene las cejas negras y rectas y el cabello liso y negro propio de los bárbaros.” (p. 43).

De nuevo, el lector se encuentra con la mirada del otro, esta vez son los ojos cegados de un bárbaro que, sin embargo, miran con claridad y lucidez. Se trata de dos mundos enfrentados, el coronel y el bárbaro, la civilización y la barbarie. En el centro está el magistrado y el lector que a pesar de intentar bascular entre los dos mundos se ven obligados a tomar una posición definida, aquí no vale la ambigüedad. “–Me han dicho que eres ciega. –Veo –dice ella. Sus ojos se apartan de mi rostro fijándose en algún lugar de la derecha detrás de mí” (p. 44).

La chica es llevada a las habitaciones del magistrado y él la obliga, aunque sutilmente, a permanecer a su lado. La intención es, aunque ésta sea velada, tener próxima la imagen del horror causado por el mundo al que él pertenece en un proceso autodestructivo de consciencia pero que no rehúye a hacer uso del poder. Le ofrece quedarse sin ninguna finalidad pero se descubre a sí mismo mintiendo, “las palabras surgen sin convencimiento” y “me doy cuenta de que la distancia que me separa de sus torturadores es insignificante; me estremezco” (p. 46):

En cierta manera, el magistrado la protege y le ofrece sus cuidados. Pero al mismo tiempo, en el modo en que manipula su cuerpo, aunque no sexualmente, y en que la cuestiona, el magistrado se da cuenta de que para ella, la distancia entre él y sus torturadores es “insignificante”, y que él y el coronel Joll no son sino “dos caras de la dominación imperial, ni más ni menos” (López, 2010: 117).

Ocurre un cambio en él, la realidad se transforma en el momento en el que se ve reflejado en el coronel. A su alrededor las cosas se vuelven distintas, ya no acepta las condiciones impuestas por la costumbre y tampoco la obligación de cumplir con un deber abstracto y lejano. Tiene dudas sobre sí mismo.

No tiene sexo con ella, solo la limpia y la hidrata con aceite en un éxtasis que lo relaja. Se purifica a través de la mujer, no para quedar limpio, sino para enfrentarse a la muerte como un cadáver preparado en la mortaja. Dice: “esas rachas de descanso sin sueño son como la muerte, o como un hechizo, vacías, fuera del tiempo” (p. 51).

Busca en ella las marcas de dolor, una narración marcada en la piel, de alguna manera la necesita y la utiliza: “cada vez veo con mayor claridad que hasta que no haya descifrado y comprendido las marcas del cuerpo de esta muchacha no podré dejarla marchar” (p. 51). Pero a pesar de someterse, ella permanece siempre apartada y lejana, manteniendo un orgullo liberador que hace crecer en él un sentimiento que no lo deja volver a la vida tranquila de antes. La relación entre ambos es la de una interpretación textual que pone en evidencia la total incapacidad de quién interpreta desde una posición de poder al otro, la separación radical de los significados. Es una relación hermenéutica, usando palabras de Martín Salván (2010: 149) pues los personajes de Coetzee, aquí el magistrado y la bárbara: “no se aman o se odian, sino que se leen. El énfasis está siempre en la posibilidad de interpretar y de entender al otro, trasladando el problema de la creación de vínculo entre individuos (la superación de la frontera entre yo y el otro) al plano hermenéutico y lingüístico.” (Martín Salván, 2010: 149). Sin embargo, hay una barrera infranqueable, el silencio en el que ella permanece. “el silencio y la otredad de los personajes [...] desestabiliza y marca los límites de la posición de privilegio y autoridad discursiva del magistrado [...] que se esfuerza sin éxito, por aprehender el significado de la historia de la joven bárbara” (López, 2010: 117) y además, “socava su autoridad narrativa” (López, 2010: 120).

El magistrado aspira recordar a la muchacha antes de la tortura pero no lo logra, como si su existencia solo la estableciera el dolor sufrido:

Mis ojos la vieron; pero no conservo el recuerdo de esa imagen. Ese día todavía no estaba marcada; pero tengo que creer que no estaba marcada de la misma manera que tengo que creer que una vez fue una niña, una niña que corría tras su corderito en un universo donde, en algún lugar lejano, o estaba en la flor de mi vida. Pero por más que me esfuerce, la joven mendiga de rodillas sigue siendo mi primer recuerdo (p. 54).

Intenta descubrir qué es exactamente lo que le hicieron, pero ella no se lo cuenta y ninguno de los soldados se siente cómodo hablando de aquello. Le dicen que en la habitación solo había una mesa pequeña, tres taburetes, una esterilla en un rincón y una parrilla. Busca en la habitación vacía pero no encuentra nada y se pregunta ¿qué clase de marcas busca en realidad? Son las señales dejadas en la transformación de la realidad pero son invisibles y no están fuera sino dentro de él, lo habitan como desgarros. El mundo a su alrededor se ha transformado pero esa transformación no es visible sino a través de los elementos que él pone en ella. Y como si el tiempo acompañara, la llegada del invierno vuelve hostil la realidad:

ya es pleno invierno. Sopla un viento del norte que seguirá soplando sin parar durante los próximos cuatro meses. De pie en la ventana, con la frente apoyada en el frío cristal, lo oigo silbar en los aleros, y una teja suelta cae al suelo. Se levantan ráfagas de polvo en la plaza, el polvo repiquetea en el cristal. El cielo está cubierto por un finísimo polvo, el sol sale en un cielo anaranjado y cuando se pone tiene un color rojo cobrizo. Se suceden borrascas de nieve que manchan efímeramente la tierra de blanco (p. 59).

Coetzee colma el ambiente de señales de amenaza: “el sol sale en un cielo anaranjado” (p. 59) y cuando se pone es de “color rojo cobrizo” (p. 60), “se suceden borrascas de nieve” (p. 60), silban los aleros. El mundo se vuelve opresivo: el viento del norte que no para y las tejas se caen, se levantan ráfagas de polvo, “Los campos están desiertos, nadie tiene que salir de las murallas del pueblo, excepto los pocos que se ganan la

vida cazando” (p. 60). “El invierno ha empezado a sitiar el pueblo” (p. 60), como un ejército de sombras, el mundo se hace interno y lo interno eleva los sentimientos oscuros.

La inminencia, real o ficticia, del ataque bárbaro hace que una cortina negra caiga “a lo largo de toda la frontera” (p. 61), la división se vuelve profunda, los bárbaros ya no van a comerciar y desde la muralla se vigila el desierto, “no hay nada que hacer, salvo tener las espadas desenfundadas, vigilar y esperar” (p. 61).

Algo similar sucede en *El desierto de los tártaros* (1940) de Dino Buzzati. En aquella novela hay una fortaleza que vigila el desierto de los tártaros en la frontera norte del Imperio. Se trata de “vigilar y esperar”. El teniente Drogo es enviado ahí, él piensa que de manera temporal, para cumplir el servicio que espera sea heroico aunque muy temprano descubrirá que se encuentra muy lejos de eso:

-¿Grandiosa la Fortaleza? No, no, es una de las más pequeñas, una construcción viejísima; solo de lejos hace cierto efecto.

Calló un momento, agregó:

-Viejísima, completamente superada.

-Pero es una de las principales, ¿no?

-No, no, es una fortaleza de segunda categoría –respondió Ortiz.

Parecía que disfrutaba hablando mal de ella, pero con un tono especial, como uno se divierte anotando los defectos de su hijo, seguro de que siempre serán ridículos comparados con sus ilimitados méritos.

-Es un trozo de frontera muerta –añadió Ortiz -. De modo que no la han cambiado nunca, se ha quedado como hace un siglo.

-¿Cómo una frontera muerta?

-Una frontera que no preocupa. Delante hay un gran desierto (p. 23)

A partir de aquí todo se resumirá en esperar a que suceda algo, esperar a que los invasores, acaso tártaros, lleguen, “un resto del antiguo ejército que se entrega al pillaje aquí y allá” (p. 66), y poder cumplir con el propio destino, sin embargo esa espera se convertirá en una vida fuera del tiempo, en donde cada día se repetirá con terrible monotonía pero que lo acercará siempre un poco más hacía su verdadero y único destino, la desaparición:

No era la primera nieve, sino la tercera o la cuarta, y servía para indicar que habían pasado bastantes días. “Me parece que fue ayer cuando llegué a la Fortaleza”, decía Drogo, y era

exactamente así. Parecía ayer, pero el tiempo se había consumido lo mismo con su inmóvil ritmo, idéntico para todos los hombres, ni más lento para quien es feliz ni más veloz para los desventurados (p. 77).

Y más adelante: “la vida de la Fortaleza se tragara los días unos detrás de otros, todos semejantes, con velocidad vertiginosa. Ayer y anteayer eran iguales, no habría ya sabido distinguirlos; un hecho de tres días antes o de veinte acababa pareciéndole igualmente lejano. Así se desarrollaba, sin saberlo él, la huida del tiempo” (p. 87).

Tanto los bárbaros de Coetzee como los tártaros de Buzzati representan una amenaza que no termina por cumplirse pero que justifica la espera, en ellos se encarna la frontera que más que geográfica es espiritual, anuncia una necesidad. La condición de Frontera, dice Weisz:

es suministrada por el geotopo, es un locus narrativo donde se ejercen interacciones políticas [...] Nos convertimos en lo que percibimos, la frontera se lee en el cuerpo donde está escrita su crónica. Sin embargo, no encontramos una percepción pasiva, sino por el contrario una que obliga a una participación extrema del cuerpo (Weisz, 2007: 147).

En la novela de Coetzee, mientras el magistrado espera, entre otras cosas, sale a cazar antílopes, pero como con todo lo demás, en eso también hay algo que ha cambiado. No logra matar ninguno, descubre en él “un sentimiento vago rondando en el fondo” (p. 62) de su conciencia. Tiene la sensación de que mientras el antílope está frente a él no hay tiempo, que “las estrellas se configuran de modo que los acontecimientos no” (p. 63) son “tales, sino que representan otras cosas” (p. 63), como símbolos universales. La frontera entre la verdad y la mentira se vuelve sutil, las cosas ya no son lo que representan, tienen un significado oculto que vuelve complicado interpretar el mundo y manifiesta lo incontrolable de la vida. “Nunca antes he tenido la sensación de no estar viviendo mi propia vida a mi manera” (p. 63), dice, como si un poder más alto lo llevara por un camino ya determinado.

El magistrado se busca continuamente en los otros porque intuye su propia ausencia. Es representante de un poder que lo denigra, que lo hace sentir incómodo e intenta desprenderse de ello sin saber qué es lo que quedaría de él mismo si se deshiciera de su representación.

Le pregunta a la muchacha acerca de sus sentimientos sobre los que la han torturado, en verdad no quiere saberlo pero es consciente de que de alguna manera ellos son él mismo. La contestación de la muchacha es un silencio que la eleva por encima de toda respuesta. Y aunque él puede irritarse esa es precisamente la razón por la que la tiene junto a él: lo confronta con el vacío de un mundo que se vuelve a cada paso más extraño y que lo enfrenta a la nada que es él mismo, se da cuenta de la construcción que los separa por muchos esfuerzos que el haga. Por eso dice más adelante que siente “arrebatos de resentimiento” (p. 65) debido a la dependencia que ha desarrollado hacia el ritual del aceite, el masaje, la somnolencia y el hundimiento. Cada vez más, ante el desmoronamiento de la realidad que lo rodea, tiende hacia el vacío, expuesto en la falta de contenido del relato histórico-cultural de la diferencia del otro, y esto es irremediable.

Dice el magistrado que no entiende qué es aquello que lo condujo hacia el cuerpo extraño de la muchacha, pero no es así, conoce, aunque no quiera reconocerlo, la razón de esa seducción malsana: la muchacha está incompleta y sus rasgos son borrosos, por lo tanto es incomprensible y eso lo atrae.

No hay nada en ella que se pueda afirmar y parece que tampoco hay interior alguno, solo una superficie que hace sentir al magistrado una pena enfermiza por los torturadores. Por un momento se confunden el cuidado y la tortura como si el amor y la violencia nacieran de la misma voluntad de poder y como si el otro fuera así una simple vía de comunicación con lo propio que se torna resbaladizo e inalcanzable. Dice: “En ocasiones me comporto como un amante –la desnudo, la baño, la acaricio, duermo a su lado–, pero de la misma

manera podría encadenarla y pegarle, y todo ello no sería menos íntimo” (p. 68). Se trata de la imposición del lenguaje y la narración que es una forma de poder. La narración somete al otro bajo el imperio de las palabras, véase como alegoría del apartheid, a pesar de su deseo de luchar contra ello, forma parte de la estructura de la diferencia, de los muros de la injusticia y la desigualdad.

Paula Martín Salván, en un artículo sobre el autor sudafricano titulado “J.M. Coetzee como autor postmodernista”, escribe en este mismo sentido:

La autoría, en la narrativa de Coetzee, siempre se presenta como autoridad, de ahí que su cuestionamiento acerca de la capacidad de ciertos narradores para contar una historia pueda leerse como una reflexión acerca del poder inevitablemente vinculado al uso del lenguaje. Este es un debate especialmente visible en el marco de las literaturas postcoloniales, en las que el choque entre el lenguaje del colonizador y las lenguas nativas se hace ostensiblemente político, convirtiéndose en pugna por el poder para imponer una visión determinada de la realidad.

Aquí es quien narra el que ostenta el poder, como trasunto del autor, imponiendo la interpretación del cuerpo del otro, de su historia, es por esto que aparece la frustración pues no logra imponerse al otro que siempre escapa y al mismo tiempo es incapaz de presentarse ante el otro frente al que no es más que una mancha en el ojo. “La imposibilidad de interpretación conduce al «borramiento» de la personalidad, la amenaza de la disolución del «yo» ante la incapacidad de definirse frente al resto de la humanidad” (Martín Salván, 2010: 148).

Precisamente aquí se manifiesta uno de los rasgos postmodernos en Coetzee que de una manera más o menos velada, más o menos alegórica, pone en tela de juicio la capacidad de la voz narradora de esta novela, pero también de la Historia en mayúsculas, para interpretar la realidad. “Coetzee señala la precaria arbitrariedad de toda narración en cuanto a su autoridad: cada historia es solo una combinación de elementos que podrían haber tomado cualquier otra forma, y la elección de una serie concreta de elementos siempre está



motivada por los intereses subjetivos y personales de quien la cuenta.”, dice Martín Salván (2010: 1443).

El magistrado no deja de luchar contra su frustración como poder fallido, permanece alerta a lo que siente, lo que hace que a veces caiga en contradicciones que parecen irresolubles: “no hay nada que me vincule con los torturadores, gente que espera sentada en sótanos oscuros, como escarabajos. ¿Cómo puedo pensar que una cama sea algo más que una cama, que el cuerpo de una mujer sea algo más que un lugar de placer? ¡Tengo que mantenerme a distancia del coronel Joll! ¡No sufriré por sus crímenes!” (p.69). Y en esa exclamación parece vivir la negación de la verdad, un intento desesperado de escapar de sí mismo, de la naturaleza que lo envuelve y lo iguala al coronel y lo separa de ella, del otro, del bárbaro.

El magistrado no deja de ser un extraño en la frontera, la representación de un poder lejano que allí no es apenas más que un murmullo, y por eso siempre está solo, separado de sus vecinos por un espacio que no puede ser cubierto por nada, ni siquiera por el tiempo. El mundo que lo rodea, a pesar de ser su mundo, está separado de él. Es incapaz de acceder efectivamente a esa realidad, es expulsado siempre hacia afuera. Incluso los actos más íntimos no son sino representaciones, ficciones de actitudes auténticas. Las relaciones del magistrado con las mujeres son una teatralización de lo verdadero convertido en un acto mecánico y sin significado. Un “amigo” que le recomienda a una mujer, le dice, “Todo es teatro por supuesto [...] pero la diferencia en su caso es que se cree el papel que representa” (p. 72). Por eso el encuentro con la muchacha ciega es tan importante y también tan complicado, porque esa mujer no está sometida, ella se encuentra más allá de cualquier representación, es auténtica en toda su potencia.

El bárbaro es lo único real, todo lo demás, lo que lo envuelve, se descubre como un artificio de lo real. Aun así, intenta borrar la imagen de la muchacha, fingir que todo puede

volver a su cauce aunque eso suponga una vuelta a lo falso. La irrupción de los otros lo ha obligado a verse a sí mismo también como alguien distinto, a plantearse la autenticidad de su propia vida y a enfrentarse con una realidad desagradable, molesta y fea como aquella muchacha: “«Qué fea», me digo a mí mismo. Mis labios articulan esta fea palabra. Esto me sorprende, pero no lo evito: es fea, fea” (p. 73).

A pesar de que intenta escapar de sí mismo, huir de una realidad que parece más auténtica que la cómoda paz de la que siempre se ha visto rodeado, algo en su interior lo empuja hacia una cosa que no termina de entender pero que se manifiesta como un rumor incómodo e inevitable: es lo que él entiende como justicia, un principio que a sus ojos no debería distinguir entre bárbaros y civilizados, entre nosotros y los otros. Pero es un murmullo trágico que lo aboca irremediabilmente hacia la perdición.

El cambio de reclutas en el fuerte lleva al pueblo a un nuevo grupo. En la primera noche el magistrado cena con tres de sus comandantes y, a pesar de sus buenas intenciones, no logra evitar decir lo que piensa de la situación creada por el estado de emergencia, poniéndose en evidencia a sabiendas de que será visto como un loco.

Con un discurso que centra y sistematiza las principales ideas que hasta ahora ha ido expresando, el magistrado cruza el Rubicón de su vida dejando atrás la paz que tanto añora. Respondiendo a la pregunta de uno de los militares, dice, “Quieren que se acabe con la expansión de poblados en su territorio. Quieren que finalmente se les devuelvan sus tierras. Quieren tener la libertad de ir de un puesto a otro como hacían antes” (p. 78), se da cuenta que se está dejando llevar, “—todavía no es demasiado tarde para interrumpir el discurso. Sin embargo, oigo que mi voz sube de tono y, a disgusto, me dejo intoxicar por mi ira—” (p. 78), pero no logra controlarse como si una fuerza superior lo empujara. “No mencionaré nada de las recientes incursiones llevadas a cabo contra ellos, totalmente injustificadas y seguidas de actos de violencia desenfrenada, ya que la seguridad del Imperio estaba en juego, o al menos

eso me dijeron” (p. 78), pone en entredicho las razones del poder y delata sus sospechas. “Llevará años arreglar el daño causado en esos pocos días. Pero dejemos eso, déjeme más bien que le cuente lo que encuentro descorazonador en mi calidad de administrador, incluso en tiempo de paz, incluso cuando las relaciones fronterizas son buenas” (p. 78), algo que es más terrible que todo, más que el poder que ejerce la violencia contra el indefenso, algo que se mete en la misma sangre de los habitantes de la civilización, que se encuentra en código genético del llamado progreso y que se manifiesta en el desprecio por el que es distinto, volviendo despreciable al hombre:

Ya sabe que hay una época del año en la que los nómadas nos visitan para comerciar. Bien: vaya a cualquiera de los puestos del mercado durante esa época y vea a quién roban en el peso, a quién engañan, a quién gritan e intimidan. Vea quién tiene que dejar a su mujer en el campamento por temor a que los soldados la insulten. Vea quién está tirado en el suelo borracho, y vea quién es el que lo ha empujado hasta allí. Es contra ese desprecio por los bárbaros, un desprecio que es compartido por el más insignificante mozo de cuadra o campesino, contra el que yo como magistrado he tenido que luchar durante veinte años. ¿Cómo se puede erradicar el desprecio, especialmente cuando este desprecio se basa únicamente en diferencias de modales en la mesa o en variaciones en la forma del párpado? ¿Quiere que le diga lo que desearía? Desearía que estos bárbaros se alzaran en armas y nos dieran una lección para que aprendiéramos a respetarles. Creemos –dice reduciendo la distancia que lo separa del otro– que esta tierra nos pertenece, es parte de nuestro Imperio: nuestro puesto fronterizo, nuestro pueblo, nuestro mercado. Pero esas gentes, esos bárbaros, no lo ven de la misma manera. Llevamos aquí más de cien años, hemos recuperado tierra del desierto y construido regadíos y cultivado los campos y levantado hogares sólidos y erigido una muralla alrededor de nuestro pueblo, pero ellos todavía nos consideran visitantes, viajeros de paso (p. 78).

El tiempo es relativo:

Entre ellos hay ancianos que recuerdan lo que sus padres les contaban de cómo era este oasis hace años: un lugar sombreado junto al lago con abundantes pastos incluso en invierno. Esto es todavía lo que dicen de él, quizá todavía lo vean así, como si no se hubiera removido un grano de tierra ni se hubiera colocado un ladrillo sobre otro. No dudan de que en cualquier momento cargaremos nuestras carretas y volveremos a cualquiera que sea el lugar de donde vinimos, que nuestras edificaciones se convertirán en hogares de ratones y lagartijas, que sus animales pastarán en los fértiles campos que cultivamos (p. 79).

Porque en el fondo, ni este lugar ni ningún otro le pertenece a la civilización, hay fuerzas más grandes que ella que terminarán destruyéndola:

¿Se sonríe? ¿Quiere que le diga algo? Año tras año, el agua del lago se vuelve un poco más salobre. Hay una explicación muy simple, pero esto es lo de menos. Los bárbaros lo saben, en este momento se estarán diciendo: «Seamos pacientes, uno de estos días la sal arruinará sus cosechas, no podrán alimentarse, tendrán que irse». Esto es lo que piensan. Que resistirán más que nosotros.

-Pero nosotros no nos vamos a marchar –dice el joven con calma.

-¿Está seguro? (p. 79)

En el sueño recursivo con los niños jugando en la plaza del pueblo, algo cambia, por fin puede ver y hablar con la niña que construye una maqueta del pueblo en la nieve. Es una niña sonriente y se dice a sí mismo sorprendido, “¡Así que esto es lo que significa ver!” (p. 81), como si únicamente ahora accediera a un lugar que antes le estaba vetado. Enfrentarse a los soldados le ha permitido romper sus propias fronteras, ahora ve lo que no veía.

El diálogo con los comandantes lo ha purificado, por fin es capaz de ver hacia su interior, entender sus sentimientos y dejarlos emerger. El miedo a ver ha sido superado, ya no hay vuelta atrás. Gracias a los sueños se observa el cambio en su estado de ánimo, un estado al que ni siquiera él entiende y por lo tanto tampoco puede narrar. Se trata de una transformación interior que sucede conforme avanza la historia y es la gradual aceptación de la realidad que cambia hasta ser radicalmente distinta. En su inconsciente el magistrado se da cuenta de que por fin puede ver algo auténtico, que por fin, gracias a la evolución interior que ha sufrido, tiene entrada en una realidad más compleja, representada por la cara de la niña, que le permite dejar atrás lo superficial.

Los sueños vuelven a diario, “una y otra noche regreso a la plaza desierta y cubierta de nieve, abriéndome camino con dificultad hacia la figura del centro y volviendo a confirmar en cada ocasión que el pueblo que está construyendo carece de vida” (p. 81).

La nieve conecta al pueblo de esta narración con el de *El Castillo* de Kafka. Son dos lugares sin nombre, en donde los personajes apenas tienen el atributo de su profesión, aquí el magistrado, allí el agrimensor. Extranjeros y sin país natal, ambos son presa del exilio,

extraños a la realidad que los rodea pero con una obstinación inflexible, “como habiendo renunciado para siempre a su mundo”, señala Blanchot (2002a: 67) a propósito de la novela de Kafka. Ellos habitan fuera de la salvación, fuera de sí mismos, rodeados de seres que parecen ausentes como fantasmas en “este mundo de la exclusión y de la separación radical” en donde todo es “falso e inauténtico”.

Representan también la imagen del escritor que en su soledad experimenta un exilio interior. “El poeta está en el exilio –dice Blanchot (2002a: 211) – está exiliado de la ciudad, exiliado de las ocupaciones regladas y de las obligaciones limitadas, de lo que es resultado, realidad palpable, poder”. La obra es así el “exilio, y el poeta que le pertenece, pertenece a la insatisfacción del exilio, está siempre fuera de sí mismo, fuera de su lugar natal, pertenece al extranjero, a lo que es el afuera sin intimidad y sin límite, este espacio que Hölderlin nombra en su locura, cuando lo reconoce como el espacio infinito del ritmo” (Blanchot, 2002a: 212).

En *El desierto de los tártaros*, el protagonista piensa: “Qué triste equivocación [...] quizá todo es así, creemos que a nuestro alrededor hay criaturas semejantes a nosotros y en cambio no hay sino hielo, piedras que hablan una lengua extranjera; estamos a punto de saludar a un amigo, pero el brazo vuelve a caer inerte, la sonrisa se apaga porque advertimos que estamos completamente solos” (p. 91).

Apenas recuerdo otra existencia “en breves instantes patéticos”, dice el magistrado, “le hablo (a la muchacha) de algunos lugares que recuerdo con nostalgia: los jardines con el quiosco donde los músicos tocan para la multitud de paseantes y las hojas otoñales caídas de los castaños crujen a su paso; un puente desde donde se ve el reflejo de la luna formar en el agua alrededor de los soportes ondas como flores del paraíso” (p. 82). El exilio es un estado moral. No se es parte del mundo y nunca se ha sido pues la obstinación radical lleva al

extravío, no es la negligencia sino la impaciencia la que conduce de fracaso en fracaso, el gran pecado capital, escribe Kafka:

Hay dos pecados capitales humanos, de los que derivan todos los otros, la impaciencia y la negligencia. A causa de su impaciencia fueron echados del paraíso. A causa de su negligencia no volvieron. Tal vez no haya más que un pecado capital, la impaciencia. A causa de la impaciencia, fueron echados; a causa de la impaciencia, no volvieron (Kafka en Blanchot, 2002a: 69).

Es este el motor del exiliado. El agrimensor está siempre en camino, sin desalentarse, avanzando en el “movimiento infatigable” del tiempo sin reposo como el magistrado al que la impaciencia, “falta de quien quiere sustraerse a la falta de tiempo” (Blanchot, 2002a: 156), empuja hacia afuera y lo hace mostrarse inflexible ante el avance de algo que considera pernicioso.

Al otro lado de la impaciencia se encuentra la paciencia, que es “la astucia que busca dominar esa ausencia de tiempo haciendo de ella otro tiempo, medido de otra manera” (Blanchot, 2002a: 156); pero la paciencia no excluye a la impaciencia pues “es su intimidad. Es la impaciencia que se sufre y se soporta sin fin [...] en ella comienza lo que va a llegar a ser su propia pasión, su más alta paciencia, su residencia infinita en la muerte” (Blanchot, 2002a: 156).

Coetzee es un gran lector de Kafka y juega con aquello que lo conecta a él a través del tiempo y el espacio. *La vida y época de Michael K* hace una clara referencia a Joseph K. de *El proceso*, de la misma manera que el magistrado refleja al agrimensor. Son los personajes los que hacen el juego especular pues todo sucede en esa interconexión del individuo y la realidad que lo rodea, el poder abstracto y lejano que se impone sobre la vida de los individuos para conducirlos irremediabilmente a la perdición.

El encuentro entre el magistrado y los nuevos reclutas le sirve al protagonista para autoafirmarse. Es por eso que los sueños cambian, dejan de ser angustiosos y se vuelven, si

no tranquilizadores, al menos, tranquilos. La relación entre él y la muchacha sufre un giro radical. Ella deja de estar sometida y se produce una especie de liberación que se concreta en el fin de los encuentros físicos entre ambos, que no eran sino otra forma de imposición: “Es la última noche que dormimos en la misma cama. Instalo un catre en el salón y duermo allí. Termina la intimidad física entre nosotros” (p. 85). Las diferencias se minimizan hasta hacerlos similares: “quizá sea más normal de lo que quiero pensar, y puede que ella, a su modo, también me vea como un hombre normal” (p. 85).

La llegada de la primavera abre una nueva época. El narrador decide liberar a la muchacha, llevarla con sus iguales, los bárbaros que al final del invierno vuelven a las montañas alejándose del poblado. El viaje es largo y peligroso pero debe hacerse. Escoge a tres acompañantes y sale. Antes de partir, deja una nota dirigida al gobernador provincial para anunciar su viaje y explicarle las razones del mismo, que parecen una provocación: “Para reparar el daño infligido por las incursiones del Tercer Departamento [...] y para restaurar en lo posible la buena voluntad que existía anteriormente, me propongo realizar una corta visita a los bárbaros” (p. 88).

Y a pesar de que es una decisión que evidentemente lo enfrentará a muchas dificultades, se siente feliz. Su diligencia es extrema, se lanza a otro fracaso que lo pone en peligro, pero está contento de cumplir con la tarea que cree más adecuada y justa. Es un viaje que en el peligro de la muerte transformará radicalmente su realidad, la catarsis necesaria para cruzar la frontera y convertirse en el otro:

La frontera lleva en sí la acción de una apropiación del espacio que luego se transporta al cuerpo, marcando afiliaciones especiales en las que la frontera se trastoca en metáfora para figurar como un tropo intracorporal. Es el tatuaje de un drama cultural. Transmutarse en el Otro, del lado “opuesto” de la frontera, es colocarse en el geotropo de la condenación. La identidad somática está hondamente impresa: “recorriendo la extensión de mi cuerpo”, nos dice Anzaldúa. Qué significa convertirse en la Frontera –un fenómeno en el que áreas internas y externas se perciben y se negocian como una misma cosa- (Weisz, 2007: 147).

El desierto es la manifestación de una realidad amenazante, el lugar ineludible como rito de paso, lo desconocido que hace intuir la muerte necesaria para el renacimiento para ser el Otro. Todo allí es fuente de peligro: “el lago muerto” (p. 90) que hace presentir el riesgo de “perdernos en un líquido más frío que el hielo, mineral, subterráneo, sin vida” (p. 92), el sol que “enrojece como una naranja pero no calienta nada” (p. 93). Ya no hay vuelta atrás.

Al séptimo día de viaje por fin la muchacha y él hacen el amor, algo que se les había negado siempre y la narración vuelve a encontrar un eco en Kafka, cuando en *El castillo* K. y Frieda establecen por fin un contacto íntimo. Es una consumación que se da gracias al hecho de que se han cruzado la frontera, ahora ese territorio le pertenece a ella, mientras que él acepta el exilio que lo libera. El párrafo es mínimo, como en *El castillo* que dice:

Después, completamente despierto, noto su mano bajo mi ropa, cómo su lengua me acaricia el oído. Me recorre una ola de placer sensual, bostezo, me estiro y sonrío en la oscuridad. Su mano encuentra lo que busca. “¿Por qué no? –pienso –. ¿Y si pereciéramos en medio del desierto? ¡Déjanos al menos que no muramos frustrados y tristes!” No lleva nada bajo el camisón. Con un movimiento me coloco sobre ella; está cálida, húmeda, preparada para mí; en un minuto se borran totalmente cinco meses de indecisión insensata y vuelvo a flotar en la nada tranquila y sensual (p. 96).

Y aunque no lo diga de manera explícita aquí y el narrador afirme que las razones para él son “oscuras”, el encuentro físico que alcanza con la muchacha tiene que ver con el hecho de que ella hace que su constante sensación de exilio se materialice, sea concreta y real más allá de un sentimiento abstracto. Con ella y en ella está lejos de cualquier lugar común, en una *tierra extraña* nunca antes visitada y en la que no puede hacer nada sino *seguir perdiéndose*.

De la misma manera, en *El Castillo*, Kafka superpone, dice Coetzee en un artículo sobre la traducción del autor checo, la experiencia del exilio físico con las de “los territorios



perturbadores del espíritu en el instante mismo del acto sexual con Frieda” (Coetzee, 2004: 109):

Allí transcurrieron horas, horas de un aliento común, de latidos comunes, horas en las que K. tuvo la sensación de perderse o de que estaba tan lejos en alguna tierra extraña como ningún otro hombre antes que él, una tierra en la que el aire no tenía nada del aire natal, en la uno podía asfixiarse de nostalgia, y ante cuyas disparatadas intenciones no se podía hacer otra cosa que continuar, seguir perdiéndose.

El magistrado intenta comprender el significado de cada una de sus experiencias, como buscando una trama invisible que le permita darle sentido a la realidad, sin embargo, “las palabras se vuelven más y más opacas ante mí; pronto han perdido todo significado” (p. 98). Es decir, si las palabras se alejan de lo que puede ser explicado, el mundo pierde su estructura y deja de ser comprendido. Esa es la realidad que lo envuelve en el vacío del desierto en donde ocurre la catarsis: las palabras que enmarcaban su vida como magistrado deben perderse en la nada, dejar de expresar el mundo para renacer del vacío con un significado nuevo.

En el décimo día de viaje por fin encuentran a los bárbaros:

Salen de unas rocas de un barranco escondido, hombres montados en ponis de pelo largo, más de doce, vestidos con abrigos y gorras de piel de cabra, de rostro moreno, curtido, de ojos rasgados, bárbaros en carne y hueso en territorio propio [...] Cuerpos cubiertos con lana y pieles de animales y alimentados desde la infancia con carne y leche, desconocedores del tacto suave del algodón, de la delicadeza de los cereales y las frutas: estas son las gentes a las que se expulsa de las mesetas hacia las montañas por la expansión de un Imperio (p. 106).

Ya el Imperio no es el suyo, se aleja de él. Frente a los bárbaros se siente ridículo: “Y aquí estoy yo –dice–, arreglando las relaciones entre los hombres del futuro y los hombres del pasado, devolviéndoles, con disculpas, un cuerpo del que hemos chupado la sangre. ¡Un mensajero, un chacal de un Imperio disfrazado de cordero!” (p. 109).

Ha llegado el momento de separarse de ella y se da cuenta de que es incapaz de comprenderla ni siquiera ahora, son ambos textos en diferentes lenguas, separados por una

frontera que es su propio cuerpo, “solo existe un vacío, y la desolación producida por ese vacío” (p. 110), y eso lo hace ser consciente de que pertenece a la “otra orilla”, como escribió Blanchot en referencia a Kafka, pues está exiliado, aunque sabe que no debe “orientarse pasivamente como si estuviera aplastado contra sus fronteras hacia una realidad de la que se siente excluido y donde nunca estuvo” (Blanchot, 2002a: 66).

Ahora es el momento de la soledad, del regreso a un lugar del que ya ha sido excluido. La primera señal de ello se la dan los que lo acompañan, “Los hombres charlan en voz baja y guardan silencio cuanto estoy cerca” (p. 112), pero finge no darse cuenta, no quiere darse cuenta. Dice, “ahora todo lo que quiero es vivir tranquilamente lo que me quede de vida en un mundo conocido, morir en mi propia cama y ser escoltado a la tumba por mis viejos amigos” (p. 113). Pero esa vida ya no es posible, el mundo se ha transformado y las cosas tienen un nuevo significado.

Al llegar al pueblo, hombres que nunca ha visto los “conducen de vuelta como prisioneros a través de las puertas abiertas. Solo cuando llegamos a la plaza y vemos las tiendas de campaña y oímos el alboroto lo entendemos: el ejército ha llegado, la prometida campaña contra los bárbaros está en marcha” (p. 114).

Coetzee resignifica el mundo del magistrado y lo remite al principio de la novela cuando por primera vez apareció el oficial del Tercer Departamento de la Guardia Nacional y se enfrentó a la mirada del otro, pero ahora él ya no es el magistrado. El único nombre que tenía para el lector lo pierde, el sujeto queda privado de la definición que hasta ahora tuvo y el exilio interior en el que vivía se vuelve ahora también el exilio exterior. Sin embargo, él se siente liberado y no desespera ante la afirmación de eso que ya no es. La falsedad del mundo que lo rodeaba y convertía en un simulacro su vida, ha terminado: “siento una vaga sensación de júbilo ante la perspectiva de que mi falsa amistad con el Departamento pueda estar llegando a su fin” (p. 115).

El antiguo magistrado es acusado de traición, en su negativa a continuar con las apariencias se transforma en el otro. Ha superado y se encuentra fuera de las fronteras de la comprensión, de lo que es susceptible de ser comprendido. Más allá todo es desierto. “aquí estamos en paz –le digo–, no tenemos enemigos. –Guardamos silencio–. A menos que me equivoque –continúo–. A menos que nosotros seamos el enemigo” (p. 116).

La alianza de aquel hombre con el Imperio ha concluido, se rompe el vínculo entre el ser y su realidad, pero a pesar de lo trágica que pueda resultar esta ruptura, es liberadora. El hombre despojado de significados se desprende también de la propia existencia y establece con la nada y la muerte un parentesco liberador.

Ahora, el mundo puede ser redefinido, se pueden levantar los muros de una nueva realidad. Los bárbaros ya no son aquellos habitantes del desierto sino los que “usurpan mi mesa” (p. 117) y manosean “mis papeles” (p. 117). Son siempre los otros, los que no son yo, los que están más allá de lo que quiere ser comprendido. El límite se invierte.

Es el momento, dice el antiguo hombre de ley, de que brote la flor negra de la civilización: el progreso, cueste lo que cueste. Es un punto de inflexión. A partir de aquí el sujeto será aplastado por la máquina burocrática de la Modernidad que anula todo rastro de individualidad.

En la oscura habitación que sirve como prisión, él, el hombre desposeído, mientras es arrancado del seno de lo civilizado, tiene tiempo de procesar el camino que lo condujo hasta aquí. Recuerda al hombre muerto, el padre de la muchacha ciega al que le fue arrancada la vida en ese mismo lugar; a la mujer, que es apenas más que una niña, a la que le fue sustraída la humanidad a través del dolor, convirtiéndola en un cascarón incapaz de “ser hermana de todos nosotros” (p. 121). Y se ve a sí mismo transformándose en un ser hueco. Sabe que la ley será usada para ese fin, pero en caso de que falle, se utilizará cualquier otro

instrumento porque más importante que la justicia es el progreso. Él, por su parte, es diligente y avanza infatigable hacia la desaparición.

Aunque al principio no le “parecía un gran castigo pasar de la soledad de la existencia cotidiana al aislamiento de una celda” (p. 127), se da cuenta de que ahora no es más que “un montón de sangre, huesos y carne que se siente desgraciado” (p. 127), está a un paso de la nada, aunque el hecho de sentirse de alguna manera lo hace aferrarse a lo que aún le queda de humano.

Pero poco a poco, todo lo que alguna vez fue, se pierde en un mar de dolor, el pasado y el futuro desaparecen en la niebla y la oscuridad. Siente el “hastío de vivir una hora tras otra” (p. 128) y se hunde lentamente en la humedad de la celda. Solo la vuelta de los soldados con más prisioneros lo hace recuperar algunas fuerzas.

He ahí la *flor negra de la civilización* con el coronel Joll a la cabeza. El antiguo magistrado desea salvarse, es su última oportunidad, rescatar lo humano que queda de él. Es por eso por lo que, cuando los otros prisioneros llegan, atados, heridos y humillados, intenta darles agua. Es su forma de asumir la decencia y de enfrentarse de manera absurda al poder: “que se diga al menos, si alguna vez llega a decirse, si alguna vez alguien en un futuro lejano se interesa por conocer el modo en que vivimos, que en el puesto fronterizo más apartado del Imperio de la luz existió un hombre que no era un bárbaro en lo más íntimo de su corazón” (p. 153).

Con sus últimas fuerzas intenta demostrar la falsedad de las diferencias: “¡Miren! – grito –. ¡Nosotros somos el mayor milagro de la creación! ¡Pero algunas heridas son incurables incluso en este cuerpo milagroso! ¡Cómo...! –Me faltan las palabras–. ¡Miren a estos hombres! –vuelvo a empezar–. ¡Hombres!” (p. 157). Pero lo callan, le arrebatan las palabras a golpes, no hay comprensión posible, él es la última frontera y ésta se graba en su piel.

Ésta es la “obstinación inflexible, siempre en el sentido del error extremo”, dice Blanchot (2002a: 69) hablando de Joseph K., el error y la impaciencia, la “falta esencial”, el medio a través del cual el hombre exiliado accede a la verdad. Pero nada es suficiente, el mecanismo es imparable, nada puede ya salvarse.

Cuando días después lo interroga el coronel Joll sobre el significado de las tablillas encontradas y que él supone el medio de comunicación entre el magistrado y los bárbaros para traicionar al Imperio, lo que queda del magistrado tiene la fuerza de inventarse una respuesta que lo atraviesa como si él solo fuese la herramienta a través de la cual las palabras avanzan como pájaros. El autor lo traspasa para darles voz a los otros, para cruzar la frontera de la comprensión y mostrar la artificialidad de la frontera:

Él le envía saludos a su hija –digo. Me sorprende oír mi voz, que ahora es nasal y confusa. Mi dedo discurre de derecha a izquierda a lo largo de la línea de caracteres –. A la que dice que no ha visto en mucho tiempo. Espera que sea feliz y que prospere. Espera que hayan nacido muchos corderos. Dice que tiene un regalo para ella, que le guardará hasta que vuelva a verla. Le envía todo su afecto. No es fácil leer su firma. Podría ser simplemente “tu padre” u otra cosa, un nombre.

Alargo la mano hacia el cofre y saco una segunda tablilla. El suboficial, que está sentado detrás de Joll con un cuadernillo abierto en las rodillas, me mira fijamente mientras mantiene el lápiz suspendido sobre el papel.

–Esta se lee como sigue –digo –: “Lamento tener que enviar malas noticias. Vinieron los soldados y se llevaron a tu hermano. He ido al fuerte todos los días a suplicar que nos lo devolvieran. Me quedo sentado en el suelo con la cabeza descubierta. Ayer mandaron por primera vez un hombre a hablar conmigo. Dice que tu hermano ya no está aquí, que lo han trasladado. ¿Adónde?, pregunté pero no me contestó. No se lo cuentes a tu madre, pero reza conmigo para que no le ocurra nada”.

–Y ahora veamos qué dice la siguiente. –El lápiz sigue todavía suspendido, no ha escrito nada, no se ha movido –. “Fuimos a recoger a tu hermano ayer. Nos hicieron pasar a una habitación en la que yacía sobre una mesa envuelto con una sábana cosida.”

Lentamente, el coronel se reclina en su silla. El suboficial cierra su cuaderno y hace amago de levantarse, pero Joll se lo impide con un ademán.

–“Querían que me lo llevara, pero insistí en verlo primero. ¿Y si me dan el cuerpo equivocado?, les dije. Tienen tantos cuerpos aquí, cuerpos de jóvenes valientes... así que abrí la sábana y vi que efectivamente era él. Tenía cada párpado cosido con un punto. ¿Por qué lo han hecho?, les dije. Es nuestra costumbre me dijo. Rasgué la sábana por completo y vi cardenales por todo el cuerpo, y vi que los pies estaban inflamados y rotos. ¿Qué le ocurrió?, le dije. No lo sé, me dijo el soldado, no aparece en el informe; si quiere preguntar algo debe ver al sargento, pero está muy ocupado. Hemos tenido que enterrar a tu hermano aquí, fuera del fuerte, porque empezaba a oler mal. Por favor, cuéntaselo a tu madre y trata de consolarla.” (p. 163).

En el texto el estatus de la realidad es frágil y permeable, así el significado de las tablillas, inventado o no, adquiere la fuerza de la creación en el sentido de formación de la realidad. Tanto el magistrado como el coronel Joll y el padre que busca a su hijo muerto en el fuerte son reales. El cambio en la focalización de la narración permite al lector girar su propio punto de vista y muestra, de una vez por todas, de qué manera la interpretación de la realidad es absolutamente subjetiva:

“Ahora veamos qué dice la siguiente. Vean, hay un único carácter. Es el carácter bárbaro «guerra», pero tiene también otras acepciones. Puede significar «venganza» y, si se pone boca abajo, puede leerse «justicia». No hay modo de saber qué acepción se pretende comunicar. Forma parte del ingenio bárbaro. Sucede lo mismo con el resto de las tablillas. – Sumerjo la mano sana en el cofre y revuelvo –. Componen una alegoría. Pueden leerse en diferente orden. Además, cada tablilla puede leerse de muchas maneras. Juntas se pueden leer como un diario doméstico, o como un plan de guerra, o pueden ponerse de lado y leerse como una historia de los últimos años del Imperio, me refiero al antiguo Imperio (p. 164).

Lo que queda del magistrado está condenado, la frontera adquiere verdadero significado en su carne: “vinieron a mi celda para enseñarme el significado de la palabra «Humanidad», y me enseñaron mucho en el espacio de una hora” (p. 169). Intenta ver en el fondo aquellos hombres el sitio en el que han sido marcados por la violencia que ejercen pero solo alcanza a vislumbrar un aspecto “un tanto severo”. Esa es la banalidad del mal que mediante una ley que ya no tiene nada que ver con la justicia excluye de forma sistemática y precisa a hombres y mujeres. Es el uso moderno de la institución al servicio de la nación que elimina al hombre. Coetzee hace una crítica al sistema alienado, así como lo hace Kafka en *El Proceso*, indagando en la culpa que siente el personaje al formar parte de ese sistema. En la inconsciencia voluntaria se pregunta: “¿cuánto hay de criminal?”.

Del magistrado ya no queda casi nada, la violencia daña su ser físico pero las torturas lo desprenden de la humanidad. Su exilio ahora es total, solo falta que el vínculo establecido con la nada concluya en la muerte.

La guerra contra los bárbaros del desierto sigue su curso, pero se mantiene lejana. En el pueblo todo se va convirtiendo en rumor. La ficción sustituye a la realidad y el miedo se vuelve el mecanismo que impulsa la vida. Coetzee traza las líneas de un escenario que se recubre de suposiciones. Toda la realidad es matizada por la voz, ya solo queda voz, que sirve de guía. Es un murmullo que constantemente asume la apariencia de lo omnisciente, como si el magistrado desapareciera para dejar que el lector escuche al mundo sin ningún filtro, una sensación que se acrecienta ahora que el magistrado ha desaparecido tragado por la narración.

A los bárbaros que deben llegar nadie los ve, pero el miedo los vuelve reales. Es así que el paisaje se modifica por medio de los sentimientos que experimenta quien mira. La realidad es subjetiva y cambiante, es susceptible de ser construida y deformada:

Dicen que los bárbaros merodean por los alrededores durante toda la noche, resueltos a asesinar y saquear [...] Dicen que los bárbaros han excavado un túnel bajo las murallas [...] que nadie está seguro ya [...] dicen que los bárbaros aguardan tan solo a que hayan sembrado para volver a anegar los campos [...] afirman que lo hizo un bárbaro. Lo vieron huir hacia los cañaverales. Lo reconocieron por su fealdad (p. 178).

La voz del magistrado se intuye levemente perdida entre el rumor general y el lector parece integrarse en el texto. Coetzee inicia el capítulo V desprendiéndose de la voz que hasta aquí lo ha traído, la aparta justo después de que la lleva al límite de la desaparición, colgada de un árbol, en donde la han dejado los soldados.

El capítulo comienza: “Los bárbaros salen de noche. Antes de que oscurezca hay que recoger la última cabra, atrancar las puertas y apostar un centinela en cada atalaya para dar las horas” (p. 178). No se plantean dudas acerca del mundo que ahora ha surgido, esa es la verdad del texto, brota del capítulo sin matices, sin opiniones, sin la necesidad de una voz que obligue al lector, aunque es matizada por la tercera persona del plural del presente

indicativo, “Dicen”: es la voz de los otros, de los demás, establece una distancia entre lo que es realidad y lo que podría ser.

Lo que dicen los otros siempre permite un espacio para la duda. Es así que Coetzee transforma una realidad absoluta en una realidad matizada y frágil que cuanto más recurre a los demás más se quiebra, hasta terminar siendo totalmente ambigua cuando los niños afirman haber reconocido a un bárbaro por su fealdad. En este punto el lector está volcado en el texto, forzado por su permanente subjetividad.

Coetzee ha obligado a la toma de una posición ética con respecto a la obra y toda la realidad es sometida a este matiz surgido de la lectura y del lector. Y aunque este posicionamiento sobre lo que sucede en la obra sea propiciado por las opiniones del narrador, no deja de ser una decisión hecha por el lector, aún en forma de sesión de autonomía. El lector cambia acercándose al narrador y ésta, tal vez, es una de las mayores virtudes del texto: convierte la lectura en una elección sin la cual el lector sería incapaz de comprender el libro. En ese movimiento el texto sobrepasa las fronteras enmarcadas por las páginas escritas y se convierte en un mecanismo para que el lector cuestione la realidad que lo rodea.

Poco a poco, la voz del magistrado retorna sobreponiéndose a la cercanía con la nada y vuelve a convertirse en la presencia narradora: “También he muerto ya una muerte, en aquel árbol” (p. 183).

El magistrado es liberado porque, según le dice Mandel, el encargado de torturarlo hasta ahora no está en los archivos. Es una especie de burla, “—Pero usted no está preso. Es libre de ir a donde le plazca. —Espera a que muerda el anzuelo que me ofrece sin rodeos. No digo nada. Prosigue —: ¿Cómo puede estar preso si no aparece en nuestros archivos? ¿Cree que no tenemos archivos? No figura en nuestros archivos. Así que debe de ser usted un hombre libre” (p. 182).



Lentamente vuelve a la vida, pero es una vida distinta, y el tiempo en el que ha estado preso simplemente no existe: “para ella, por lo que veo, desaparecí, ahora he reaparecido, y entre tanto no formé parte del mundo” (p. 186). El invierno regresa y la narración se hace circular, su vuelta parece una especie de resumen de lo que ha sucedido hasta ahora: el magistrado y el no-magistrado, los bárbaros, el Imperio, la prisión, la muerte y de nuevo el invierno. El mundo se prepara para el letargo del frío y el antiguo hombre de leyes, a pesar de haber regresado a la vida, ya está marcado por la fatalidad, todos sus sueños son sueños de un final, “sueños no de cómo vivir, sino de cómo morir” (p. 193).

¿Por qué –se pregunta–, no podemos vivir en el tiempo como el pez en el agua, como el pájaro en el aire, como los niños? y se responde:

¡Porque los imperios tienen la culpa! Los imperios han creado el tiempo de la historia. Los imperios no han ubicado su existencia en el tiempo circular, recurrente y uniforme de las estaciones, sino en el tiempo desigual de la grandeza y la decadencia, del principio y el fin, de la catástrofe. Los imperios se condenan a vivir en la historia y a conspirar contra la historia. La inteligencia oculta de los imperios solo tiene una idea fija: cómo no acabar, cómo no sucumbir, cómo prolongar su era. De día persiguen a sus enemigos. Son taimados e implacables, envían a sus sabuesos por doquier. De noche se alimentan de las imágenes de desastre: saqueo de ciudades, aniquilamiento de poblaciones, pirámides de huesos, hectáreas de desolación. Una visión demencial pero virulenta (p. 193).

El Imperio arrasa con la vida para conseguir la imposible eternidad cuando lo natural y lo único posible es la muerte, la desaparición total. El magistrado vive en un lugar intermedio, fronterizo, personificando la derrota de lo humano frente a las fuerzas destructoras de una razón insensata. Yo era, dice, “la mentira que un Imperio se cuenta a sí mismo en los buenos tiempos, él (el coronel Joll) la verdad que un Imperio cuenta cuando corren malos vientos. Dos caras de la dominación imperial, ni más ni menos.” (p. 196). Es el burócrata que, como Joseph K. en *El proceso*, es sepultado por el tiempo, de la misma manera que las ruinas junto al fuerte, enterrado bajo las dunas.

Pero no hay ningún imperio que sea eterno, siempre terminan superados por las mismas fuerzas que los hicieron grandes. Hay una historia que se mueve con más lentitud pero que es aún más inexorable, es la historia del tiempo del mundo. Es así que Coetzee muestra la derrota. Los hombres que habían salido en búsqueda de los bárbaros son derrotados por el tiempo y solo vuelven como anuncio de un fracaso, es así que el pueblo regresa al silencio de la espera, ya no hay nadie que los proteja del otro.

El Imperio se retira, siempre fingiendo: “La retirada, dice, es una «medida transitoria». Dejarán aquí una «guarnición provisional». Se espera que se produzca «un cese general de las operaciones en el frente durante el invierno»” (p. 204). Lo peor, piensa el magistrado, es que “sucumbiremos sin haber aprendido nada. En todos nosotros, en lo más recóndito, parece haber algo granítico e incorregible” (p. 207). Así es la mecánica de la historia, parece decirle Coetzee al lector, aunque la civilización y el progreso parezcan conducir hacia algún lugar solo son la repetición de un error.

Con la partida del ejército, el magistrado vuelve a adquirir su dignidad como administrador. Los habitantes que se han quedado lo reconocen como el organizador natural del fuerte. El narrador, por primera vez en muchas páginas, usa la primera persona del plural indicando que se ha reinstalado como miembro de la comunidad, ya no es solo un yo, ni un “nosotros” superficial, sino un “nosotros” que reconoce el carácter colectivo del exilio. Todos han sido expulsados por la civilización y abandonados ante el avance del desierto. Hacen un “esfuerzo colectivo” para recoger grano, “sabemos” que pueden cortar la cañería, mis “conciudadanos”, “debemos” hallar el modo de sobrevivir al invierno, “hemos” cerrado la escuela. Por primera vez en toda la novela, el magistrado se reconoce auténticamente como parte de un todo.

Mientras se preparan para recibir el invierno, el coronel Joll vuelve del desierto con los pocos hombres que le quedan, pero solo va de paso, huyendo del tiempo. Ya no lleva los

lentes oscuros que lo distinguieron al principio del relato y con ellos ha desaparecido la distancia que lo separaba del mundo. El ejército fue derrotado por el desierto, apenas pudieron ver a los otros: “no nos vencieron –dice un soldado–, nos condujeron hasta el desierto y luego se esfumaron” (p. 213).

No queda más que hacer para el magistrado, solo esperar, así que decide que alguien tiene que narrar los acontecimientos del pueblo, “nuestro pueblo”, una crónica “de un puesto fronterizo de un Imperio o un relato de cómo sus habitantes pasaron el último año poniendo en paz sus almas mientras esperaban a los bárbaros” (p. 221). Quiere dejar un documento que ayude a ver los errores cometidos en ese puesto de frontera, tal como supone que hicieron antes con las tablillas que encontró enterradas, para superar, tal vez, el error. Pero se siente impotente ante ese tiempo circular que no le permite escapar de una espiral, siempre más profunda, de destrucción y olvido.

La última escena de la novela presenta un lugar tranquilo que espera su desaparición, no hay dolor, ni angustia, solo queda la espera, “Ahora que el viento ha cesado, los copos de la primera nevada del año flotan en el aire y salpican las tejas de blanco. Paso toda la mañana junto a mi ventana, viendo caer la nieve. Cuando cruzo el patio del cuartel, ya hay varios centímetros de nieve y mis pasos la hacen crujir con una misteriosa ligereza” (p. 223).

Poco a poco va hundiéndose en la nada cubierto e igualado por la nieve blanca. La “misteriosa ligereza” es el reflejo de la desaparición que está a punto de suceder. Solo queda un momento más que invoca al sueño, aunque ya no es un sueño, la plaza y los niños que juegan con la nieve, “deseoso de no asustarles, pero inexplicablemente alegre, me acerco a ellos por la nieve” (p. 223). La similitud con el sueño hace que esa realidad tome características oníricas: “Esta no es la escena con la que soñé. Como otras muchas cosas ahora, la dejo con una sensación de estupidez, como alguien que se extravió hace mucho tiempo pero persevera por un camino que quizá no conduzca a ninguna parte” (p. 223).

Estupidez porque no ha comprendido el mundo que se está alejando, tiene la sensación de que en verdad, frente a la nada, las cosas no importan demasiado y todos los caminos no llevan sino a la desaparición.

La nada, dice Steiner (2005b: 45), “asume el disfraz de la Muerte, del Sueño, del tumulto insensato”. Es estupidez también porque es un error, porque en “la marcha hacia lo no-verdadero” (Blanchot, 2002a: 68) es necesario errar y “no ser negligente como Joseph K. en *El proceso*”. Es un error creer en la realidad, en la propia existencia porque se tiene un trabajo y “algunos placeres indiferentes”, continúa Blanchot (2002a: 68), porque el camino del magistrado es un camino siempre equivocado, “como todo lo que está ligado al afuera, esas tinieblas «exteriores» donde se es arrojado por la fuerza del exilio [...] donde si queda una esperanza es para quien avanza no contra corriente, por una oposición estéril, sino en el sentido mismo del error”.



### 3. REPRESENTACIÓN DEL SUJETO

(Disolución)



Nuestro afán debería centrarse en la necesidad de desaparecer en la obra. Si miramos con atención al mundo de hoy tan en transformación, veremos que lo que hace falta no es permanecer en «la eternidad perezosa de los ídolos» (que decía Blanchot), sino cambiar, desaparecer para cooperar en la transformación universal: actuar sin nombre y no ser un puro nombre ocioso. Hoy eres Girondo y mañana Walser y tu nombre verdadero se pierde en el universo, que quieres acabar con los mezquinos sueños de supervivencia de los escritores, quieres inscribirte con tus lectores en un mismo horizonte anónimo donde estableceríais por fin con la muerte una relación de libertad.

*El mal de Montano, Enrique Vila-Matas.*

El “Él” que se sustituye al “Yo”, ésa es la soledad que alcanza al escritor por medio de la obra. “El” no designa el desinterés objetivo, la indiferencia creadora. “El” no glorifica la conciencia en otro que no sea yo, vuelo de una vida humana que en el espacio imaginario de la obra de arte conservaría la libertad de decir “Yo”. “El” es yo mismo convertido en nadie, otro convertido en otro, de manera que allí donde estoy no pueda dirigirme a mí, y que quien en mí se dirija no diga “Yo, no sea él mismo.

*El espacio literario, Maurice Blanchot.*





### 3.1. ALEGORÍA DE LO INCOMPLETO

*El vizconde demediado* de Italo Calvino

#### 3.1.1. LÍMITE

Entre los años 50 y 60 del siglo pasado se produjo en Francia un fuerte debate entre dos distintas escuelas de pensamiento, por un lado, se encontraba Raymond Picard, estudioso defensor de una crítica literaria de corte positivista, la tradición, y por el otro, Roland Barthes que propugnaba en favor una crítica que fuera radicalmente distinta, pues sostenía que la crítica académica de ese momento se resistía a aceptar la naturaleza simbólica del lenguaje.

Pero este debate no era sino la manifestación del auge de las doctrinas de la interpretación a la cabeza de la cual estaba la semiología. Se trataba del combate histórico entre una interpretación que le otorgaba mayor importancia al significado literal contra otra que se lo proporcionaba al significado simbólico y esto, además, inscrito en una guerra aún mayor: la del cientificismo contra el relativismo.

Según el filósofo Mauricio Beuchot, las épocas en las que predominaba el cientificismo eran épocas resistentes a las disciplinas interpretativas, en cambio, las épocas en las que dominaba el relativismo eran favorables a la hermenéutica, disciplina por excelencia de la interpretación. Es así que el univocismo propio del cientificismo reinaba en la Grecia de la edad dorada hasta la llegada del helenismo cuando apareció la hermenéutica. De la misma manera, el péndulo se inclinaba hacia lo unívoco en la época moderna, racionalista y empirista, mientras las doctrinas de la interpretación decaían, igual que en la ilustración con los idealistas y después en el positivismo (Beuchot, 2014) en cuyo final se

encuentra justamente Barthes, la semiótica y la reflatación de la hermenéutica de la mano de la postmodernidad que tiende claramente hacia lo equivoco:

La hermenéutica se ha fortalecido en tiempos en que se acepta que hay polisemia y dificultades de comprensión, a causa de que la razón no se puede desprender de los ingredientes no-racionales que la rodean, en el ámbito del hombre; así la mencionada época helenista y toda la Edad Media. En la naciente modernidad, algunos humanistas renacentistas dieron cabida, por la retórica, a la interpretación del lenguaje figurado. Conviviendo ya con la modernidad, se dio la época del barroco, en la que se iba a la interpretación alegórica, y en ella sobrevivió un tiempo la hermenéutica (Beuchot, 2014: 73).

Todo esto sirve para comprender el contexto en el que surge el *El vizconde demediado* (1952) y los vínculos que establece con otras tradiciones, como la medieval. Esta novela significa la primera incursión de Italo Calvino en el mundo de una literatura que se aleja del realismo, encontrando, dice Esther Benítez (1979: 3), “un espíritu fabulador, un fantástico transfigurador de la realidad”, que coincide, no por casualidad, como enseguida se verá, con el debate que se estaba desarrollando en Francia y del que el escritor italiano es plenamente consciente (Calvino admira a Barthes, porque en él conviven, dice, el demonio de la exactitud y el de la sensibilidad).

En una entrevista de 1983, el escritor italiano explica que el tema de un hombre dividido en dos, el del hombre demediado, es un tema con significación contemporánea: “Todos nos sentimos, de algún modo, incompletos, todos realizamos una parte de nosotros mismos y no la otra”, afirma Calvino (2010: 9). La preocupación del sujeto que se enfrenta a la realidad de su propia división, es una preocupación plenamente postmoderna que encaja a la perfección con la de un mundo que es cada vez más difícil de interpretar. Ambas reflexiones están ligadas íntimamente ya que, como ya se vio en la primera parte de este trabajo, la construcción de la realidad tiene sus cimientos en el ser que la experimenta a través del lenguaje, pues, a fin de cuentas, la retórica no es más que un “juego de espejos en el que la realidad se refleja en su propio reflejo que es el lenguaje” (Beuchot, 2014: 143).

En 1960, en el “prefacio” de la edición de *Nuestros antepasados* (1960), libro en el que se recopilan tres cuentos de Calvino (*El vizconde demediado*, *El barón rampante* y *El caballero inexistente*) que forman parte de un todo sobre el hombre contemporáneo, el escritor explica:

Hastiado de mí mismo y de todo, me puse a escribir, como pasatiempo privado, *El vizconde demediado* en 1951. No tenía el menor propósito de defender una poética en lugar de otra, ni la menor intención de alegoría moralista, ni mucho menos política en sentido estricto. Reflejaba, sí, aunque sin darme mucha cuenta, la atmósfera de aquellos años. Estábamos en el corazón de la guerra fría, en el aire había una tensión, un desgarramiento sordo, que no se manifestaban en imágenes visibles pero dominaban nuestros ánimos. Y he aquí que al escribir una historia completamente fantástica, me encontraba expresando sin advertirlo no solo el sufrimiento de ese momento particular, sino el impulso a salir de él; esto es, no aceptaba pasivamente la realidad negativa, sino que conseguía sumergirme de nuevo en el movimiento, la fanfarronería, la economía de estilo y el despiadado optimismo que habían sido los de la literatura de Resistencia (Calvino, 2004: 4).

En la misma dirección, debajo de ese mundo aparentemente imaginativo, dice Benítez (1979: 3), subyace “una realidad que nos presenta hechos y situaciones muy reales, muy de hoy, reclamando de continuo el símbolo con el hilo de la realidad” para contarnos sobre algunas cosas esenciales “en la vida humana: la soledad, el miedo, la lucha, la liberación. El autor italiano cree firmemente en “una literatura que sea presencia activa en la historia, en una literatura como educación” (Calvino, 2004: 5).

En último capítulo de *Seis propuestas para el próximo milenio* (1985), titulado “Multiplicidad”, Calvino escribe que el modo de representar de Carlo Emilio Gadda es “siempre deformante”, de tal suerte que la tensión que crea entre él y las cosas representadas hace que “cuanto más se deforma el mundo bajo sus ojos”, más se deforma el *self* del autor (Calvino, 1995: 123). Gadda sabe, concluye Calvino, aun antes de que la ciencia reconozca el principio de que la observación modifica de algún modo el fenómeno observado, “que «conocer es insertar algo en lo real, y por lo tanto deformar lo real»” (Calvino, 1995: 123),

idea fundamental en la construcción narrativa de la novela que aquí se trata que llevará al extremo este principio.

*El vizconde demediado* invoca a las novelas de caballería pero muy rápido se convierte en su parodia. Comienza estableciendo el contexto histórico, “Había una guerra contra los turcos”, un telón de fondo que apenas dura unas cuantas páginas pero en el que se desencadena el *leit motiv* de toda la narración: en la batalla, el vizconde Medardo de Terralba, un noble itálico con poca experiencia de armas pero mucho talante, es partido en dos por una bala de cañón.

Medardo, nombre que alude claramente a la condición demediada como destino inevitable (en el nombre lleva la penitencia), se dirige a la batalla acompañado de su escudero. Está ilusionado, su juventud representa los valores firmes y la inocencia ante un mundo claro y transparente. Sin embargo, no todo es como parece y la señal de esta perturbación se la dan las cigüeñas que vuelan en dirección al campo de batalla. Medardo ve en ellas el símbolo de la buena fortuna, pero aquello que predicen es algo mucho peor.

Calvino establece las primeras señales sobre las que avanzará el relato cuando muestra que aunque cada uno de los objetos que aparecen en la narración tenga un significado determinado dado por el lenguaje, llámesele “contenido de la tradición”, son susceptibles de tener otro muy distinto otorgado por el mismo texto. Esto es, se puede, con base en elementos ya determinados por la tradición, crear un discurso que modifique los símbolos por medio de una lectura irónica. Diciendo “casa” se puede decir “montaña”, o diciendo “luciérnaga” se puede decir “medianoche”, o “sapo” “estanque”. Aunque cada palabra tenga un significado en un ámbito preestablecido para el lector y el autor (el lenguaje determinado por la cultura) se puede también convenir un cambio de significados que hagan evidente su contingencia.

### 3. Representación del sujeto

Las cigüeñas, le dice el escudero a Medardo, “ahora ya también comen carne humana [...] desde que la carestía ha marchitado los campos y la sequía ha secado los ríos. Donde hay cadáveres, las cigüeñas y los flamencos y las grullas han sustituido a los cuervos y a los buitres” (p. 7). Ahora las aves que anunciaban la buena fortuna y la vida significan muerte y desolación. Así, Calvino señala la predisposición del texto a modificar la tradición (que en el fondo todo texto hace) para, por medio de la ironía, transmitir un mensaje enraizado con fuerza en el discurso contemporáneo.

El texto tiene distintos niveles de lectura pero para interpretarlos de forma adecuada se debe compartir un mismo código con el autor (lenguaje) y además es necesario tener en cuenta el contexto de dicho código, esto es, la cultura y la tradición dentro de la cual se ubica, un horizonte de comprensión que se configura a partir de los presupuestos en los que están el autor y el lector. Es así que la interpretación significa, en cierta medida, una *fusión de horizontes*:

Comparando la hermenéutica con la semiótica, el texto es un signo, o fenómeno sígnico, y es emitido por un autor y recibido por un intérprete. Son el escritor y el lector, que se relacionan mediante el texto. Mas, para que el lector pueda entender al texto, se requiere además un código, una competencia lingüística (o cultural) que haga posible captar la actuación lingüística del autor, que es precisamente el texto que fue obra suya. Así, mediante el código, el lector puede decodificar el texto que el autor encodificó (Beuchot, 2014: 37).

La parte más importante de la interpretación, y la más compleja, es la del símbolo pues es el signo que posee, por excelencia, una sobreabundancia de significados (Beuchot, 2014) que no siempre son fáciles de ver y además no siempre se sabe hacia dónde conducen.

En *El vizconde demediado*, Calvino exagera lo simbólico evidenciando que es ahí en donde se encuentra el verdadero mensaje del texto. El escritor italiano establece un acuerdo con el lector: le presenta un contexto evocando sus símbolos naturales, los dados por la tradición, y después hace un uso irónico de ellos mediante el cual cambia sus significados. De esta manera, obliga al lector a asumir explícitamente una actitud

hermenéutica sin la cual se vuelve imposible descifrar la historia de Medardo que ante todo rechaza lo literal.

No parece casual que Calvino ambienta el libro en la Edad Media, cuando la batalla entre el sentido literal y simbólico es más enconada, una época radicalmente hermenéutica, como la describe Beuchot (2014), pues en ella se considera que el mundo es un texto en donde todo es susceptible de interpretación.

Como ya se vio algunas páginas atrás, la obra nace en el encuentro entre el autor y el lector, exégeta del texto, que forma parte de una comunidad de lectores que en cada lectura transforman el texto, una *tensión analógica* (Beuchot, 2014) en la que se lucha por hacer surgir la propia interpretación respetando siempre la porción de cada quién. Por supuesto que puede intentar leerse el texto de Calvino de manera literal, rehuyendo a las significaciones más hondas, sin embargo, sería absurdo ya que gran parte del mensaje de la novela se encuentra sumergido de tal manera que es necesario sacarlo a flote. Ahí recae la virtud del escritor italiano que provoca en cada lector una acción, un movimiento consciente en dirección al texto, llamando, como dice Sartre, a su libertad.

El símbolo admite solo una interpretación analógica limitada, esa es su naturaleza, pero aunque no se agote nunca por completo, el significado alcanzado “remite a otro aspecto que queda siempre pendiente” (Beuchot, 2014: 145). A pesar de ello, no es necesario seguir siempre tras él con el riesgo de caer en una *semiosis infinita* que se vuelva inalcanzable, es suficiente alcanzar un significado que permita la comprensión aunque ésta sea incompleta: “A diferencia de la semiosis infinita, que conduce al caos interpretativo, el símbolo, que admite una interpretación solamente analógica, siempre limitada, nos brinda la experiencia de que, a pesar de nuestro conocimiento tan pobre del mismo, nos deja una comprensión bastante para vivir”, dice Beuchot (2014: 145).

### 3. Representación del sujeto

Según explica el filósofo en *Hermenéutica, analogía y símbolo* (2004), el símbolo es el signo que une dos cosas, “así, lo material con lo espiritual, lo empírico con lo conceptual, lo literal con lo metafórico o alegórico o figurado” (Beuchot, 2014: 146). Desde una de sus partes conduce a la otra, de lo concreto a lo universal, de lo corporal a lo espiritual, de lo sensorial a lo conceptual. Cuando se une una parte con la otra se crea un límite, ese es el *límite analógico*. La parte que se conoce lleva por analogía a la otra parte que supera lo que es empírico y lo inmediato facilitando la formación de un todo que permite el acceso a una verdad que oscila entre lo unívoco y lo equívoco como entre lo literal y lo metafórico.

El símbolo enlaza las diferentes partes del hombre, lo reúne, “lo une a él mismo con sus propias partes” (Beuchot, 2014: 147): “A pesar de ser una parte, puede unirse con la otra y darnos un todo completo [...] Así, el símbolo y el icono, cuando son bien utilizados, pueden tener hasta la capacidad de unirnos con la totalidad del ser, más allá de los límites de nuestro mundo y nuestro lenguaje” (Beuchot, 2014: 171).

El símbolo es un signo, pero un signo que muestra un doble significado, algo que se mira y algo que se oculta, que debe ser descubierto, traído a flote. El símbolo ayuda a traspasar los límites de toda verdad pero no genera ruptura sino diálogo (Beuchot, 2014): “Conecta el sentido con la referencia, de manera casi inevitable e insensible, que nos da la comprensión casi como una iluminación, parecida a la experiencia mística. Esa experiencia simbólica nos hace acceder al exterior, rompe la inmanencia hacia la trascendencia” (Beuchot, 2014: 154), superando al mismo tiempo los límites de la razón y del sentido, “hacia la referencia final” (Beuchot, 2014: 171):

Racionalidad, límite y sentido. Límites de la racionalidad, pero también límites de la irracionalidad. El sentido se da en los límites, en los límites de uno y otro. El sentido, hay que decirlo, es un análogo, un mixto, un mestizo, un fronterizo o limítrofe. El sentido se nos da en los lindes en los que se tocan las dos partes del símbolo. Conecta lo particular con lo universal; por lo tanto, contextualiza, que es precisamente situar lo particular en el lugar que le toca dentro del universal. Y es entonces, solo entonces, cuando resplandece el universal,



cuando surge de lo atemático e implícito, o potencial, y se vuelve actual, temático y explícito. Brinca el límite donde se cruzan. Se encabalga, luciente, en las dos partes, creídas irreconciliables, que ahora reconcilia el símbolo con su movimiento unitivo (Beuchot, 2014: 172).

En primer lugar, Calvino acepta la existencia de convenciones, los códigos de una cierta tradición literaria, en este caso los textos de caballería medievales. Así, cada uno de los elementos que aparecen en la narración no solo tienen un significado literal sino que tienen un reflejo en el mundo simbólico. Algo que sucede claramente en la poesía trovadoresca, esa lírica medieval que es fuente abundante de símbolos de la tradición.

*Trobar*, origen de la palabra trovadoresco, significa, dice Martín de Riquer (1984: 23), *encontrar* una cosa y *crear literariamente*. El trovador, frente al poeta anónimo de la poesía épica, tiene nombre propio, “y su arte es personal, independiente, libre, porque ha sido él quien ha «encontrado» nuevas melodías y nuevas fórmulas poéticas con las que enriquecer el acervo de la lírica que práctica”, escribe Luis Alberto de Cuenca (2007: 10) en el prólogo de la *Poesía completa* de Guillermo de Aquitania. Pero también, se puede aventurar, porque descubre nuevos significados para las cosas del mundo.

Allí el poeta se convierte en vasallo de la dama que a cambio de su sumisión le otorga el fruto de su amor. La dama casi siempre es una mujer casada con un hombre celoso por lo que los símbolos mediante los cuales los amantes se comunican son esenciales.

Como bien señalan Llúcia Martín Pascual y Marinela García Sampere (1991: 267):

L'univers metafòric dels trobadors s'enriqueix amb tòpics com el del vassallatge feudal aplicat a la relació amorosa entre la dama i el poeta, i el llenguatge adopta freqüentment termes d'àmbits diferents al de la cortesia. De la mateixa manera, el simbolisme animal és un dels recursos més generalitzats en la poesia per a il·lustrar el procés d'enamorament, així com per a expressar de forma comparativa les actituds de la dama envers el poeta enamorat. L'estat d'ànim d'aquest i, en general, per a representar la dialèctica dama-poeta.

Es así que, por ejemplo, las aves son fundamentales para la representación de los poetas, son una señal que siempre debe ser interpretada, asociada comúnmente a la placidez

del sitio del amor el *locus amoenus* por excelencia: “L'estació predilecta dels poetes és la primavera, i hi ha prats florits, arbres amb ombra, fonts i ocells que canten. L'ocell per excel·lència hi és el rossinyol, el cant del qual sobrepassa els dels altres ocells. Si abans la dama s'identificava en alguns poemes amb l'astor, ara el poeta s'assimila clarament al rossinyol i es queixa als seus cants-poemes.” (Martín y García, 1991: 270).

En otro de los fenómenos asociados con la poesía medieval, las *cantigas de amigo*, la aparición de un ciervo tiene una connotación sexual, es la calentura antes del encuentro amoroso, pero cuando el ciervo está herido, se habla de la ruptura; la fuente, por su parte, es el lugar del encuentro sexual, el *locus amoenus* en donde los amantes se descubren; la dama que se cepilla los cabellos es el símbolo de la mujer preparada para el amor; etcétera.

Justo en esa tradición medieval, ahora ironizada, se encuentra el vizconde demediado que subvierte la realidad como si fuera un texto, porque es a través de la analogía que se reconstituye una totalidad mayor que la de la parcialidad dividida; representa la lucha entre el sentido analógico, que se asoma a una verdad superior, y el sentido literal que en la parcialidad pierde el sentido. Medardo divide con violencia, todo lo vuelve símbolo, inventa el mundo, en ambos sentidos de la palabra latina: lo descubre y lo crea.

Antes de la primera batalla todo son augurios de muerte para el caballero. Curzio, el escudero, es quién tiene la función de primer intérprete y traductor, guía hacia los significados ocultos. Por su parte Medardo, al igual que el lector, va aprehendiendo el significado renovado de los símbolos. Como las cigüeñas que se han convertido en el anuncio de la muerte, todo debe ser entendido de otra manera.

Las aves, que como ya se vio son un elemento predominante de la poética medieval, aparecen aquí, pero también son parte de la descripción física de Medardo y la pasión de su padre el vizconde Aiolfo. Los pájaros, si se recuerda el símil de los versos de Rilke,

simbolizan las palabras arrojadas por el autor, son signos de un lenguaje que se expresa por medio de la analogía y representan el símbolo mismo que debe ser interpretado.

Por otra parte, los pájaros también avisan de la llegada de la noche, del amanecer, del cambio de tiempo, de las estaciones, etc. Son mensajeros. Hermes, el emisario de los dioses, lleva en su casco y en los tobillos alas que identifican su labor. Es necesaria su presencia para la interpretación textual que es hermenéutica, el arte de extraer los significados ocultos.

Las aves también establecen un puente con el inframundo. Los cuervos son anuncio de muerte, relacionan a los hombres con su sombra, con su yo oscuro que es el peso específico de la ausencia del sujeto. Por eso reflejan al vizconde, su figura parece la de un ave de negras alas y a su vez, atrapadas en las jaulas de su padre, señalan la limitación del hombre, su incapacidad para acceder a los significados del mundo, al sentido de la vida, con alas pero obligadas a permanecer en tierra, atadas indefectiblemente a lo literal.

Los caballos del vizconde y su escudero, seres poseídos por las intuiciones, perciben la tragedia que se acerca y se resisten. “¿Qué les pasa a nuestros caballos?” (p. 7), pregunta Medardo, “nada disgusta tanto a los caballos como el olor de sus propias viseras” (p. 7), responde Curzio: “las cimitarras turcas parecen estar hechas aposta para hendir de un tajo sus vientres. Más adelante verá los cuerpos de los hombres. Primero les toca a los caballos y luego a sus jinetes” (p. 8).

A cada signo que aparece, Curzio da una respuesta apropiada, “¿qué significa?” (p. 8), pregunta Medardo al ver de vez en cuando dedos desprendidos de sus dueños que “indican el camino” (p. 8), “los vivos cortan los dedos a los muertos para quitarles los anillos” (p. 8), responde el traductor.

La noche anterior al suceso, cuenta el narrador:

El mundo para Medardo era todavía algo entero e indiscutible, como su propia persona, si hubiera podido prever la terrible suerte que le esperaba quizá le habría parecido justa y

### 3. Representación del sujeto

natural, con todo su dolor. Tendía su mirada al borde del horizonte nocturno, donde sabía que estaba el campo enemigo, y cruzado de brazos se abrazaba con las manos los hombros, contento de poder apreciar a la vez la certeza de realidades lejanas y distintas, y de su propia presencia entre ellas. Sentía en la sangre aquella guerra cruel, derramada en mil regueros sobre la tierra, llegaba hasta él; y se dejaba lamer por ella, sin experimentar ensañamiento ni piedad (p. 9).

Se anuncia el cambio del vizconde. Calvino, como Gadda, busca deshacerse del yo para hacer hablar a la propia literatura.

En *La cognizione del dolore* (1963), escribe Gadda (en Calvino, 1995: 124): “...el yo, yo... ¡el más asqueroso de todos los pronombres!... ¡Los pronombres! Son los piojos del pensamiento. Cuando el pensamiento tiene piojos, se rasca como todos los que tienen piojos... y en las uñas, entonces... se encuentran los pronombres: los pronombres personales”.

Calvino es más radical y desgarrar al sujeto separándolo en dos mitades, buscando, antes que nada, evidenciar lo falso de la unidad, y después, la complejidad del individuo como ser entero. “la literatura desde los clásicos griegos pasando por Cervantes, Shakespeare, el Italo Calvino de *El vizconde demediado* -por citar ejemplos señeros- nos enseña algo fundamental, la escisión de una personalidad múltiple y la necesidad de refundirla en la constitución de un «hombre entero»” (Roger, 2015: 2). Y todo esto como muestra del universo, el individuo como su analogía:

Así es con el universo. Efectivamente, es dual: caos y cosmos compartieron el inicio, comparten la expansión y compartirán, por lo que parece, el fin de los tiempos. Nos rodea, por lo tanto, la complejidad, esto es, la negatividad y la positividad. Y la naturaleza, en este caso, se las compone para armonizar su “demediatez” universal. Su enigma se resuelve con la integración: todo está interrelacionado, todo forma parte de todo. No hay parte aislada: no hay arriba o abajo, no hay exterior o interior, no hay masculino o femenino, no hay derecha o izquierda (no hay vizconde demediado sino en la metáfora. La realidad nos muestra al vizconde (a todo hombre y mujer) completo en su dualidad: complejo e integrado, aunque no necesariamente armonizado, equilibrado) (Castelló, 2001: 314).

En el último capítulo de *Seis propuestas para el próximo milenio* (1985), el autor italiano pone, junto a Gadda, autor *caótico y enciclopédico*, a Musil que en *El hombre sin atributos* (1942) propugna por la desaparición del yo perdido en un mundo de relaciones inabarcables.

Esta es la idea: todas las cosas del mundo se conectan las unas a las otras a través de una red infinita de alegorías que se encadenan por medio de la construcción artificial de la consciencia de un sujeto que es apenas un eco angustiado. Por eso se dilata tanto Proust *En busca del tiempo perdido* (1922), pues pretende evidenciar esa red que “está hecha de puntos espacio-temporales ocupados sucesivamente por cada ser, lo que implica una multiplicación infinita de las dimensiones del espacio y del tiempo. El mundo se dilata hasta resultar inasible, y para Proust el conocimiento pasa a través del padecimiento de esta inasibilidad” (Calvino, 1995: 125).

En el capítulo final de las *Seis propuestas para el próximo milenio* es natural el encuentro entre estos escritores pero también es una ironía del destino pues tanto Gadda, como Musil y Proust son autores que sufren con la virtud de lo inconcluso, igual que Calvino que en estas conferencias se queda sin final a causa de su muerte prematura. Por eso no podrían tener mejor conclusión que la única mención del nombre del personaje literario de la negatividad, de la literatura del silencio, Bartleby el escribiente, que se queda aquí, como apunte de un capítulo que por coherencia no puede ser escrito.

De vuelta al campo de batalla, por la noche, antes de que comience el encuentro entre los dos ejércitos, el mundo es algo indiscutible para el caballero Medardo, pero si hubiera podido prever su suerte, dice Calvino, quizás le hubiera parecido justa y natural, porque el hecho es, adelanta el escritor italiano, que todos, de una forma u otra, están divididos.

En una carta a C. Salinari de mediados de 1952 y publicada tiempo después en *I libri degli libri. Lettere 1947-1981*, recopilación epistolar del autor, Calvino le explica, a

### 3. Representación del sujeto

propósito de su reciente obra, su interés por el problema del “hombre contemporáneo demediado, es decir, «alienado»” (Calvino, 2010: 9), y dice que si opta por dividir a su personaje “siguiendo la línea de fractura «bien-mal»” (Calvino, 2010: 9) es porque eso le permite plasmar mejor las imágenes contrapuestas, enlazando *con una tradición literaria ya clásica* de modo que puede jugar con ella sin temor (Calvino, 2010: 9). Calvino hace patente su intención de evocar a una tradición clásica mediante el enfrentamiento entre el bien y el mal para ironizar con ella, escribiendo una novela de caballerías que sustituye el enfrentamiento natural en esa tradición, la del caballero, adalid cristiano y civilizado contra el mal de los demonios bárbaros e infieles, por la del enfrentamiento del hombre moderno contra sí mismo.

En la Edad Media, aún existen sitios en los que los hombres pueden realizar una odisea personal exterior y geográfica, lugares ignotos a donde acuden en busca de su propio yo, pero en el mundo contemporáneo los lugares que aún no han sido descubiertos ya no están fuera sino dentro y si el sujeto quiere encontrarse a sí mismo, lo que no quiere decir que se encuentre, debe iniciar un viaje por su geografía personal que lo lleve a las regiones ocultas de su mapa espiritual. Ya no hay gigantes de un ojo, ni cantos de sirenas sino otros yo, hombres duplicados, múltiples y más allá, incluso, la ausencia total del ser. Porque el mundo contemporáneo ha hecho patente que la realidad está compuesta por una multiplicidad de visiones, reflejos de reflejos, sombras, ecos en donde el sujeto apenas puede reconocerse como unidad.

Kavafis deja una marca en este mapa de lo literario que indica el cambio en el paradigma geográfico. Así, en su “Viaje a Ítaca” escribe:

Cuando te encuentres de camino a Ítaca,  
desea que sea largo el camino,  
lleno de aventuras, lleno de conocimientos.  
A los Lestrigones y a los Cíclopes,  
al enojado Poseidón no temas,

tales en tu camino nunca encontrarás,  
si mantienes tu pensamiento elevado,  
y selecta emoción tu espíritu y tu cuerpo tiente.  
A los Lestrigones y a los Cíclopes,  
al fiero Poseidón no encontrarás,  
si no los llevas dentro de tu alma,  
si tu alma no los coloca ante ti.

Calvino también representa ese viaje de lo interior mediante un texto que evita la voz única gracias a una construcción narrativa basada en el diálogo y en la contraposición de visiones y en donde el lector se ve impelido a participar. Es la forma en la que el autor de las *Las cosmicómicas* (1965) concibe la literatura contemporánea:

Tenemos el texto múltiple que sustituye la unicidad de un yo pensante por una multiplicidad de sujetos, de voces, de miradas sobre el mundo, según ese modelo que Mijaíl Bajtín ha llamado «dialógico» o «polifónico» o «carnavalesco», y cuyos antecedentes encuentra en autores que van de Platón a Rabelais y a Dostoievski.

Tenemos la obra que, ansiosa por contener todo lo posible, no consigue darse una forma y dibujarse unos contornos, y queda inconclusa por vocación constitucional, como hemos visto en Musil y en Gadda.

Tenemos la obra que corresponde en literatura a lo que en filosofía es el pensamiento no sistemático, que procede por aforismos, por centelleos puntiformes y discontinuos, y aquí ha llegado el momento de citar a un autor que nunca me canso de leer, Paul Valéry (Calvino, 1995: 132).

Porque tal vez lo mejor es que el yo se pierda en la multiplicidad fragmentaria, discontinua pero unida a una red infinita de analogías para que pueda hablar la literatura por sí sola:

ojalá fuese posible una obra concebida fuera del *self*, una obra que permitiese salir de la perspectiva limitada de un yo individual, no sólo para entrar en otros yoes, semejantes al nuestro, sino para hacer hablar a lo que no tiene palabra, al pájaro que se posa en el canalón, al árbol en primavera y al árbol en otoño, a la piedra, al cemento, al material plástico... (Calvino, 1995: 138).

Parece ser ésta la intención en *El vizconde demediado* pues en ella los objetos<sup>26</sup> manifiestan su realidad como símbolos, iconos, índices (según la división de Peirce), y

---

<sup>26</sup> Peirce entiende el signo como un representante o representamen que designa un objeto para un intérprete, en el que suscita un interpretante, esto es, suscita un nuevo signo en la mente del intérprete. En efecto, este interpretante (sea

### 3. Representación del sujeto

hablan por sí solos al lector (siempre debe haber un intérprete que *ordene el mundo*) mediante analogías que construyen un discurso impreciso y fragmentario, si se quiere, pero que posee un sentido que tiende a lo universal y lo infinito.

Durante la batalla Medardo es partido por la mitad: “Por resumir, se había salvado solo la mitad, la parte derecha que por lo demás estaba perfectamente conservada, sin un rasguño, salvo el enorme desgarrón que la había separado de la parte izquierda hecha migas” (p. 11).

La mitad del vizconde es devuelta a Terralba, topónimo que también sugiere la división, “alba” como momento liminar pero también como lugar de la separación, que es importante recordar también es un lugar clásico de la tradición que contiene dos sentimientos contrapuestos, por un lado, la placidez nocturna en donde se lleva a cabo el amor, más que *locus amoenus*, *tempus amoenus*, pero también el momento de la separación, cuando canta el ruiseñor para avisar de la presencia acuciante del amanecer.

En Terralba es donde el vizconde Medardo iniciará su terrible y fantástica historia que narrada por su sobrino, un niño que goza de la plena libertad del abandono pero que poco a poco se convierte en un adulto para el que las cosas dejan de ser inocentes. La elección de un niño como narrador no es solo estilística sino que cumple con una función narrativa importante. El niño comunica al lector una sensación de relación con la realidad “ambigua y falta de fundamentos”. Aquí la infancia “entra a formar parte de un auténtico programa narrativo que ya ha madurado su fundamental carácter de vocación antimimética y antirealista”, dice Calvo Montoro (1995: 169), lo que le permite a Calvino moverse con más libertad respecto a la realidad”.

---

concepto, acción o hábito) es otro signo en el que se recibe a ese signo primero. Basado en la relación del representamen con el objeto, Peirce divide el signo en tres clases: icono, índice, símbolo (Beuchot, 2014: 80).



### 3.1.2. CONVENIENCIA

A partir de la vuelta de Medardo al castillo, el mundo es resignificado por vizconde cuya mitad mala es la que ha vuelto. Los signos adelantan los acontecimientos lo que permite distinguir la sutil malla que une todo el texto:

Se levantó un viento del mar y una rama rota en la cima de una higuera soltó un gemido [...] Las cabras observaban al vizconde con su mirada fija e inexpresiva, vuelta cada una en una posición distinta pero todas apretadas, con los lomos dispuestos en un extraño dibujo de ángulos rectos. Los cerdos, más sensibles y rápidos, chillaron y huyeron tropezándose entre ellos con las panzas, y entonces tampoco nosotros pudimos ocultar que estábamos asustados (p. 12).

No están apenados por la desgracia del vizconde sino asustados por la antinatural muestra de la división, porque el hecho es que Medardo es el único, dadas sus singulares circunstancias, que en todo su esplendor demediado es unidad, lo que evidencia la naturaleza múltiple de los demás. El vizconde es reflejo de la división, la manifestación de una verdad que resulta al mismo tiempo inquietante, *atrayente* y *oscura*.

Medardo ha vuelto para reescribir el mundo y mostrar mediante la división, símbolos de una totalidad terrorífica. El primer pretexto que tiene para ello se lo proporciona su padre, el viejo vizconde, que previendo la tristeza de su hijo ha adiestrado a un alcaudón para que vuele hasta los aposentos de Medardo llevándole mensajes y compañía. Después de mandar al ave, el viejo vizconde espera: “Al poco oyó el golpe de un objeto arrojado contra los vidrios. Se asomó, y en la cornisa estaba su alcaudón, rígido. El viejo lo recogió en el hueco de las manos y vio que un ala estaba rota como si hubieran tratado de arrancársela, una patita estaba partida como apretada por dos dedos, y tenía un ojo arrancado.” (p. 13).

El mundo se construye para el hombre como su semejanza, su interior se muestra en su exterior y su exterior en su interior como lo muestra Kavafis. Éste es el caso del vizconde con el alma partida en dos. Como ya se vio más atrás, Foucault, hablando de la trama

### 3. Representación del sujeto

semántica del siglo XVI, escribe que hay cuatro formas principales de semejanza, la *convenientia*, la *aemulatio*, la *analogía* y la *sympathia*, que establecen: “cómo ha de replegarse el mundo sobre sí mismo, duplicarse, reflejarse o encadenarse, para que las cosas puedan asemejarse. Nos dicen cuáles son los caminos de la similitud y por dónde pasan” (Foucault, 1968: 34). De la *convenientia* explica:

Son "convenientes" las cosas que, acercándose una a otra, se unen, sus bordes se tocan, sus franjas se mezclan, la extremidad de una traza el principio de la otra. Así, se comunica el movimiento, las influencias y las pasiones, lo mismo que las propiedades. De manera que aparece una semejanza en esta bisagra de las cosas. Doble desde que se trata de aclararla: semejanza del lugar, del sitio en el que la naturaleza ha puesto las dos cosas, por lo tanto, similitud de propiedades; ya que en este continente natural que es el mundo, la vecindad no es una relación exterior entre las cosas, sino el signo de un parentesco oscuro cuando menos. Además, de este contacto nacen por cambio nuevas semejanzas; se impone un régimen común; a la similitud, en cuanto razón sorda de la vecindad, se superpone una semejanza que es el efecto visible de la proximidad (Foucault, 1968: 26).

Y más adelante:

El alma y el cuerpo son dos veces convenientes: ha sido necesario que el pecado hiciera del alma algo denso, pesado y terrestre para que Dios la pusiera en lo más hondo de la materia. Pero, por esta vecindad, el alma recibe los movimientos del cuerpo y se asimila a él, en tanto que "el cuerpo se altera y se corrompe por las pasiones del alma". Dentro de la amplia sintaxis del mundo, los diferentes seres se ajustan unos a otros; la planta se comunica con la bestia, la tierra con el mar, el hombre con todo lo que lo rodea. La semejanza impone vecindades que, a su vez, aseguran semejanzas. El lugar y la similitud se enmarañan: se ve musgo sobre las conchas, plantas en la cornamenta de los ciervos, especie de hierba sobre el rostro de los hombres; y el extraño zoófito yuxtapone, mezclándolas, las propiedades que lo hacen semejante tanto a la planta como al animal. Otros tantos signos de conveniencia (Foucault, 1968: 27).

Medardo otorga un nuevo orden imponiendo su propia interpretación, semejanzas y diferencias, como constructor de analogías, de uniones que salen a flote gracias una representación distinta para unir lo que no se puede decir con lo que se puede solo mostrar, transgrediendo incluso los límites del lenguaje en un intento de tocar verdaderamente al mundo.

El universo en la analogía con el cuerpo se transforma, es así que el mapa que es el vizconde se ajusta convenientemente con la tierra que es el espejo del hombre. “El cuerpo del hombre es siempre la mitad posible de un atlas universal” (Foucault, 1968: 31).

Ahora bien, para saber reconocer el orden del universo y sus semejanzas, dice Foucault, es necesaria una advertencia, una marca que sirva de indicación, porque si no todo se podría quedar en el silencio: “Es necesario que las similitudes ocultas se señalen en la superficie de las cosas; es necesaria una marca visible de las analogías invisibles” (Foucault, 1968: 35), pues “no hay semejanza sin signatura” (Foucault, 1968: 35). Así el vizconde asume la función divina de señalar el lugar de las semejanzas, de hacerlas emerger de las cosas. Él actúa para los otros, para interpretar y ser interpretado, aunque no busca la comprensión sino la manifestación de una verdad que permanece oculta a los ojos de los demás.

A la muerte de su padre, Medardo comienza a salir del castillo y el mundo se convierte en un lienzo:

–Mira ahí arriba– dijo uno de los siervos; vieron peras que colgaban contra el cielo del alba, y al verlas saltó el terror. Porque no estaban enteras, eran muchas mitades de peras cortadas a lo largo y colgadas aún cada una de su tallo; de cada pera solo quedaba la mitad de la derecha (o de la izquierda, según desde donde se mirase, pero eran todas de la misma parte) y la otra mita había desaparecido, cortada o quizá mordida (p. 14).

Los siervos aquí son analogía de los lectores que interpretan los signos dejados por el autor. “La relación con los textos”, dice Foucault (1968: 41), “tiene la misma naturaleza que la relación con las cosas; aquí como allí, lo que importa son los signos”. Es así que: “entre las marcas y las palabras no existe la diferencia de la observación y la autoridad aceptada, o de lo verificable y la tradición. Por doquier existe un mismo juego, el del signo y lo similar y por ello la naturaleza y el verbo pueden entrecruzarse infinitamente, formando, para quien sabe leer, un gran texto único” (Foucault, 1968: 42).

### 3. Representación del sujeto

Cuando Medardo decide enamorarse de Pamela, la hija de unos campesinos que viven en sus dominios, construye un discurso amoroso mediante signos, un sistema que se relaciona con las formas alegóricas que, como ya se vio, eran utilizadas por la lírica trovadoresca y que Calvino ironiza. Pamela, que en este caso asume el papel del lector, interpreta las señales dejadas por el autor, Medardo de Terralba:

En el camino de regreso, a mediodía, Pamela vio que todas las margaritas de los prados tenían solo la mitad de los pétalos, y la otra mitad de la corola había sido deshojada. «¡Ay de mí! –se dijo–. ¡De todas las chicas del valle me tenía que pasar a mí!» Había comprendido que el vizconde se había enamorado de ella (p. 25).

Y más adelante cuando Pamela saca a los patos a pasear al Prado de las Monjas, se encuentra el lugar “cubierto de blancas chirivías, pero también a estas flores les había cabido la suerte de las margaritas, como si parte de cada corimbo hubiera sido cortada de un tijeretazo. «¡Ay de mí –se dijo–, me quiere precisamente a mí!»” (p. 25):

Al día siguiente, cuando llegó a la piedra donde solía sentarse mientras apacentaba las cabras, Pamela lanzó un grito. Horrendos restos ensuciaban la piedra: la mitad de un murciélago y la mitad de una medusa, una goteando negra sangre y la otra materia viscosa; una con el ala desplegada y la otra con los blandos flecos gelatinosos. La pastorcilla comprendió que era un mensaje. Quería decir: «Cita esta noche a la orilla del mar» (p. 26).

El vizconde codifica el mundo para que sea decodificado por el intérprete. Pamela, lectora en este caso, descubre el sentido de los mensajes con extrema facilidad guiando al lector a través de los significados ocultos, como hiciera el escudero Curzio con el vizconde antes de la batalla.

Para crear analogías es necesario el acuerdo y del diálogo, se invita a la igualdad y a la libertad del otro, aquí, primero, entre los personajes del texto, después, entre el autor y el lector:

Se trata de una concepción del hombre como ser analógico, como *análogon*. El *análogon*, el híbrido, es el que participa de varios mundos. El hombre participa del mundo de la razón y

también del mundo del corazón. No es un ser monolítico o unívoco, sino alguien que se realiza en diálogo con los demás, en el proceso de compartir lo suyo con los otros. Es que la dialogicidad y la analogicidad van de la mano, se posibilitan y se promueven la una a la otra. Entendido como *análogon*, el hombre es microcosmos y un confín, es decir, es una mixtura de las cosas del cosmos; pero también es el límite entre ellas, y al mismo tiempo es horizonte (Beuchot, 2014: 139).

“No tenemos ningún otro lenguaje para hablarnos” (p. 26), le dice el vizconde a Pamela y Calvino al lector, “cada encuentro de dos seres en el mundo es un desgarrarse” (p. 26). En todo encuentro dialógico ocurre siempre una pérdida, un poco de uno se transfiere al otro al mismo tiempo que se integra algo del otro en lo uno. En el diálogo se construye la identidad eventual y pasajera que creara al ser de la obra, el ser que se es en cada lectura, unívoco y múltiple. Por otra parte, en el diálogo también hay una pérdida de significado inevitable pero de la que surge otro sentido enriquecido que suple la pérdida y el empobrecimiento natural de las transacciones comunicativas (Beuchot, 2014: 142), un sentido que supera lo que ha sido dicho, esto es, un sentido simbólico.

Mientras los siervos buscan al vizconde encuentran “sobre una piedra media rana que saltaba” (p. 14) y más allá, medio melón, y cuando del campo pasan al bosque ven “una seta cortada por la mitad” (p. 14). Para cuando alcanzan a Medardo ya es la aurora, de nuevo un sitio fronterizo, umbral entre la noche y el día. Ahí ven a Medardo mirando su reflejo en el agua en donde flotan las otras mitades de las setas que parecen enteras. El vizconde, en la imagen reflejada, se ve de nuevo entero, igual que las setas. El amanecer y el vizconde a la orilla de una charca reflexionando es una imagen bondadosa del hombre que por un momento recupera su otra parte. La charca, a su vez, representa la ilusión de las cosas enteras. Tal vez eso es lo que piensa el vizconde mientras ve flotar en el agua la ficción de lo completo. Eso mismo es lo que señala el autor italiano al lector que ahora por analogía está representado por los siervos que persiguen el sentido.

### 3. Representación del sujeto

El narrador, el sobrino del vizconde, apenas aparece durante la primera parte de la novela, como si Calvino intentara que el lector olvidase su presencia. La condición del niño es ambigua, también él se encuentra en un territorio fronterizo, flota en la historia como el lector. Habita la obra pero solo de manera marginal, como un actor secundario que observa desde la orilla del escenario el desarrollo de la historia principal. Dice: “Yo era libre como el aire porque no tenía padres y no pertenecía a la categoría de los siervos ni a la de los amos. Formaba parte de la familia Terralba solo gracias a un tardío reconocimiento, pero no llevaba su nombre y nadie estaba obligado a educarme” (p. 16). Sus breves y esporádicas apariciones lo vuelven casi invisible y esto ayuda a que la narración se desarrolle como correlato de la propia conciencia del lector, sin embargo, cuando Calvino lo hace surgir como un destello provoca que el lector se materialice a su vez sobre el texto. Dice:

los siervos reanudaron sus carreras por el bosque. No tuvieron que ir muy lejos, porque en el sendero encontraron a un niño con un cesto: dentro tenía todas las medias setas venenosas [...] Aquel niño era yo. De noche jugaba yo solo cerca del prado de las Monjas, a asustarme asomado de repente entre los árboles, cuando encontré a mi tío saltando sobre su pie por la hierba al claro de luna con un cestillo al brazo (p. 14).

Y más adelante:

Pamela escapó, cogió su cabra y su pato preferidos, y se fue a vivir al bosque. Estaba en una gruta que solo conocían ella y un niño que le llevaba alimentos y noticias. Aquel niño era yo. Con Pamela en el bosque la vida era estupenda. Le llevaba fruta, queso, peces fritos, y ella a cambio me daba alguna taza de leche de cabra y algún huevo de pato. Cuando ella se bañaba en las charcas y los arroyos yo montaba guardia para que nadie la viese (p. 27).

El autor logra de esta manera que al hacer aparecer al narrador al mismo tiempo desaparezca. El narrador es el lector que interpreta la historia, un lector que forma parte de la obra a la vez que no lo hace, se evidencia su condición marginal, está en todas partes, ve todos los acontecimientos, escucha todos los pensamientos aunque no esté presente. De esta

manera, dice Calvo Montoro (1995: 170), “el lector se encuentra dentro de una dimensión pluriestratificada de la narración y, por tanto, el lector es llamado a formar parte de ella”.

Los demás apenas lo tienen en cuenta, lo omiten como una figura difusa e inconsistente. Es un puente elevado entre el autor y el lector. El autor fuerza sus apariciones para establecer un diálogo con el lector anulando la distancia temporal y natural entre ambos, lucha que también lleva a cabo, como ya se vio en *Si una noche de invierno un viajero*, creando la ficción de una conversación intemporal.

El narrador habla de sí mismo en tercera persona, lo que invita a la sobreposición de la voz narradora y la conciencia del lector. Dice, “encontraron a un niño” (p. 14), pero el niño es él mismo, se duplica. Asoma entre los árboles de la narración y al mismo tiempo se sorprende al encontrarse como otro, se asoma a una realidad inventada y se deja sorprender por el texto. Dice: “Aquel niño era yo. De noche jugaba yo solo cerca del Prado de las Monjas, a asustarme asomando de repente entre los árboles” (p. 14).

La mitad del vizconde que había vuelto era la malvada, lo advirtió antes que nadie su nodriza, pero todos se dieron cuenta cuando mandó condenar a unos bandidos apreciados por el pueblo, a unos señores toscanos acusados injustamente de ser cazadores furtivos y a los esbirros por su tardía respuesta. La horca para tal hazaña fue encargada a Pietrochiodo, el albardero, que creó un ingenio de la condena: una horca en la que además de los veinte hombres, cupieron 10 gatos colgados por gusto del vizconde.

Pietrochiodo representa aquí la técnica desvinculada de la humanidad. El clavo, *chiodo*, es la razón, la técnica utilizada para construir los instrumentos con los que se tortura y mata: lo insensato. Y así “se convierte en un representante ejemplar de un tipo de ser humano de óptimas cualidades y disposiciones que, en lugar de ser utilizadas como coadyuvantes para el desarrollo de buenos fines, acaban por desencadenar pésimos resultados.” (Rivera, 2007: 502).

### 3. Representación del sujeto

El artilugio provoca en aquellos que lo miran que su juicio se “desmiembre” en “dispareos sentimientos, de modo que nos disgustó incluso decidirnos a desprenderlos y a deshacer la gran máquina.” (p. 15). La muestra física de la maldad del vizconde, la ingeniosa horca, divide los sentimientos de quien la ve y hace evidente la circunstancia particular de Medardo. Por un lado, la belleza y por el otro la maldad. Medardo, con el cuerpo desgarrado, vuelve incuestionable la naturaleza múltiple.

El doctor Trelawney, un inglés que había llegado en barco, y con el que Calvino le hace un homenaje a Stevenson y su isla del tesoro, es la única compañía del sobrino del vizconde, representa la lógica impecable dentro de un mundo descabellado. No le interesa curar a las personas, “los seres humanos y sus dolencias le llenaban de repugnancia y desaliento”, prefiere invertir sus fuerzas en perseguir por la noche en el cementerio fuegos fatuos. Dice:

no se preocupaba por los enfermos, sino por sus descubrimientos científicos, que lo tenían ocupado –y a mí con él– por campos y bosques día y noche. Primero una enfermedad de los grillos, enfermedad imperceptible que solo padecía un grillo de cada mil y que no le suponía ningún daño; pero el doctor Trelawney quería buscarlos a todos y encontrar el tratamiento adecuado... y por último su gran pasión: los fuegos fatuos. Quería encontrar la manera de cogerlos y guardarlos, y con este fin pasábamos las noches correteando por nuestro cementerio, esperando que entre las tumbas de tierra y de hierba se encendiese alguno de aquellos vagos clarores, y entonces tratábamos de atraerlo a nosotros, de que nos persiguiera y capturarlo... (p. 16).

A pesar de que el vizconde es calificado como malvado y sus acciones por lo general son violentas, salvajes e inmorales, Calvino intenta mantener en la ambigüedad esa maldad. La naturaleza del mundo flota entre distintas cualidades que no pueden ser tachadas de positivas o negativas pues en todo convive una doble naturaleza. Es por ello que a veces las acciones de Medardo se tornan en fortuna para los demás, así ocurre cuando mientras el sobrino del vizconde y el médico son perseguidos por unos pobladores que los creen



saqueadores de tumbas, logran salvar la vida al esconderse antes de cruzar un puente de madera en el que quienes los seguían caen debido a unas maderas serradas por Medardo.

En toda la novela, los sentimientos de los personajes se componen de partes contrapuestas: “el miedo de Trelawney y mío por nuestra suerte se transformó en alivio ante el peligro del que nos habíamos librado y después otra vez en espanto por el horrible fin que nuestros perseguidores habían tenido” (p. 17), y más adelante, “pero a pesar de las aflicciones y los miedos, aquellos tiempos tenían su parte de alegría” (p. 18). Es un juego de tensiones entre los distintos sentimientos que conviven en cada cual y que es difícil separar excepto en la evidencia física que desgarrar al propio vizconde.

En una conferencia pronunciada en Florencia en febrero de 1955, Calvino habla justamente de esta cuestión. Dice:

En nuestra literatura de hoy se habla a menudo de un problema del personaje: personaje positivo o negativo, nuevo o viejo. Es ésta una discusión que si para algunos resulta ociosa, en cambio será siempre esencial para aquellos que no separen sus intereses literarios de toda la compleja trama de relaciones que une entre sí los distintos intereses humanos. Porque de entre las posibilidades que se le presentan a la literatura de influir en la historia, la que le es más propia, la única quizá que no sea ilusoria, es la de entender a qué tipo de hombre esa historia, con su múltiple y contradictorio hacer, le está preparando el campo de batalla, reflejando su sensibilidad, su impulso moral, el peso de la palabra, la forma en la que deberá mirara a su alrededor en el mundo (Calvino, 2013: 11).

En *El vizconde*, Calvino enfrenta el asunto de manera irónica poniendo sobre la mesa la estupidez de crear personajes y realidades simplistas que son ineficaces para mostrar nada a propósito del ser humano que es por naturaleza complejo. Esto solo puede suceder en los cuentos porque aquello que se representa:

no es un nivel de realidad, sino un nivel de realidad dentro del ámbito de la palabra escrita. La realidad en cuanto tal es virtualmente intangible y, por tanto, incognoscible; en consecuencia, la escritura literaria, en su virtualidad, solamente puede decir: “Io, nipote del visconte Medardo di Terralba, racconto delle imprese compiute da questi allorché, recatosi a combattere contro i turchi, ritornò a casa diviso in due metà...” (Calvo, 1995: 170).

### 3. Representación del sujeto

Pietrochiodo perfecciona cada día su arte en la construcción de horcas: “ahora eran obras maestras de carpintería y mecánica, y no solo las horcas, sino también los potros, las árganas y los otros instrumentos de tortura con los que el vizconde Medardo arrancaba confesiones a los acusados” (p. 18). Esta capacidad del albartero para inventar instrumentos usados en el sufrimiento manifiesta también la doble naturaleza de las cosas, el ingenio de la técnica desprovista de humanidad que conduce al dolor a pesar del sufrimiento del propio constructor conocedor del fin de sus aparatos:

un tormento roía siempre el corazón del albartero. Lo que él construía eran patíbulos para inocentes. « ¿Cómo me las arreglo –pensaba– para que me encarguen construir otra cosa igualmente bien ideada pero que tenga una finalidad distinta? ¿Y cuáles pueden ser los nuevos mecanismos que construiría con mayor agrado? » pero al no hallar respuesta a estas preguntas, trataba de expulsarlas de su mente, empeñándose en hacer las maquinarias más bellas e ingeniosas que podía (p. 18).

Más adelante, Pietrochiodo intenta realizar aparatos con fines distintos, sin embargo, no logra hacerlo y en su angustia se pregunta: “si construir máquinas buenas estaba por encima de las posibilidades humanas, mientras que las únicas que realmente podían funcionar con exactitud y carácter práctico eran los patíbulos y los aparatos de tortura” (p. 39). En palabras de Calvino, el constructor es paradigma del “científico o el técnico de hoy que construye bombas atómicas o dispositivos cuyo destino social ignora, y a quien el interés exclusivo de «hacer bien su oficio» no puede bastarle para quedar en paz con su conciencia” (Calvino en Benítez, 1979: 4).

En el texto se señalan con exactitud las fracturas del sujeto que se desgarran en cada decisión. El vizconde solo es el espejo en que todos los personajes de la historia se reflejan. En lo literal de su incomplitud se intuye una ficción mayor, una falta original, que se encuentra en el centro de toda la narración: la de una existencia sin contradicciones. Medardo no es posible sino como un ser abstracto, pues en él los sentimientos siempre se dirigen a la ficción de un solo lado. Los hugonotes de la novela lo entienden así y no lo llaman sino a

través de su fragmentación: “el Cojo, el Manco, el Tuerto y el Roto eran algunos de los apelativos con los que los hugonotes se referían a mi tío; nunca les oí llamarle por su verdadero nombre. Con estas palabras mostraban una especie de confianza con el vizconde, como si lo supieran todo de él, como si fuera un viejo enemigo.” (p. 23).

No es sino hasta el final del capítulo quinto cuando Medardo logra expresar sus convulsos sentimientos. Es un creador que desea imprimir en el mundo una nueva forma de entender la realidad, una que se debería alzar frente a la ignorancia de todos, creyentes obtusos de la integridad. Medardo experimenta en carne propia la falsedad de lo entero, sabe y quiere mostrar que todos los seres no son sino fragmentos de un discurso ininteligible. Para el vizconde la ficción de lo completo no deja ver la verdadera naturaleza de las cosas, parcial y fragmentaría, ni la sutil belleza de lo incompleto. Medardo le dice a su sobrino:

–Ojalá se pudieran partir por la mitad todas las cosas enteras –dijo mi tío, tumbado de bruces en la roca, acariciando aquellas convulsas mitades de pulpo –, así cada uno podría salir de su obtusa e ignorante integridad. Estaba entero y todas las cosas eran para mi naturales y confusas, estúpidas como el aire; creía verlo todo y no veía más que la corteza. Si alguna vez te conviertes en la mitad de ti mismo, muchacho, y te lo deseo, comprenderás cosas que escapan a la normal inteligencia de los cerebros enteros. Habrás perdido la mitad de ti y del mundo, pero la mitad que quede será mil veces más profunda y valiosa. Y también tú querrás que todo esté demediado y desgarrado a tu imagen, porque belleza y sabiduría y justicia existen solo en aquello que está hecho a trozos (p. 24).

Es así como el vizconde lo domina todo, con esa fuerza demediadora capaz de transformar la realidad, contagiando a todos a su alrededor: “mirara hacía donde mirara, Trelawney, Pietrochiodo, los hugonotes, los leprosos, todos estábamos bajo el signo del hombre demediado, era él el amo al que servíamos y del que no lográbamos librarnos” (p. 24).

Con la aparición de la otra mitad del vizconde las cosas se complican. El hecho era que la otra parte, al igual que el lado malo, había sobrevivido a la demediación y vuelto a Terralba por su propio pie, sin embargo, a diferencia del primer Medardo, del Medardo

derecho, el izquierdo era bueno y se aplicaba a mostrar su bondad donde fuera que lo necesitaran. Él tampoco tenía término medio. El bueno aparece como contrapunto del malo y al igual que él, ocupa un extremo del mundo, no se contiene, es un desbordamiento a tal escala que pierde todo sentido.

Es así que lo que ha sido dividido no es solamente el cuerpo del vizconde sino también su alma, no hay diferencia entre ambos, son una y la misma cosa, “Cada uno es cuerpo en tanto que exterioridad; alma en tanto que interioridad. Por lo tanto, Medardo no tiene cuerpo y alma. Es cuerpo y es Alma” (Castelló, 2001: 316).

Cuando Pamela conoce al vizconde bueno entiende rápidamente que no es mejor que el malo: “empiezo a entender que sois demasiado tiernecito, y en lugar de tomarla con vuestro otro trozo por todas las canalladas que monta, casi parece que tengáis piedad de él.” (p. 34). Más adelante, cuando las acciones de los dos vizcondes se multiplican y afectan a todos, el bueno empieza a hacerse pesado: “recorría la aldea informándose detalladamente de las necesidades de cada uno y no les dejaba en paz hasta que se había prodigado en su servicio de mil y una maneras [...] siempre estaba entre ellos moralizando, metiendo la nariz en sus asuntos, escandalizándose y lanzándoles sermones.” (p. 41).

“Acabó fastidiándoles” (p. 41), y hasta se dijo que “de las dos mitades es peor la buena que la mala” (p. 41). La maldad y la bondad, entendidos como sentimientos sin matices se volvían molestos porque ponían en evidencia la división necesaria de las cosas. “Nuestro sentimientos”, dice el narrador, “se hacían incoloros y obtusos, ya que nos sentíamos como perdidos entre la maldad y la virtud por igual inhumanas” (p. 41). Por separado las dos partes son “dañinas, contrapuestas: demediadas. Ahora bien, si las yuxtaponemos, esto es, si las entendemos unidas, integradas, interactuantes, son enriquecedoras, realmente humanizadoras. El vizconde demediado estaba enajenado, con su miope interpretación de las cosas y de los acontecimientos; unido, íntegro, es una gran

posibilidad, un gran potencial (y no solo alguien que hace ora el bien, ora el mal) (Castelló, 2011: 316).

La mitad buena de Medardo llega a conclusiones similares a las de la otra mitad. Él también piensa que ahora es más capaz de entender el mundo porque ya que ha perdido la otra parte ve la verdad de la división de todos los seres. El bueno le dice a Pamela:

eso es lo bueno de estar partido por la mitad: el comprender en cada persona y cosa del mundo la pena que cada uno y cada una siente por estar incompleto. Yo estaba entero y no entendía, y me movía sordo e incommunicable entre los dolores y las heridas sembradas por todas partes, allí donde, estando entero, uno menos se atreve a creer. No solo yo, Pamela, soy un ser partido por la mitad y separado, también lo eres tú y todos. Ahora tengo una fraternidad que antes, entero, no conocía: con todas las mutilaciones y las carencias del mundo. Si vienes conmigo, Pamela, aprenderás a sufrir con los males de los demás y a sanar los tuyos curando los de ellos (p. 34).

Al igual que el malo, el bueno se expresa a través del mundo, lo llena de señales para que otros lo comprendan, comunicándose a través de alegorías que deben ser interpretadas:

En el huerto de Bacciccia, el granado tenía los frutos maduros vendados con un pañuelo anudado alrededor. Comprendimos que a Bacciccia le dolían las muelas. Mi tío había vendado las granadas para que no se abrieran y desgranaran ahora que el dolor impedía a su propietario salir a cogerlas; pero también como señal para que el doctor Trelawney pasara a visitar al enfermo y llevase las tenazas [...] el prior Cecco tenía un girasol en la terraza, débil, que nunca florecía. Esa mañana encontramos tres gallinas atadas a la barandilla, que comían pienso a todo comer y descargaban estiércol blanco en la maceta del girasol. Comprendimos que el prior debía tener cagalera. Mi tío había atado las gallinas para abonar el girasol, pero también para avisar al doctor Trelawney de aquel caso urgente [...] En la escalera de la vieja Giromina vimos una fila de caracoles que subía hacía la puerta; caracolazos de esos que se comen cocinados. Era un regalo que mi tío le había traído del bosque a Giromina, pero también una señal de que la enfermedad del corazón de la pobre vieja había empeorado para que el doctor entrara despacio. Y así no la asustase (p. 35).

Todos los mensajes contienen una parte literal y otra alegórica, como el libro. El autor deja señales de que lo que el lector está leyendo debe ser tomado primero, al pie de la letra, pero que su contenido es referencia de otro mensaje que habita, aunque menos evidente, en el texto.

### 3. Representación del sujeto

Calvino termina la historia, haciendo que después de un enfrentamiento entre ambas mitades por el amor de Pamela, el doctor Trelawney logre volver a unir las: “Así mi tío Medardo volvió a ser un hombre entero, ni bueno ni malo, una mezcla de maldad y bondad, es decir, no diferente en apariencia a lo que era antes de que lo partiesen en dos. Pero tenía la experiencia de una y otra mitad fundidas, y por tanto debía de ser más sabio.” (p. 45).

El mundo recupera la normalidad, las dos mitades se reintegran en una totalidad, sin embargo, el recorrido de la historia deja inscrita la idea de que al mundo solo es completo en apariencia pero sufre de una división permanente y oculta: “Quizá esperábamos que, al estar entero otra vez el vizconde, empezara una época de felicidad maravillosa; pero está claro que no basta un vizconde completo para que se vuelva completo todo el mundo” (p. 45).

La última página está dedicada al narrador y a aquello que ha aprendido. Es la analogía final dejada por Calvino para el lector. El sobrino del vizconde, percibe una cierta incomodidad, que es la misma del lector, pues “entre tanto fervor de integridad” (p. 45), se siente “cada vez más triste e imperfecto” (p. 45).

La partida del doctor Trelawney con los piratas simboliza el fin de la infancia de sobrino del vizconde y si se quiere también, el fin de la inocencia del propio lector que se marcha y vuelve al mundo de lo que en apariencia está completo. Pero ya solo queda el mundo incompleto y la persecución de sueños inalcanzables como fuegos fatuos. Trelawney, ahora analogía de la fantasía, se marcha como la inocencia infantil. El mundo así, adquiere una realidad obtusa, miope y sin sentido, desprovista de los signos que hacen del mundo una compleja maraña de realidades contrapuestas pero complementarias que solo en la capacidad de integración de las analogías alcanza un verdadero sentido universal e infinito:

Yo no había visto nada. Estaba escondido en el bosque contándome historias. Lo supe demasiado tarde y eche a correr hacia la playa, gritando: -¡Doctor! ¡Doctor Trelawney!

¿Cómo haremos para desaparecer?

¡Lléveme con usted! ¡No puede dejarme aquí, doctor! Pero ya los barcos estaban desapareciendo en el horizonte y yo me quedé aquí en este mundo nuestro lleno de responsabilidades y de fuegos fatuos (p. 46).







## 3.2. HACIA LA DISOLUCIÓN: DUPLICACIÓN

### *Operación Shylock* de Philip Roth

#### 3.2.1. EL DOBLE

Los estudios realizados a principios del siglo XX sobre la figura del doble, principalmente el de Otto Rank (*El doble*, 1925) y el de Ralph Tymms (*Los dobles en la psicología literaria*, 1949), lograron una extraordinaria definición de fronteras. Con estos estudios, el doble queda enmarcado por medio de la literatura, el cine y la psicología, sin embargo, como señala Harry Tucker en su introducción al libro de Rank citando a Arthur O. Lovejoy, cuanto más se avanza en la definición de un problema histórico que aparenta límites estrechos, más probable es que esos límites se rompan. Éste, por supuesto, es el caso del doble que, a pesar de haber sido perfectamente definido y delimitado por aquellas obras, rompió la estructura que lo rodeaba. Por esta razón, es necesario pensar el doble dentro de un escenario que el que es un actor esencial para entender la postmodernidad.

El profesor Tucker considera los estudios de Rank y Tymms como los únicos intentos verdaderos de entender profundamente el doble. Ambos estudios son indispensables “para todo examen del surgimiento del motivo del doble en la literatura y cultura occidentales, o tal vez en otras partes”, dice Tucker (1976: 18).

En su texto, Rank cuenta que aquello que en el concepto primitivo del hombre era el alma, en la modernidad dio lugar a la figura del doble que, por un lado, otorgaba protección al sujeto frente a la muerte pero, por otro, se constituía en la amenaza de su desaparición (Rank, 1976).

Fue en la literatura romántica cuando la situación singular de la duplicación física dio paso a un conflicto de identidad sobrenatural capaz de distorsionar la realidad. A principios del XIX, el doble estaba impregnado de un sentido moral, situado en la dicotomía del bien y el mal, pero conforme el siglo fue avanzando adquirió mayor importancia la cuestión de la identidad que ya en el siglo XX se convirtió en el centro de toda la discusión (Martín: 2007). Es así que la imagen del doble es en esencia del siglo XVIII, sobre todo romántica, dice Eduard Vilella (2007: 24), pues durante este periodo se “elabora el mite de manera tan intensa que le dá un vigor único.” (Vilella, 2007: 24) y que tendrá como consecuencia una *hipertrofia* en los siglos XIX y XX (Vilella, 2007: 25).

Entre el Romanticismo y la Postmodernidad la evolución de la representación literaria del yo, según explica Ana Casas (2012: 13) en el prólogo de *La autoficción. Reflexiones teóricas*, estuvo “caracterizada por el creciente escepticismo frente a la verdad personal y la conciencia que el individuo” tenía de sí mismo. Es capital, dice la profesora de la Universidad de Alcalá: “la contribución del psicoanálisis, al sistematizar la apreciación del yo como un ser disgregado y múltiple, incapaz de mantenerse fiel a su pasado o de tener una identidad única.” Desde esta perspectiva resulta esclarecedora la materialización del doble como potencia siniestra.

En un trabajo posterior al de Rank y Tymms, el antropólogo Edgar Morin analizó desde una perspectiva renovadora la figura del doble. En el trabajo publicado en 1950, el autor francés situó el problema en el umbral bio-antropológico, una postura que aportaba un nuevo elemento a las investigaciones psico-literarias previas. Morin explica que aquello que distingue al hombre de las demás especies de seres vivos son las creencias y las actitudes por las que expresa lo que la vida tiene de más fundamental, es decir, no la voluntad de vivir sino el sistema a partir del cual se vive.

Según Morin, hay dos mitos esenciales a partir de los cuales se han formado todas las creencias e ideologías de la muerte, el de la *muerte-renacimiento* y el del *doble*. Estos mitos suponen transmutaciones, “proyecciones fantasmagóricas y noológicas”, dice Morin (1994: 13), de la forma en que la vida sobrevive y renace: la fecundación y la duplicación.

“La muerte-renacimiento es, en efecto, una vaga metáfora del ciclo biológico vegetal, pero que expresa no ya la analogía sino la «ley» del ciclo animal señalado por la muerte de los individuos y el renacimiento permanente de las especies” (Morin, 1994: 13). El doble, en cambio, nos habla del modo fundamental en que sucede la reproducción: “Cuando un cromosoma, un centrosoma o un gránulo ciliar se multiplica, no se divide sino que se construye una réplica igual a sí mismo. No se trata de una división sino de la «fabricación de un doble»” (Vandel en Morin, 1994: 14).

De manera muy acertada, Morin establece un símil entre el proceso de *duplicación*, la experiencia del reflejo y la sombra y su realización como mitos universales. Explica:

El doble (que fabrica quasi-automáticamente la experiencia del reflejo, del espejo, de la sombra [...] producto espontáneo de la conciencia de sí) es un mito universal [...] ¿Por qué no pensar que este mito traduce de forma noo-fantasmagórica (mitológica, espiritual) un principio bio-genético, y cómo no pensar que *el momento de la muerte es el de la duplicación imaginaria?* (cursivas del autor) (Morin, 1994: 14).

La analogía es interesante pues el antropólogo habla de la muerte como del momento en el que el sujeto alcanza la inmortalidad mediante su *duplicación imaginaria* o, dicho de otra manera, del instante en el que vence la frontera natural de su propio ser por medio de la imaginación, de la *imaginación creadora*, por emplear el término de Henry Corbin. Así, el sujeto se revela como creador, soberano ante la muerte que a través de su imaginación *teofánica* crea, en primer lugar, al mundo por medio de la palabra y, en segundo lugar, al hombre. En el principio es el acto, que decía Goethe.

En el *Bereshit*, el libro de la Creación, la Torá dice: “En el principio creó Dios al cielo y a la tierra” y dijo “haya luz” y la luz se hizo. La palabra es percibida aquí como el aura seminal de la creación. Al sexto día Dios dijo: "Hagamos al ser humano a nuestra imagen, como semejanza nuestra.”, e hizo surgir al hombre.

En el *Popol Vuh*, el mito de la creación maya, sucede algo similar. Al principio había solo silencio y oscuridad, “Sólo el Creador, el Formador, Tepeu, Gucumatz, los Progenitores, estaban en el agua rodeados de claridad”, pero entonces llegó la palabra, “vinieron juntos Tepeu y Gucumatz, en la oscuridad, en la noche, y hablaron entre sí [...] se pusieron de acuerdo, juntaron sus palabras y su pensamiento”, y así también el hombre, “entonces se manifestó con claridad, mientras meditaban”, y aquel hombre debía ser capaz de agradecer, de bendecir los nombres de su creador.

En esa bendición recae la importancia de la palabra dada al ser, porque a través de ella puede nombrar, y por lo tanto crear, dar la existencia. Ese es el relato circular de la creación: “Al acto inicial del Creador imaginando el mundo responde la creatura imaginando su mundo, imaginando los mundos, imaginando su Dios y sus símbolos” (Corbin, 1993:219). No es baladí que en el *Horla* de Maupassant, cuento sobre el doble, se cite a Voltaire cuando escribe: “Dios ha creado al hombre a su imagen y semejanza pero el hombre también ha procedido así con él”.

Curiosamente, a la creación primordial del doble, a la de Dios duplicándose a sí mismo (relato fantástico donde los haya), se le impone el temor a la muerte. El hombre creador de lo divino vive la angustia de la propia finitud, es la suprema paradoja que, sin embargo, consigue dominar por medio de la duplicación. La narración de la imagen se asemeja a una *mise en abyme*. El hombre crea al hombre, se crea a sí mismo superando la impotencia ante su incapacidad de representar la nada. Es por ello que el doble toma forma en “toda representación arcaica concerniente a los muertos” dice Morin (1994: 142): “No es

tanto la reproducción, la copia conforme y *post mortem* del individuo fallecido, sino que acompaña al vivo durante toda su existencia, lo dobla, y este último lo siente, lo conoce, lo oye, lo ve, según una constante experiencia diurna y nocturna, en sus sueños, en su sombra, en su imagen reflejada, en su eco, en su aliento...”

El doble, explica Eduard Vilella en su excelente libro sobre el tema, *Doble contra Senzill* (2007: 15), “ha acompanyat la humanitat fins als nostres dies des de temps immemorials, contrari a la idea que estem fets d’una única, confortable peça. L’ha acompanyat amb un deix ombrívol d’inquietud i vertigen que deixa ben palès que el subjecte és un espai que reclama esforç i a vegades comporta patiment. Un bé preuat ardu de conquerir.”

Durante el transcurso de la historia el doble parece haber permanecido, “emergint aquí i allà”, en un goteo constante de ejemplos, continúa Vilella (2007: 23), incluida la fascinación por un *paisaje brumoso y turbio* de la pareja identidad y diferencia, “ser i no ser *un*; ser *l’altre*, ser en *l’altre*...l’abisme paradoxal que s’obre en aquestes manifestacions literàries ens porta contínuament a la dissolució vertiginosa de les certeses de la nostra existència [...] No és extrany que sigui el segle de Pessoa, Pirandello, Borges... qui n’hagi potenciat més els efectes laberíntics de *mirall*.”

El doble se encarna en la sombra y el reflejo. Los griegos usaban la palabra *eidolón* (sombra) para referirse al doble pero también al muerto. De igual manera, muchos grupos étnicos documentados por Frazer hacen asociaciones idénticas; según Taylor, los tasmanios y los algonquinos usan el mismo término para designar a la sombra, al muerto y al doble (Morin, 1994:143). Por otra parte, existen innumerables tabúes, recolectados por los antropólogos, destinados a proteger a la sombra o para protegerse de otras sombras: “no se debe permitir que la sombra caiga sobre los alimentos, debe evitarse la sombra de las mujeres encinta o de la suegra, y guardarse de proyectar la propia sombra sobre un muerto... Las

mujeres deben temer ser fecundadas por la sombra [...]” (Morin, 1994: 143). También hay cientos de preceptos relacionados con el espejo y los reflejos. En occidente romper un espejo trae mala suerte, los judíos tapan los espejos de la casa cuando alguien muere, existe la idea de que ver el propio reflejo durante la noche entraña peligro, etc.

Todas las asociaciones del doble remiten a la muerte. Feuerbach (en Morin, 1994: 183) escribe, “La muerte es el espejo en que nuestro espíritu se contempla: la muerte es el reflejo, el eco de nuestro ser [...] Contemplando la límpida fuente, en sus aguas he encontrado la fría y serena visión de la muerte”. Heine en *Die Harzreise* (1826) dice algo similar, “Nada nos espanta tanto como ver por azar, en un claro de luna, nuestro rostro en un espejo” (Morin, 1994: 183), una idea que se repite en *Der Döppelgänger* (El Doble) (1828): “Hay allí un hombre que levanta la mirada, retuerce las manos, angustiado; y me horrorizo al ver su rostro: pues la luna me muestra mi propia faz”. El pálido compañero (*bleicher Geselle*) es el reflejo del yo muerto y al mismo tiempo del otro yo que trasciende la vida.

Hoffmann, cuenta Rank (1976: 70), escribe en su diario, “Presa de pensamientos de muerte: dobles”. Wilhelm Meister se siente melancolía al ver a su doble sentado en el despacho, es tristeza por la muerte solitaria. Maupassant muestra en el *Horla* (1887) que el miedo a la soledad y la angustia frente a la nada son los sentimientos que permiten la aparición del doble. “Cuando permanecemos solos durante mucho tiempo, poblamos de fantasmas el vacío”, comenta el protagonista.

Baudelaire, por su parte, desde su claridad magistral apunta a la línea de flotación de la identidad cuando en las *Flores del Mal* (1857) dice, “Hipócrita lector – mi semejante – mi hermano”, hablando precisamente de la condición plural del sujeto, a veces lector, a veces autor, hipócrita, actor, portador de una máscara (según la tradición griega, *hipokrites*). En la misma dirección señala Valery Larbaud en “La máscara” (1908), poema en el que el escritor

se funde con la imagen enmascarada que le devuelve el espejo y que simboliza al lector, al otro:

Ah, que un lector, mi hermano, al que hablo  
a través de esta máscara pálida y brillante,  
imprima en ella un beso lento y hondo  
sobre la frente hundida y las mejillas tan incoloras,  
para que con más fuerza se adhiera así a mi rostro  
ese otro rostro, hueco y perfumado.

Marcel Schwob también parece invocar a Baudelaire cuando escribe que “el más elevado placer del lector, como del escritor, es un placer de hipócrita” (Schwob, 1993: 14). Habla de la ficción de la identidad que trasciende al propio yo desdoblándose para convertirse en el otro. Así Schwob, en *La Cruzada de los niños* (1896), se multiplica para ser “creador, actor y espectador” de un sueño, comenta Borges en el prólogo de la edición sudamericana. Borges, a su vez, se inspira para la *Historia general de la infamia* (1935) en las *Vidas imaginarias* (1896) del autor judío, ambos intentos literarios de borrar las fronteras entre la realidad y la ficción como una afirmación de que no hay biografía posible sin ficción o que no hay ficción sin biografía. La identidad así es transformada en frágil hebra del tejido narrativo de la vida, o de la ficción, mostrando la monumental farsa de la distinción entre la imitación y lo auténtico.

Durante el siglo XIX, la literatura romántica y el desarrollo de la psicología, esto es, la problematización de la identidad, consolidan la imagen del doble como *alter-ego*, el otro yo, el yo que es otro que diría Rimbaud, el doble caminante, según Heine, y el otro que en “El guardador de rebaños” de Pessoa mira desde la cima de un otero, evidenciando el aumento de la conflictividad entre el yo y el otro yo y el problema de la identidad como unidad. “Conflueix –dice Vilella – en la qüestió coent de la individualitat, dels problemes de la identitat i de les modalitats d’afirmació de aquesta. S’hi afageix una genèrica atracció pels



territoris de l'extrem oposat de la raó il·lustrada (els de l'element no conscient, fantàstic, de la negació de la unicitat del subjecte en el jo empíric, etc.)” (Vilella, 2007: 50).

Esta vuelta romántica a la naturaleza hace que el doble se eleve como representante del *impulso natural reprimido* materializado en el monstruo incontrolable que surgirá del puente establecido entre la pasión y la razón. No es una coincidencia que del mismo impulso salga también el golem, que renace como mito en la novela homónima de Meyrink (1915).

Según la leyenda en la que se basa la narración, el rabino de Praga, Judah Loew, da vida, gracias a su conocimiento de la Cábala, a un ser encargado de defender a los judíos del gueto. Pero cuando el rabino pierde su control se ve obligado a deshacerse de él mediante la cancelación de una de las letras que conforman la palabra *emet* (verdad en hebreo) escrita en la frente del monstruo, para convertirla en *met* (muerte).

Curiosamente es el retorno del impulso natural lo que constituye la principal amenaza de la estética romántica de la naturaleza, pues al reducirse a una cruda *visión de la realidad*, pierde su carácter como fenómeno estético, “los atributos de la armonía”, “su referencia al yo”, “la finalidad”, “la racionalidad histórica y la santidad orgánica” (Marquard en Jauss, 2004: 112): “Tras la naturaleza hermosa y bondadosa aparece una naturaleza fea y enemiga: «el fracaso de su encantamiento estético la deja desnuda en su ser residual: el conjunto de las mortalidades no resueltas históricamente por el hombre»” dice Marquard (en Jauss, 2004: 113).

En un famoso artículo de 1919 dedicado a lo siniestro, Freud, basándose en el trabajo de Otto Rank, pone de ejemplo de lo ominoso al doble, sin embargo, decía, no es capaz de aclarar del todo la razón: “henos aquí obligados a confesarnos que nada de lo que hemos dicho basta para explicarnos el extraordinario grado del carácter siniestro que es propio de esa figura” (Freud, 1919: 8).

Freud explica que lo ominoso es aquello que causa angustia (*angst- Angstgefühle*), no obstante, cree que el término ominoso (*Unheimlich*) debe ser capaz de explicarse por sí mismo<sup>27</sup>: “podemos abrigar la esperanza de que el empleo de un término especial (*unheimlich*/ominoso) para denotar determinado concepto, será justificado por el hallazgo en él de un núcleo particular” (Freud, 1919: 1).

Heidegger, por su parte, y así lo hace constar en varios de sus textos, considera que la angustia (*angst*) es el sentimiento por medio del cual la nada se hace presente ante el ser, dice, “La angustia hace patente a la nada”:

Que la angustia descubre la nada confírmalo el hombre mismo inmediatamente después que ha pasado. En la luminosa visión que emana del recuerdo vivo nos vemos forzados a declarar: aquello de y aquello por... lo que nos hemos angustiado era, realmente, nada. En efecto, la nada misma, en cuanto tal, estaba allí. (Heidegger, 1983: 71).

De esta manera y de acuerdo con lo señalado por ambos autores, se puede establecer una correlación entre el doble y la nada. La sensación de lo ominoso presente en el ser duplicado indica con gran probabilidad, aunque habría que hacer una investigación más amplia al respecto, la presencia de la nada. Dicho de otra manera, la angustia que aparece en el sujeto al presentarse un evento calificado como ominoso señala la existencia de un vacío tan familiar para el sujeto postmoderno como el de la propia muerte.

Si en el mundo previo a Heidegger, cuyo pensamiento permite integrar a la muerte en el interior del sujeto no como negación (tampoco superación) sino como aceptación de la única posibilidad realizable, el doble es el canal a través del cual se supera la angustia de la propia finitud. En el mundo postmoderno, en donde la aceptación del ser histórico es el única

---

<sup>27</sup>A pesar del esfuerzo de Freud por aclarar esta diferencia me parece que para lo que aquí se dice, la distinción de ambos términos (angustia y ominoso) es inútil. Freud habla de lo ominoso como esa especie de espanto que aparece frente a las cosas conocidas y familiares, aquí, desde la plena postmodernidad, se tiene en consideración que no hay nada más conocido y familiar para el sujeto que la presencia permanente de la nada, y, por lo tanto, se llega a la conclusión de que a pesar del afán de Freud por establecer un significado preciso de lo ominoso, lo ominoso sigue siendo aquello que produce angustia, es decir, que hace presente a la nada ya sea en forma de muerte o de vacío.

vía para la realización del hombre, el doble se yergue como la angustia misma, la presencia íntima de la muerte.

### 3.2.2. PHILIP ROTH VS PHILIP ROTH

En un juego de espejos narrativo, el escritor norteamericano Philip Roth se encuentra a sí mismo en un texto de 1993, *Operación Shylock*. En este libro Roth narra, como si de un hecho verdadero se tratara, su encuentro con el otro Philip Roth, un extraño personaje que, en principio, solo posee su mismo nombre y un singular parecido pero que termina alterando toda la realidad del autor.

La historia comienza cuando, después de una fallida operación de rodilla, Roth sufre un colapso psicológico causado por el Halcion, un somnífero con graves efectos secundarios, entre ellos la despersonalización, que lo pone al borde de la locura. Cuenta:

La mente empezó a desintegrarse. La propia palabra DESINTEGRACIÓN parecía ser parte constituyente de mi cerebro, desmoronándose ella misma con toda espontaneidad. Aquellas catorce letras, grandes, gruesas, de trazo irregular, que componían el espeso entramado de mi cerebro, se desprendían unas de otras desgarradamente, a veces solo en fragmentos, pero casi siempre en dolorosas agrupaciones, monosilábicas e impronunciables, de dos o tres letras con los bordes aserrados y sin desbastar. Aquel desmoronamiento mental era una realidad física tan rotunda como la extracción de una muela, y me producía un agudísimo dolor (p.18).

Todo el párrafo posee una carga semántica que orienta el peso del discurso hacia la disolución. La palabra “desintegración” se encadena con otras como *desmoronándose*, *desprendían*, *desgarradamente*, *fragmentos*, *agrupaciones*, conceptos que suscitan una misma imagen que para la narración es esencial, pues de ella emana el motivo principal del libro: el hombre duplicado.

Del colapso nervioso de Roth surge, aunque nunca se resuelva del todo su origen, el doble. Unas páginas más adelante, Roth dice: “no podía creer (aunque, qué remedio, sí lo

creía) que aquellos dedos temblorosos que se introducían al pastillero fuesen los míos. «¿Dónde está Philip?» le preguntaba a Claire con voz de ultratumba, agarrándome de su mano, de pie al borde de la piscina” (p. 20). Y más adelante: “« ¿Dónde está Philip Roth?», preguntaba en voz alta. « ¿A dónde ha ido?» No hablaba por hablar. Lo preguntaba porque quería saberlo” (p. 21). La quiebra emocional de Roth tiene como consecuencia una especie de división de la consciencia que se materializa de manera casi inmediata en el otro.

Al dejar el Halcion, el escritor se recupera, sin embargo, no termina de creer que todo ha sido culpa del medicamento. Podía ser, comenta, que no todo se debiera a un “agente farmacéutico, sino a algo oculto, oscuro, enmascarado, suprimido o incluso simplemente increado en mí hasta los cincuenta y cuatro años, pero tan propio y tan mío como mi prosa, mi niñez o mis intestinos” (p. 26):

Medio convencido de que, aparte de lo demás que yo imaginara ser, también era *aquello*, y de que bastaría con que las circunstancias alcanzaran el suficiente grado de dureza para que me convirtiese de nuevo en aquel *otro* [...] *otro* demenciado, maníaco, repulsivo, angustiado, odioso, alucinatorio, cuya existencia se prolongaba de estremecimiento en estremecimiento (cursivas en el original) (p. 26).

Ese otro se materializa cuando Apter, el primo de Roth, lo llama para informarle de que hay alguien en Israel que se está haciendo pasar por él y pocos días después, su amigo, el escritor Appelfeld lo contacta para contarle lo mismo. La primera reacción del autor norteamericano es la incredulidad pero esta es rápidamente sustituida por el agravio, así que decide llamar al otro. Lamentablemente para él, la llamada que tendría que haber sido de desenmascaramiento se reduce a dos frases frente a las que el Philip Roth “verdadero” queda *chafado* por la circunstancia de que alguien más que no es él mismo conteste con su propio nombre. Es así que el autor de *Operación Shylock* deja a su *alter-ego* ficcional desconfiando de su identidad. Allí comienza la seducción del vacío representada por el otro, una atracción que, durante toda la novela, Philip Roth no deja de sentir.

Al revisar la bibliografía sobre el doble pueden encontrarse distintos rasgos que hacen que esta obra, aunque lejana, se refleje en aquellas otras. Cabe decir que Roth tiene un amplio dominio de la materia, conoce puntualmente todas y cada una de las referencias y esto se verifica en el transcurso de la obra. Se ve, en particular, una relación llamativa entre *Operación Shylock* y *El Doble* de Dostoievski, novela a la que hace mención directa.

El protagonista de *El Doble* es un gris funcionario desagradable, rastrero, ambicioso, torpe, falto de elocuencia, mezquino y ridículo que se levanta por las mañanas con sueños de grandeza pues aspira a una carrera brillante en la subordinación. En el primer momento del libro, el funcionario alquila un coche y un traje para su criado pues ha sido invitado, o eso cree, a comer a casa de su jefe.

Antes de acudir a la comida, el señor Goliadkin, así se llama el protagonista, pasa a visitar a su médico para pedirle consejo contra sus enemigos y éste al verlo tan poco coherente intenta recetarle un fármaco. La primera clara señal de desequilibrio en el protagonista se produce cuando en medio de la conversación con el doctor se echa a llorar.

Dice el texto:

Durante algunos instantes ambos permanecieron frente a frente, sin moverse ni apartar los ojos uno del otro. Entonces, sin embargo, se produjo el segundo impulso del señor Goliadkin y ello de manera singular. Le temblaron los labios, le tembló la barbilla y nuestro héroe rompió a llorar inopinadamente. Sollozando, sacudiendo la cabeza y golpeándose el pecho con la mano derecha... (p. 11).

Esta reacción establece una correspondencia con los sucesos en el libro de Roth en donde el desequilibrio del protagonista sugiere tal analogía. En *Operación Shylock* escribe el autor norteamericano: “Me echaba a llorar: delante de los amigos, delante de los extraños; a mis solas, sentado en la taza del váter, disolviéndome, escurriéndome hasta la última lágrima, desolado por el llanto de cinco decenios de vida, con lo más íntimo de mi ser expuesto a la mirada ajena, en toda su enfermiza mezquindad” (p. 19).

### 3. Representación del sujeto

Es importante detenerse en ambas reacciones dado que sirven de preámbulo para la aparición del doble que nace justamente de este desequilibrio, aunque causado por distintas razones, que muestra a ambos protagonistas como hombres vulnerables a su naturaleza incontrolable que termina manifestándose de manera monstruosa en la figura del otro.

El derrumbe emocional viene seguido de otro suceso que coincide en ambos textos: la despersonalización. En Dostoievski ese efecto del desequilibrio ocurre cuando Goliadkin es expulsado de la fiesta a la que se pensaba invitado, y corre por el frío San Petersburgo hasta el muelle en donde se detiene. Entonces, cuenta el narrador:

Si ahora un observador externo e imparcial echase un vistazo al señor Goliadkin y viese su atormentada fuga, comprendería al punto el espantoso horror de sus infortunios y diría sin más que tenía el aspecto de un hombre que quería escaparse y *esconderse de sí mismo*. Sí, eso precisamente. Más aún, ahora el señor Goliadkin no solo deseaba escapar de *sí mismo*, sino destruirse por completo, *dejar de ser*, convertirse en polvo (p. 24).

Tanto en Philip Roth como en Dostoievski, la despersonalización hace de puente entre el derrumbe emocional y la aparición del doble, que ocurrirá casi inmediatamente; en el caso de Roth, con la llamada de su primo Apter y, en el caso de Dostoievski, con la extraña visión, como en sueños, de un hombre en el muelle.

El sueño del señor Goliadkin se convierte en pesadilla cuando, al perseguir al desconocido, ve que éste ingresa en su portal, sube las escaleras y entra en su casa. Él, siempre detrás, lo sigue hasta su habitación en donde todo lo que había venido temiendo se vuelve realidad. Dice el narrador:

Se le cortó el aliento y sintió un mareo. El desconocido estaba sentado en su propia cama, sin quitarse el gabán y el sombrero; y con una ligera sonrisa, frunciendo levemente el entrecejo, le dirigía un amistoso movimiento de cabeza. El señor Goliadkin quiso gritar, pero no pudo; protestar de alguna manera, pero le fallaron las fuerzas. Se le erizó el cabello y se desplomó exánime del horror que sentía. ¿Y cómo no? El señor Goliadkin había reconocido enteramente a su amigo nocturno. Su amigo nocturno no era otro que él mismo, el propio señor Goliadkin, otro señor Goliadkin, pero absolutamente idéntico a él... en una palabra, su doble... (p. 27).

El lector, de la misma forma que el señor Goliadkin, puede sentir la presencia de lo ominoso en la irrupción intempestiva de lo fantástico. Toda la escena se reviste de lo familiar, el lector conoce la casa del señor Goliadkin, su habitación, a su criado. Sigue la escena a través de las calles apenas iluminadas de la ciudad, mira sobre el hombro del héroe la espalda del desconocido, observa con sorpresa cómo entra en su casa y, con el mismo terror que el señor Goliadkin, descubre a su doble, monstruoso, rodeado de la cotidianidad del hogar.

En sus trabajos sobre la figura del doble, Otto Rank, Tymm y Freud, mediante una selección de textos y un recorrido antropológico de la figura, logran mostrar cómo el doble modifica radicalmente su carácter a partir del siglo XIX. Si antes de la literatura romántica este ser aparecía para duplicar al original como técnica de la comedia, explica Rebeca Martín (2007) en un ensayo sobre Merino, fue a partir de ella cuando adquiere una dimensión más profunda, obteniendo su carácter como *alter-ego*, sujeto con el cual se comparten los *procesos anímicos*, y se pierde el dominio del propio yo. Tal es el caso, por ejemplo, de *Los elixires del diablo* (1815) de E.T.A. Hoffmann, en donde Medardo, su protagonista, que como se ve tiene el mismo nombre que el ser demediado y doble en la novela de Calvino, es perseguido por un doble fantasmal y siniestro que lo amenaza con la destrucción. En el cuento “La sombra”, de Andersen, el espectro que se separa de su dueño adquiere tal dimensión que amenaza con sustituir al original y convertirlo en su propia sombra. La película *El estudiante de Praga* (1913), cuyo origen literario podemos rastrearlo en *La maravillosa historia de Peter Schlemihl* (1814) de Chamisso y en *Los elixires del diablo* citada más arriba, que sirve de inspiración a Rank para su estudio, termina con el doble junto a la tumba del protagonista y los versos de Musset: “Adonde vayas, siempre estaré yo, /hasta el último y postrero de tus días, /en que iré a sentarme sobre tu tumba.” Algo similar ocurre en “William Wilson” (1839) de Poe, cuando en la escena final el protagonista, que cree

haberle clavado un cuchillo a su adversario, se da cuenta de que en verdad se lo ha clavado a sí mismo.

El encuentro entre Philip Roth y su doble es diametralmente distinto al que ocurre entre el protagonista de *El doble* y su sosia. Si Goliadkin no duda en ningún momento del extraño suceso que está ocurriendo en su habitación, Roth desconfía no solo de lo que está pasando sino también del propio doble como doble. En ningún momento le otorga ese estatus que le daría potencial terrorífico, intentando evitar el surgimiento de lo fantástico que sin embargo ocurre aunque matizado por la ironía. La incredulidad es la base fundamental de las reacciones del protagonista. Desconfía de la ficción pues conoce sus leyes y no desea someterse a ellas. Dice:

-¡Me he quedado sin habla! –dijo-. ¡Es usted! ¡Ha venido!

Pero yo sí que me había quedado sin palabras. Sin aliento, y solo en parte por haber subido corriendo hasta el hotel, en lucha con los elementos desencadenados. Supongo que hasta ese momento no había llegado a creermelo de veras su existencia, o no había llegado a creer que existiera más allá de su afectada voz telefónica o de los rotundos disparates que contaban los periódicos. Verlo materializarse voluminosamente en el espacio, susceptible incluso de medición, como el cliente de una sastrería, o palpable como un púgil en lo alto del cuadrilátero, me resultó tan terrorífico como si hubiera visto un vaporoso fantasma, aunque no por ello menos electrificante, como si recién emergido de aquella tempestad torrencial me hubieran arrojado un cubo de agua fría a la cara, para despejarme las alucinaciones. No menos conmovido por la fascinante realidad de su falta de realidad que por su antítesis inmensamente distorsionante (p. 78).

Roth describe la aparición del otro construyendo el párrafo con elementos de lo fantástico pero siempre distanciándose por medio de la ironía. Dice “verlo materializarse” como si proviniese del submundo; la aparición es terrorífica “como si hubiese visto un vaporoso fantasma”; “fascinante realidad de su falta de realidad”, “inmensamente distorsionante”. Se trata de lo fantástico irrumpiendo y distorsionando el mundo “real” aunque después apagado por la natural desconfianza del autor:

no se me vino a la cabeza nada de lo que esta mañana, en el taxi, había pensado hacer y decir en su contra: la simulación mental de nuestro encuentro no tuvo en cuenta que dicho encuentro no iba a ser precisamente simulado, cuando ocurriese. El hombre lloraba. Se me



abrazó nada más verme, sin importarle mi mojadura, y se echó a llorar, conste que no sin dramatismo, como si uno de los dos acabara de atravesar Central Park en solitario por la noche. Lágrimas de gozoso alivio. Y yo había imaginado que el hombre, ante la materialización de *mi*<sup>28</sup> persona, retrocedería amedrentado y se rendiría sin condiciones (p. 78).

Es evidente que aunque las escenas de los dos textos, el de Dostoievski y el de Roth, narran un incidente similar, el efecto que causan en el lector es muy distinto. La razón fundamental de esto es que Roth busca afirmar las diferencias en circunstancias de ambos textos, el contexto histórico y cultural, haciendo evidente el cambio de época, lo moderno y lo postmoderno. En primer lugar, la construcción de la realidad en el texto de Dostoievski, aunque simule la del lector, es siempre la de un espacio dentro de la ficción. El lector sabe positivamente que aquello que está leyendo cae dentro de lo que se llama lo ficticio y, por lo tanto, establece un pacto con el texto mediante el cual se dispone a creer todo aquello que sucede, suspendiendo lo más posible su incredulidad. En cambio, el texto de Roth elige un camino distinto; la postmodernidad (y la autoficción) se lo permite. El escritor finge, y para ello usa el paratexto, que el libro narra acontecimientos reales, siendo él, narrador y protagonista de la historia, aunque ocurran eventos de índole tan fantástica e inverosímil como la aparición de un doble.

La recepción de la obra aquí está trastocada, pues el lector tiene que combinar dos pactos, el novelesco y el autobiográfico, siempre intentando cazar al autor. A pesar de ello, Roth juega con el lector sin dejarse atrapar nunca, de hecho, modifica varias veces el sentido de la obra a través de las indicaciones paratextuales: el prólogo, el epílogo y una breve nota al lector que en sí misma es una contradicción, ya que ha sido recomendada al protagonista de la historia por un agente del Mossad como un estratagema para que la confesión, a pesar de ser real, sea tomada como falsa y no ponga en riesgo al autor.

---

<sup>28</sup> Cursiva de Roth.

En el prólogo se dice que todo lo narrado por el libro es real aunque por razones legales ha tenido que alterar algunos hechos:

Son cambios menores, referidos casi siempre a detalles de identificación y de emplazamiento; son de escasa relevancia para la narración en su conjunto, y en nada afectan su verosimilitud [...] *Operación Shylock* está basada en anotaciones personales hechas en una serie de cuadernos. El libro relata, con toda la exactitud de que he sido capaz, los sucesos reales que hube de vivir mediando el sexto decenio de mi edad, y que culminaron a principios de 1988, cuando me hice cargo de una operación de recogida de informes para los servicios secretos internacionales del gobierno israelí, llamados Mossad (p. 11).

En la “nota al lector” al final del texto se lee exactamente lo contrario aunque en la última frase del libro, Roth corrige esa nota y dice que “esta confesión es falsa”, girando nuevamente el sentido de la narración:

Este libro es ficción. La conversación formal con Aharon Appelfeld recogida en los capítulos 3 y 4 se publicó previamente en *The New York Times* de 11 de marzo de 1988. Las transcripciones literales de la sesión matinal del 27 de enero de 1988 del Tribunal de Distrito de Jerusalén sirvieron para redactar las actuaciones ante el tribunal citadas en el capítulo 9. En todo lo demás, los nombres, personajes, lugares y acontecimientos son producto de la imaginación del autor o están utilizados de modo ficticio. Cualquier parecido con los hechos, situaciones y personas reales, vivas o muertas, es mera coincidencia. Esta confesión es falsa.

La razón de ser de estas contradicciones, o aclaraciones, es que con ellas el autor asume y muestra al lector que en el fondo no tiene importancia si la historia es verdadera o falsa, sino aquello que se transmite: el auténtico sentido de la obra, *una verdad íntima y subjetiva* (Casas, 2012). No es el único lugar en que el autor norteamericano hace esto.

En otra de sus novelas, *Los Hechos* (1988), publicada el año en el que justamente está ambientada *Operación Shylock*, un supuesto relato autobiográfico, “la carta-prólogo que Philip Roth dirige a un tal Zuckerman, y la carta-epílogo, en este caso de Zuckerman a Roth, nos obligan a volver sobre el texto, que se encuentra entre ambas cartas, y reevaluar lo narrado”, tal y como explica Ana Casas (2015: 176), de la misma forma en que lo hace el

prólogo y la “nota al lector” en Operación Shylock. “La promesa de veracidad de la carta-prólogo –en la que Roth asegura querer «reconstruirse», «poseer la vida otra vez» después de la experiencia traumática de haber padecido un cáncer– la contradice el propio autor, al negar en este mismo prólogo la posibilidad de reconstruir los hechos sin que intervenga la imaginación o sin que éstos se subordinen al momento presente.” (Casas, 2015: 176).

Es así que, como en la obra aquí tratada, “la lectura del receptor es doble: por una parte, puede aceptar el autobiografismo de los hechos narrados –tal y como, en el prólogo, el autor le pide que haga, y también como sugieren las marcas genéricas diseminadas en el relato propiamente dicho–; pero, por otra parte, se ve impelido a desconfiar de esos mismos hechos, que se situarían –como se indica en el epílogo– al mismo nivel que cualquier texto de ficción.” (Casas, 2015: 176).

Es el cambio de paradigma social y cultural el que permite que el lector acepte la existencia de diversos “yos” complejos y contradictorios. En el capítulo sobre la postmodernidad en *Las transformaciones de lo moderno*, Jauss dice (2004: 228) que si se aceptan las propuestas de Iser acerca de la determinación del modo de operar de la ficción, entonces se puede decir que “para el sujeto aislado «que es cualquier otro, pero no se tiene a sí mismo», la ficción se presenta como «lugar vacío organizador»: con él el yo accede a la relación con su existencia física, que estaba rota, y, retroaccionando con su experiencia o proyectando sus propias posibilidades, se pone de nuevo como sujeto.” Así, la ficción, como dice Plassner, se revelará “como el principio operativo de la interacción del *ego* y el *alter*” (2004: 229). Es allí en donde se encuentra el yo “real” y el yo “ficticio” que en la interacción muestran que no existe una sola identidad sino muchas distintas y diversas así como realidades simultáneas y a veces contrapuestas.

A sabiendas de la tradición a la que invoca, el autor de *Operación Shylock* hace que su protagonista anule activamente, siendo fiel a su carácter incrédulo, las referencias, que, por otra parte, reafirman esa tradición:

El otro. El doble. El impostor. Hasta ese momento no se me había ocurrido que tales designaciones otorgaban una especie de legitimidad a las ansias usurpadoras de aquel individuo. No había ninguna clase de «otro». Había uno, entero y verdadero, por una parte, y su falsificación, rotunda y transparente, por la otra. Me dije que ese aspecto de la locura y el manicomio, los dobles, aparece sobre todo en los libros, en forma de duplicados completos y con todos los detalles, en los que toma cuerpo la depravación oculta del respetable original, en forma de personalidad o inclinación que se niega a ser enterrada viva y que impregna la sociedad civilizada, poniendo al descubierto el inicuo secreto de algún buen señor del siglo XIX. No hay nada que yo ignore de esas ficciones sobre ficciones del yo dividido, porque las descifré con tanta agudeza como cualquier hijo de vecino, hace unos cuatro decenios, en los primeros años de universidad. Pero esto no era ningún libro que yo estuviese leyendo o escribiendo, ni este doble era ningún personaje (p. 131).

Roth le da vueltas a la realidad, una y otra vez, cuando defiende que esto *no es un libro* y este doble *no es ningún personaje*, pero claro está que sí que lo son.

El Roth “verdadero” del texto sabe que al igualar al otro con su arquetipo le concede un poder monstruoso, “Concebirlo en términos de *doble* equivalía a otorgarle la destructiva condición de un célebre y muy prestigioso arquetipo...” (p. 132), así que decirle llamarlo Moishe Pipik, personaje ridículo e inocuo de su infancia judía. Sin embargo, durante el transcurso de la novela el doble va tomando sustancia contra los deseos del “original” que finalmente no puede más que aceptar que el otro es su monstruo.

En la tradición, el monstruo es el ser transgresor que quebranta lo natural, aparece para desgarrar el orden, para desequilibrar el universo como encarnación de los malos humores del sujeto, de sus deseos inconfesables, de su naturaleza fuera de control; señala lo oscuro, lo ignominioso, lo inmoral, lo incorrecto, pero también lo inclasificable, lo que no cabe dentro de ninguna frontera establecida.

Es un ser esencial en cuanto que permite vislumbrar las murallas al interior de las cuales el hombre se refugia, es un indicador de la propia identidad. Claude Kappler en su

ontología teratológica dice que el monstruo es a la vez un medio de investigación del alma y un instrumento terapéutico. “Proyectar los fantasmas en un monstruo equivale a exorcizarlos, y por ello, a juzgarlos y a liberarse, parcial o totalmente” (2004: 293). Ese encuentro queda manifiesto en el monstruo, “el cual es una manera de ver a la vez lo que habitualmente no se ve y lo que quiere verse” (2004: 293). “Además –continúa Kappler– al igual que ocurre con la tentación, el monstruo no es sino un episodio de la experiencia humana, una de las fases por las que pasa el ser humano en la búsqueda de sí mismo” (2004: 293). Es por eso que ha acompañado siempre al ser humano y es por ello también que sus formas se repiten, elevándose desde las pulsaciones más recónditas.

En el mundo racional de las cosas ordenadas y clasificadas, el monstruo surge como problema, pues ofrece una imagen distorsionada que escapa a todo intento de categorización. Cuanto más organizado es el universo, más desconcertante es el monstruo (Kappler, 2004), que es parte elemental de la naturaleza como muestra de su poder incontrolable.

El caos postmoderno, que destruye la ordenación medieval del mundo, tiene un efecto en el monstruo: lo hace posible normalizándolo dentro de ciertos límites. Por un lado, hace que pierda parte de su capacidad de distorsión, pero por el otro, lo hace ganar la posibilidad de la expresión. Un ejemplo paradigmático de ello es “La casa de Asterión”, cuento en el que Borges narra la muerte del minotauro que aquí es poseedor de la palabra, esto es, del derecho a ser comprendido. El minotauro en su soledad evoca también al doble.

Dice:

Pero de tantos juegos el que prefiero es el del otro Asterión. Finjo que viene a visitarme y que yo le muestro la casa. Con grandes reverencias le digo: *Ahora volvemos a la encrucijada anterior o Ahora desembocamos en otro patio o Bien decía yo que te gustaría la canaleta o Ahora verás una cisterna que se llenó de arena o Ya verás cómo el sótano se bifurca*. A veces me equivoco y nos reímos buenamente los dos.

De la misma manera, en *Operación Shylock* el doble se expresa y busca comprensión cuando le pide al “original” que lo escuche: “-Mire, permítame que lo invite a almorzar. ¡Usted aquí! ¡Qué sobresalto para el sistema! Pero ¿por qué no dejamos ya de pelear y nos sentamos aquí mismo, en el comedor del hotel, a hablar de cosas serias? ¿No va usted a darme la oportunidad de que me *explique?*”<sup>29</sup> (p. 80).

El doble es el monstruo de Roth que surge de las profundidades de su naturaleza incontrolable, de su imaginación teofánica y de su palabra que nombra. Por eso Appelfeld lo define también como golem:

-El hombre no tiene tanto talento como tú para interpretar el papel de ti. Quizá sea eso lo irritante. ¿Egos suplentes? ¿Álter egos? El médium del escritor. Todo es demasiado chato y demasiado hueco para ti, sin el peso y la sustancia que serían menester. ¿Es éste el doble con quien tengo que conformarme? ¡Qué ultraje estético! Las grandes maravillas que obró el Rabbi Liva de Praga con la efigie viviente del siglo XVI, defendiendo a los judíos, las vas a repetir tú ahora con él. ¿Por qué? Porque lo tienes en mejor concepto del que él se tiene a sí mismo. El Rabbi Liva empezó a partir de arcilla; tú, de las palabras. Es perfecto –dijo Aharon, divertido, sin apartar la vista de mis glosas marginales a los Diez Dogmas–. Vas a reescribir lo que él escribe (p. 121).

Appelfeld no solo habla del monstruo como un sustituto del verdadero Roth, sino del verdadero Roth como sustituto del monstruo. Está en lo cierto, la postmodernidad no se permite el original, el ejemplo último, el centro, pues todo es centrífugo y falsario. Así, la monstruosidad del doble radica en que no es más artificial que el original, ni más verdadero, es simplemente otra posibilidad del ser que se levanta y anda gracias a las palabras, pero atacando directamente a cualquier pretensión de identidad como objeto estático, volviendo monstruoso todo original.

La asociación entre el doble y el monstruo es necesaria pues Roth mismo la establece al crear un puente entre su doble y el golem. Lo monstruoso aquí, más que en el aspecto físico, reside en la psicología, aunque el doble posee un pene enorme (“un armón

---

<sup>29</sup> Cursiva en el original.

sobredimensionado, muy propio de *Lisístrata*”). Hay algo de antinatural, de oscuro, de ignominioso, en el ser que se duplica y que surge de pulsiones atávicas y en gran medida desconocidas, ese ser que habita la frontera entre lo carnal y lo psicológico para trastornar la realidad de todo original.

El golem de Roth es su doble, surge de sus palabras y desaparece también en ellas, porque su existencia está ligada a la muerte. Desde su aparición se sabe que, a diferencia del “verdadero”, ha tenido un cáncer que se encuentra en remisión pero que finalmente será el causante de su desaparición. Al final del libro, Roth recibe una carta de Jinx, la pareja del monstruo, en la que le narra sus últimos días. Dice:

La muerte llegó de improviso, cuatro meses más tarde, el jueves 17 de enero de 1991, solo unas pocas horas después de que los primeros misiles Scud lanzados por Irak hicieran explosión en la zona residencial de Tel Aviv [...] La conmoción que le produjo el bombardeo lo hizo llorar como un niño. Le dijo a Wanda Jane que ahora ya era demasiado tarde para que el diásporismo pudiera salvar a los judíos. No soportaba tener que asistir a la matanza de los judíos de Tel Aviv, ni ser testigo de las consecuencias del contraataque nuclear que los israelíes lanzarían en cuanto llegara el alba; y Philip, con el corazón destrozado, murió aquella misma noche (p. 422).

Los últimos meses de vida los había dedicado a intentar demostrar la falsedad del otro: “¡Él es el falso, *ésa* es la ironía!, él es el puñetero doble, el impostor carente de toda honradez, el jodido falsario hipócrita...” (p. 424). Pero finalmente desaparece, sin dejar casi rastro de su existencia, con apenas alguna protesta, permaneciendo solo como señal de que la identidad es total y absolutamente una contingencia. Por su parte, el “verdadero” Roth, a pesar de la desaparición de su compañero, se da cuenta de que ha dejado de ser el “auténtico” y que se ha convertido solo en un reflejo del otro, como el protagonista en el relato de Andersen que se convierte en sombra de su sombra.

En la carta en la que le responde a Jinx, le dice: “Tendría que ser yo un escritor muy tonto, ahora que él ya no está entre nosotros, para no convertirme en personaje de mi

### 3. Representación del sujeto

impostor y, en mi taller, participar de su tesoro (dentro del cual ya he dejado de incluirte). Tú otro P. R. te garantiza que no será él (yo) quien ahogue la voz del impostor” (p. 435).

El doble, monstruo postmoderno de la identidad, ya no es el caminante que acompaña los pasos del original, ni su sombra, ni lo falso e inauténtico, el doble es uno mismo que a través de reflejos intenta orientarse en un mundo caótico y de fronteras difusas. No garantiza la supervivencia, ni es mensajero de la muerte, es el vacío en potencia. Philip Roth es reflejo de otro Philip Roth que se pregunta, como ya hiciera Octavio Paz al final del “Encuentro”:  
¿y si no fuera él, sino yo...?





### 3.3. LA DISOLUCIÓN LITERAL

*Sin destino* de Imre Kertész

#### 3.3.1. EL LENTO CAMINO: LA COMUNIDAD DE LA EXCLUSIÓN

Son los pasos. Todos habíamos estado dando pasos, mientras podíamos, yo también, y no solo en la fila de Auschwitz sino antes, en casa. Yo había ido dando pasos con mi padre, con mi madre, con Annamaría, y también había ido dando pasos –quizá los más difíciles– con la hermana mayor. Ahora ya sabría explicarle lo que era ser “judío”: nada, no significaba absolutamente nada, por lo menos para mí, por lo menos originalmente, hasta que empezó lo de los pasos (p. 158).

La fila en Auschwitz es solo la enésima distinción, una descripción clínica de la cual depende la vida y que se basa en un principio muy sencillo: útil, inútil, sano o enfermo, la vida y la muerte. Pero también es la analogía de la destrucción, símbolo de los pasos que se dan hacia la desaparición. Dice György:

Habíamos avanzado bastante en la fila [...] las filas de cinco se iban transformando en una fila india. Nos dijeron que nos quitásemos las chaquetas y las camisas para que estuviéramos delante del médico con el pecho descubierto. Vi dos grupos que estaban formados más adelante: a mi derecha había un grupo mixto grande, y a mi izquierda, otro más pequeño y más atractivo [...] enseguida supuse que estos últimos debían de ser los considerados aptos para trabajar (p. 89).

Cuanto más se avanza en la lectura, más elementos de la historia particular del protagonista de *Sin Destino* (1975) se sobreponen a la memoria cultural del lector, a la experiencia real de los sobrevivientes, a los testimonios de los testigos cuya presencia es constante y que vuelve inevitable que la brújula de la realidad señale con insistencia el lugar hacia el que el lector debe dirigir la mirada. Kertész dice que lo importante de la novela, que no de la autobiografía, no son los hechos en sí sino aquello que se añade a los hechos y por eso narra desde la ficción, creando “un mundo soberano que nace en la cabeza del escritor y sigue las leyes de la literatura.” (Aspiunza, 2009: 7).

Sea esto deseable o no, la realidad aparece por todos lados como si las hojas de esta ficción se abrieran dejándola pasar. Kertész lo sabe. Es así que resulta interesante, para buscar el reflejo o la distorsión, acudir al documento no ficcional, por ejemplo, el de un ejecutivo de una fábrica de motores para la aviación. Dice:

Observo a los judíos de acuerdo a su condición física. Generalmente escojo a los más jóvenes, porque pienso que serán los más aptos física y mentalmente para nuestro trabajo con las maquinas [...] Inevitablemente los separo de sus familias. Se suceden escenas desgarradoras [...] Los judíos llevan con ellos sus pertenencias. Los hombres de las SS están provistos de bastones de madera y golpean con ellos a los judíos (ejecutivo de fábrica en Andreassi, 2004: 425).

La frialdad y la naturalidad parecen contradecir las escenas de horror que se presentan en la mente del lector, sin embargo, es notable como es coincidente con la narración casi escéptica del adolescente en la obra del escritor húngaro, hecho que invita a pensar en algo que ya fue definido por Hannah Arendt como la *banalidad del mal*.

En su libro *Eichmann en Jerusalén*, Arendt escribe:

Cuando le ofrecieron la negra caperuzas, la rechazó diciendo: “Yo no necesito eso”. En aquellos instantes, Eichmann era totalmente dueño de sí mismo, más que eso, estaba perfectamente centrado en su verdadera personalidad. Nada puede demostrar de modo más convincente esta última afirmación que la grotesca estupidez de sus últimas palabras. Comenzó sentando con énfasis que él era un *Gottgläubiger*, término usual entre los nazis indicativo de que no era cristiano y de que no creía en la vida sobrenatural tras la muerte. Luego, prosiguió: “Dentro de muy poco, caballeros, volveremos a encontrarnos. Tal es el destino de todos los hombres. ¡Viva Alemania! ¡Viva Argentina! ¡Viva Austria! Nunca las olvidaré”. Incluso ante la muerte, Eichmann encontró el cliché propio de la oratoria fúnebre. En el patíbulo, su memoria le jugó una última mala pasada; Eichmann se sintió “estimulado”, y olvidó que se trataba de su propio entierro. Fue como si en aquellos últimos minutos resumiera la lección que su larga carrera de maldad nos ha enseñado, la lección de la terrible *banalidad del mal*, ante la que las palabras y el pensamiento se sienten impotentes (Arendt, 2003: 152).

El protagonista de la novela de Kertész, al igual que los varios millones de personas que se vieron sometidas a esta selección, queda despojado de cualquier valor más allá de la utilidad o la inutilidad. La fuerza de la selección recae en el hecho de que la vida es sometida a una elección aparentemente superficial pero absolutamente trascendente. Es todo lo que le

### 3. Representación del sujeto

queda al hombre, es su modernidad, su interés como realizador de una función determinada por una razón mecánica.

A principios del s. XX, Weber prevé la amenaza de un proceso de modernización que abra la puerta a una alianza entre la racionalidad y la barbarie. Continuando con la línea marcada por él y en esa misma dirección, Marcuse describe este fenómeno de la siguiente manera:

A medida que se despliega la racionalidad capitalista la irracionalidad se torna razón: razón porque es un gigantesco desarrollo de la productividad, conquista de la naturaleza, acumulación de mercancías (cada vez más accesibles a estratos más amplios de la población); pero irracionalidad porque esta creciente productividad, este dominio de las fuerzas naturales, esta riqueza social, se convierten en fuerzas destructoras; no solo en sentido figurado, en la medida que se liquidan los llamados valores superiores, sino también literalmente [...] esta agresividad acumulada se descarga mediante la legitimación de una crueldad de tipo medieval (la tortura) y métodos científicos de exterminio (en Traverso, 2001: 71).

La Modernidad se hace presente e ineludible en la barbarie y la destrucción masivas concebidas y construidas sobre una razón enferma: “la muerte pierde su carácter individual y se convierte en una masacre organizada... anónima, una mera «muerte sin cualidad»” (Traverso, 2001: 68).

A partir de la Marcha sobre Roma y hasta 1942 ocurre un retroceso de las instituciones políticas liberales europeas. Tal como cuenta el historiador Eric Hobsbawm, en los años veinte había seis países con sus asambleas legislativas inoperantes, durante los años treinta aumentaron hasta nueve y en el transcurso de la guerra otros cinco países se unieron a la lista. El liberalismo y con él sus ideales democráticos sufren un terrible atraso (Hobsbawm, 1995) que junto con el apogeo de los sistemas totalitarios que se presentaban así mismos como sistemas modernizadores prepararan el terreno que permite la aceptación social del fascismo.

Con la democracia en una profunda crisis, la burguesía sustituye el sentimiento de clase por el sentimiento nacional del que surge la posibilidad para los nazis que construyen un estado radical basado en un discurso higienista que aprovecha el racismo que había germinado durante el s. XIX.

El biologismo político nazi parte de la idea de que todos los problemas sociales son generados por deficiencias genéticas y biológicas y tiene la creencia de que en el fin de estás se encuentra también el fin de los conflictos a nivel social. La comunidad así se convierte en la comunidad popular (*Volksgemeinschaft*) fundida en la raza. Edgar J. Jung, el abogado alemán asesinado en 1934 por la Gestapo y las SS durante la llamada Noche de los cuchillos largos<sup>30</sup>, explica en su “Einstatz der Nation”:

Queremos la integridad de la nación en el sentido de una reintegración ética de sus componentes hacia un nuevo orden nacional que supere la lucha de clases [...] en lugar de la igualdad proponemos valores interiores, en lugar de la orientación social la apropiada integración en una sociedad jerárquica, en lugar de la lección mecánica el surgimiento orgánico de jefes auténticos [...] en lugar de la felicidad de las masas el derecho de la comunidad del pueblo (Jung en Andreassi, 2004: 177).

Para la formación de la *Volksgemeinschaft* es imprescindible apartar a los elementos dañinos e insanos. Los campos de concentración se convierten de esta manera en el instrumento necesario para la arquitectura de la exclusión. Es ahí en donde encontramos al joven György.

Kertész, siendo consciente de las formas que pueblan el imaginario del lector, juega con sus expectativas. Algunas de esas formas, fuera de contexto, son inocuas pero al interior de una novela sobre el exterminio se elevan agrandándose en lo atroz. Éste es el caso de las

---

<sup>30</sup> Entre el 30 de junio y el 2 de julio, Hitler inició una purga al interior del partido nazi dirigida contra las SA, el brazo más radical del partido, comandado por el histórico líder Ernst Rhöm al que Hitler le tenía cierto temor. La intención del líder alemán era congraciarse con la *Reichswehr*, las fuerzas armadas alemanas, enfrentadas con las SA y por el otro lado aprovechar y vengarse de antiguos enemigos o personajes leales al vicescanciller alemán Franz von Popen que constituía su contrapoder. De hecho, la Noche de los cuchillos largos significa la definitiva arribada al poder de Hitler, el fin de la primera etapa de la revolución nacional socialista y el lugar que marca la imposibilidad de la vuelta atrás.

### 3. Representación del sujeto

duchas que esperan al protagonista después de la selección, pero también el del tren o el de las estrellas amarillas de tela colgadas del pecho. Para el lector, todos estos elementos poseen un significado histórico y real terrorífico, sin embargo, se ve obligado a recordar, frente a la inocencia del protagonista, que debe despojarlos de cualquier valor. Es así que cuando György habla de la estrella que adorna su pecho no debe sorprenderse con la naturalidad con la que lo hace. György dice: “Hubiera podido desabrochar mi abrigo, pero desistí: la ligera brisa podía haber hecho que las solapas hubieran ocultado de manera antirreglamentaria mi estrella amarilla” (p. 8), o más adelante, “los tres llevábamos nuestras estrellas amarillas. Cuando iba solo, no me importaba llevarla e incluso me divertía” (p. 13).

Quienes entran al campo como individuos se van convirtiendo progresivamente en una multitud. El evento mismo de la exclusión es meticuloso y forma parte de un lenguaje preciso que es parte fundamental de la estrategia pergeñada por el Estado, meditada con gran rigurosidad, para construir la comunidad racial e higiénica. Por ello, Kertész narra cada uno de los pasos, envolviendo al lector en el mismo meticuloso proceso.

Uno de esos primeros pasos es la marca impuesta, la estrella amarilla, bien visible y sujeta a la ropa para el reconocimiento de los otros. La estrella identifica a aquellos que deben ser apartados. Una parte de la sociedad es identificada primero y después enviada a los campos de concentración.

La estrella simboliza la falta de humanidad de aquel que la lleva y la razón de su exclusión. Es necesario hacer patente la división, indicarla, anunciar la diferencia para convertirla en parte de la estética estatal que necesita manifestarse en el cuerpo y en el alma, volviendo arte la violencia. El fascismo, escribió Benjamin recordando a Marinetti, convierte a la estética en política:

*“Fiat ars, pereat mundus”*, dice el fascismo, y espera de la guerra, tal y como lo confiesa Marinetti, la satisfacción artística de la percepción sensorial modificada por la técnica.

Resulta patente que esto es la realización acabada del “*art pour l’art*”. La humanidad, que antaño, en Homero, era un objeto de espectáculo para los dioses olímpicos, se ha convertido ahora en espectáculo de sí misma. Su autoalienación ha alcanzado un grado que le permite vivir su propia destrucción como un goce estético de primer orden. Este es el esteticismo de la política que el fascismo propugna. El comunismo le contesta con la politización del arte (Benjamin, 1989: 57).

El punto tres del *Manifiesto futurista* (1908) dice: “La literatura exaltó, hasta hoy, la inmovilidad pensativa, el éxtasis y el sueño. Nosotros queremos exaltar el movimiento agresivo, el insomnio febril, el paso de corrida, el salto mortal, el cachetazo y el puñetazo” (Marinetti, 2016).

La estética de la violencia constituye una parte fundamental en la construcción del estado nacional, no solo como herramienta sino como elemento básico de su funcionamiento, el lenguaje con el que se expresa. La violencia fascista nunca es gratuita y su aplicación es ejercida con racionalidad. Y es de esa racionalidad granítica y obsesa que emana el exterminio en el que se encuentra inmerso György.

### 3.3.2. PASO UNO: EL TIEMPO DEL EXTERMINIO

En esa inmersión presente y terrible del narrador hay algo que llama particularmente la atención, porque parece no tener sentido, aunque lo tiene como se verá más adelante, y es la forma narra los sucesos que van sucediendo pues los cuenta de tal manera que parecen pasados pero recientes como si hubieran sucedido pocos días atrás, haciendo que el presente en el que se encuentra como protagonista flote entre un pasado reciente y un futuro desconocido. Es muy probable, aunque no conste una aclaración al respecto, que el autor haga esto para darle mayor verosimilitud a la inocencia de un personaje que se ve arrastrado hacia su destino, como el *ángel de la historia*, empujado irremediabilmente por el torbellino del progreso, porque sin esta construcción temporal sería muy complicado mantener el

equilibrio entre la narración y las nociones del lector que habita un futuro relativamente lejano con respecto a los acontecimientos.

En donde mejor se observa este difícil equilibrio temporal es al inicio del tercer capítulo cuando el joven es arrestado y conducido a los campos de concentración en Alemania. El capítulo comienza con una llamativa primera frase que dice: “El otro día me ocurrió algo extraño” (p. 45). El “otro día” señala un pasado cercano y el hecho de que el suceso sea calificado como “algo extraño” no parece anunciar un evento dramático, aunque lo sea. Y esto se explica solamente dada la inocencia de un personaje que no sabe lo que ocurrirá, “la extrañeza denota la ignorancia, el no saber, si se quiere, la inocencia del joven... Mas también la indefensión ante la «lógica» del totalitarismo”, dice Aspiunza (2007: 129).

Viendo esta señal del tiempo se puede volver algunas páginas atrás para encontrar el sitio en donde es definida la distancia a la que el narrador evoca los acontecimientos. György dice: “los hechos que narraré a continuación ocurrieron anteayer durante la alarma aérea de la noche del viernes” (p. 37). Es así que dos días separan el pasado narrado y el presente vivido.

El enfoque temporal no solo es curioso sino que resulta un tanto molesto para el lector, pues en ningún momento hay una explicación clara sobre la condición del narrador, es decir, nunca se termina de entender de qué manera está siendo narrada la historia. Esta particularidad provoca un cierto desequilibrio entre el tiempo narrado y la conciencia del narrador sobre los acontecimientos, sin embargo, la explicación para esta complicada estabilidad puede encontrarse en el hecho de que el autor busque generar cierto desfase entre su conciencia, “yo”, y la conciencia del narrador, “el otro”, esto es, entre el autor de la experiencia y aquel que la experimenta, sujeto cuya conciencia a su vez se convierte en el correlato de la conciencia del lector. Para Kertész es imprescindible separar su experiencia personal real de la del personaje ficticio aunque éstas sean similares y tiendan hacia la



confusión, de ello depende su capacidad, por una parte, para describir el horror vivido sin verse abocado hacia silencio y, por la otra, para hacer experimentar al lector ese horror.

Kertész, al igual que György, fue deportado cuando solo tenía 15 años a Auschwitz y después llevado a Buchenwald y bajo el tamiz de la experiencia vivida es evidente que lo narrado en la obra de ficción no es una simple anécdota sino la base del desarrollo literario del autor, así como la historia de la Segunda Guerra Mundial no es solo un simple telón de fondo intercambiable sino uno de los pilares esenciales de la narración y parte fundamental de la interpretación de la novela.

Dado lo anterior, es natural que el lector haga asociaciones que confunden la realidad con la ficción y es aquí en donde surge la importancia de la manufactura narrativa del tiempo que no es un recuento de los hechos sucedidos en un pasado que ha llegado a su fin, sino la narración de una historia que va adelante en un presente que cambia mientras la lectura avanza.

Esta estrategia de construcción temporal obliga al lector a separar las figuras del narrador y del autor pero manteniéndolas ambas presentes. Kertész intenta ser claro ante el hecho de que lo narrado forma parte de la ficción que, sin embargo, es esencial para explicar acontecimientos verdaderos. El autor es consciente de que la mejor manera de acceder a lo auténtico es a través de la ficción que manifiesta en sí la desconfianza postmoderna a una realidad dada.

En esta misma dirección Jaime Aspiunza (2009: 9), piensa que en toda su obra, pero en especial en esta novela, Kertész está suponiendo la imposibilidad de reproducir la vida:

la existencia en un lenguaje objetivo; esto es, está de entrada negando que la autobiografía sea el documento, el informe, la versión objetiva de la existencia de alguien, respecto de la cual la novela entrañaría una desviación. Está negando que haya un punto cero de representación o *mimesis* de la realidad. Toda escritura, por el hecho de serlo, implica elaboración de un material, transformación y salto, paso de

la existencia al lenguaje. El lenguaje, diríamos, no representa la existencia, sino que la interpreta, la *expresa*.<sup>31</sup>

En un libro muy posterior, *Liquidación* (2003), Kertész instala en el centro de la obra, y esto muestra su inquietud acerca del asunto, la duda radical sobre el estatus mismo de la realidad dentro de la novela. Keserú, el personaje principal, es un editor para el cual la realidad ha adquirido un “estado problemático”, un estado “que carecía sobre todo de realidad” (Kertész, 2004: 11). Keserú, que refleja al propio Kertész,<sup>32</sup> siempre que habla de la realidad añade al acto y como coletilla, “la llamada realidad”, una realidad que en el transcurso de la narración se mezcla con la obra de teatro escrita por Bé, recientemente fallecido y amigo íntimo de Keserú. Dice, “las escenas fueron enlazándose la una con la otra, tanto en la obra como en la realidad” (Kertész, 2004: 19), y más adelante, “los diálogos definitivos surgidos de los apuntes poco se distinguían de la realidad (o sea, de la llamada realidad)” (Kertész, 2004: 26).

Kertész, en favor de una verdad que subyace bajo la apariencia de lo real prefiere evitar la narración autobiográfica de manera muy similar a como lo hace también otro de los autores sobrevivientes del holocausto, el escritor judío Aharon Appelfeld, quien, de la misma forma que Kertész, narra los avatares de sus personajes de tal manera que estos se ven arrastrados por el texto y dejando que el marco histórico sea puesto por el lector.

---

<sup>31</sup> “Claro está, habrá que precisar lo que aquí signifique expresar, puesto que el sentido habitual que este término exhibe en las teorías de la expresión literarias se enmarca en última instancia en unos presupuestos –llamémoslos– ontológicos que no son los aquí aludidos. En el comienzo de su auge moderno, con el romanticismo, se entendía que la expresión lo era de sentimientos internos del poeta, mas no se dudaba de que dichos sentimientos poseían un modo de ser que no difería en el fondo de otros objetos para los que el lenguaje parecía, con todo, más apropiado. Había, sí, dificultad, falta de práctica, una riqueza subjetiva, pero nadie dudaba de que la relación entre lenguaje y sentimiento fuera la misma que la que se daba por supuesta entre lenguaje y realidad. Desde entonces las cosas han cambiado, se ha pasado de un paradigma que podemos llamar representacional –que presupone homología entre obra literaria y experiencia vivida– a otro que se suele considerar hermenéutico, y que comportaría una radical “heterología” entre obra y vida. ¿Sigue siendo posible hablar de expresión cuando parece que la categoría básica que vincula experiencia y lenguaje es la de interpretación? O mejor: ¿qué significaría expresión cuando parece haber cambiado la relación entre lenguaje y experiencia?” (Aspiunza, 2009: 9).

<sup>32</sup> Aunque el escritor húngaro se divide en las dos figuras principales de la historia, por una parte en Keserú y por la otra en Bé, un escritor superviviente de los campos de concentración. En el primero como su yo presente que afronta la vida, en el segundo como el superviviente que decide suicidarse como acto de libertad suprema.

La historia de Appelfeld es singular: cuando los nazis llegaron a su pueblo natal, Zhadova, en la actual Ucrania, asesinaron a su madre y lo deportaron a él y a su padre a un campo de concentración en Transnistria, de donde poco tiempo después pudo escapar. Vivió tres años escondido y vagando en el bosque, casi como el narrador de *El vizconde demediado*, hasta que en 1943 se alistó en el Ejército Rojo en donde trabajó como cocinero; al término de la Segunda Guerra Mundial se estableció en Palestina sitio en el que se reencontró con su padre que había logrado sobrevivir al encierro en el *lager*. En una entrevista que le hace Philip Roth,<sup>33</sup> se comenta:

ROTH: En tus libros no hay datos de la esfera pública que puedan servir de advertencia a la víctima, como tampoco se incluye en la catástrofe europea el inminente destino de la víctima. El enfoque histórico lo pone el lector, capaz de comprender algo que la propia víctima no puede comprender, es decir la magnitud del mal en que se halla envuelta. Tu reticencia de historiador, combinada con la perspectiva histórica del lector apercibido, explica el singular impacto que tu obra produce –la fuerza que se desprende de unos relatos narrados mediante procedimientos muy modestos. Cabe decir también que al deshistorizar los acontecimientos, emborronando los antecedentes, seguramente te aproximas a la desorientación experimentada por las personas que no fueron conscientes de hallarse al borde del cataclismo.

Se me ocurre que la perspectiva de los adultos en tus relatos se parece en sus limitaciones al punto de vista de un niño, que, claro está, no dispone de calendario histórico en que situar los hechos que se están produciendo, ni posee medios intelectuales para penetrar en sus significado. Me gustaría saber si tu propia consciencia de niño al filo del Holocausto no está reflejada en la simplicidad con que se percibe en tus novelas la inminencia del horror.

APPELFELD: Tienes razón. En *Badenheim 1939* ignoré por completo la explicación histórica. Di por supuesto que el lector conocía los hechos históricos y que sabría rellenar los huecos. También aciertas, a mi parecer, cuando dices que en mi descripción de la Segunda Guerra Mundial hay algo de visión infantil. No obstante me vengo sintiendo ajeno a las explicaciones históricas desde el momento mismo en que empecé a considerarme artista (Roth, 2012: 94).

Como se observa, tanto Appelfeld como Kertész asumen de manera muy similar la representación del horror y mediante una estrategia parecida logran transmitir a los lectores la desorientación que ellos mismos experimentaron cuando la catástrofe se avecinaba.

---

<sup>33</sup> La entrevista aparece en *El oficio: un escritor, sus colegas y sus obras* (2001).

El arte, piensa Kertész, no transmite sentimientos sino vivencia, “entendida en cuanto acontecimiento en el mundo, y del mundo, pues es la vivencia de *vivir el mundo*<sup>34</sup>.” (Aspiunza, 2009: 11): “*El arte transmite existencia a la existencia*<sup>35</sup>. Para ser artistas, hemos de sustanciarnos en existencia, igual que el receptor, que también ha de sustanciarse en existencia. No vale conformarse con menos; y si algún significado posee este rito, únicamente se puede buscar aquí” (Kertész en Aspiunza, 2009: 11).

Más adelante, Roth pregunta:

De pequeño, a los nueve años, tú también anduviste errante por ahí, igual que Tzili, tras huir del campo de concentración. Llevo tiempo preguntándome por qué, cuando utilizas literariamente tu propia vida en un lugar desconocido, oculto entre campesinos hostiles, tomas la decisión de convertir en chica al sobreviviente de esa ordalía. ¿No te pasó por la cabeza *no* ficcionalizar este material, sino presentar tus experiencias tal como las recuerdas, para escribir un relato directo de sobreviviente, al modo de Primo Levi cuando nos cuenta su encierro en Auschwitz?

APPELFELD: Nunca he escrito las cosas tal como sucedieron. Por supuesto que todas mis obras son capítulos de mi más personal experiencia, pero no son, sin embargo, «la historia de mi vida». Las cosas que me han pasado en la vida ya han pasado, ya están moldeadas, y el tiempo las ha amasado para darles forma. Escribir las cosas tal como sucedieron equivale a hacerse esclavo de la memoria, la cual no constituye sino un elemento secundario del proceso creativo. A mi modo de ver, crear equivale a ordenar, a clasificar y a elegir las palabras y el ritmo más adecuados para la obra. Los materiales, en efecto, están tomados de la propia vida, pero, en última instancia, lo creado es una criatura independiente.

Varias veces he intentado escribir lo que fue «la historia de mi vida» en los bosques, inmediatamente después de mi fuga del campo de concentración. Quería ser fiel a la realidad y a lo que en verdad sucedió. Pero la crónica resultante no pasó de mero andamiaje, no muy resistente. El conjunto era más bien mezquino, una especie de cuento imaginario poco convincente. Las cosas más auténticas son facilísimas de falsificar (Roth, 2012: 96).

Roth hace aquí una reflexión que también puede hacerse para la obra de Kertész, poniendo el puntero justo en la relevancia de la ficción como instrumento de acceso a la realidad auténtica. De vuelta a Kertész, no sabemos, dice Aspiunza (2009: 11) “ni probablemente él lo sepa, si el Kertész adolescente era o no como el György Köves de la novela. Pero hemos de suspender este presupuesto realista –el de que en la realidad vivida

---

<sup>34</sup> Cursiva de Aspiunza.

<sup>35</sup> Cursiva de Aspiunza.

hubiera ya un significado que el escritor sólo tiene que notificar— para captar mejor lo que allí pasa; es una novela, no un documento”.

En *Diario de la galera* (1992), Kertész escribe: “La inestimable importancia de la novela: un proceso en cuyo curso uno recupera su vida. [...] el único objeto posible de la novela: la recuperación, la vivencia de la vida, y que nos colme por un solo y fervoroso instante antes de partir” (Kertész, 2004: 148).

En este sentido, *Sin Destino* pone en funcionamiento una estrategia singular en cuanto a la figura del narrador: el autor escribe pretendiendo no saber el fin del personaje, se aleja de la acción, se separa de ese yo ficticio, abandonándolo al transcurso de una narración incontrolable, de tal manera que el autor se transforma en otro, separándose de Kertész pero también liberándose del protagonista.

### 3.3.3. PASO DOS: EL TROPO

Durante el tiempo en que la historia transcurre dentro del campo, el personaje pierde aquellas características que lo definen como individuo, cada vez más se iguala a los otros, que son cada vez menos ellos, es decir, menos humanos.

Como ya se vio, el primer paso, el paso de la exclusión, había sido dado antes del campo de concentración, en Budapest, cuando se le impone formar parte de una comunidad con la que no siente apenas ninguna identificación. Hablando de la gente que vive en su mismo edificio, comenta: “Antes, no hacíamos el menor caso de los vecinos, pero desde que sabemos que somos de la misma raza, intercambiamos ideas sobre nuestro futuro” (p. 17). Más adelante su tío le informa: “ahora en adelante —dijo—, tú también serás partícipe del destino común de los judíos” (p. 24).

### 3. Representación del sujeto

Sin saber por qué, sin comprenderlo del todo, György sufre el destino de un pueblo del que apenas sabe que forma parte, porque esa pertenencia es artificial y está vinculada a una fe que no profesa y sin embargo acepta ese orden. El tío, muy religioso por su parte, le explica a György que *su destino* es el de su pueblo, “una persecución constante desde hacía milenios” (p. 24) que debía ser aceptada “con paciencia y resignación” (p. 25), puesto que Dios lo ha impuesto por los pecados cometidos en el pasado y solo de él se puede esperar la gracia.

El destino como elemento inamovible, incluso para negarlo, habita toda la obra como un fantasma en el que subyace la batalla fundamental del protagonista y del autor: ¿se puede escapar de él?, ¿existe algo más allá?

No se trata de que el narrador presente su individualidad sino que a través de él surge a la palabra, dice Aspiunza (2009: 14), el mundo en el que está inmerso. Un mundo en el que la personalidad, la unicidad se pierde, pues está de principio excluida (Aspiunza, 2009: 14):

El conjunto de determinaciones de dicho mundo ocupa el lugar de lo que sería la historia personal de cada uno. A esa determinación exterior, caprichosa, absurda, basada en la vaciedad de la ideología nazi, es a lo que Kertész llama “sin destino”, por más que se imponga con la férrea necesidad del verdadero destino. Bien que éste sólo puede desplegarse en compañía de la libertad. En cualquier caso, ese “sin destino” será algo que el adolescente deberá asumir como destino propio.

Entre el primer capítulo y el segundo hay un salto temporal de dos meses. Después de la partida del padre a un campo de trabajo en Alemania, las leyes en Hungría se hacen cada vez más duras para los judíos, György, a pesar de su edad, tiene que comenzar a trabajar, pero se lo toma con filosofía, dice: “en cuanto al trabajo, no puedo decir que sea difícil y con la compañía de los muchachos incluso es divertido” (p. 32).

El adolescente no tiene nunca el más mínimo impulso rebelde lo que puede resultar chocante para el lector, pero esto es debido, por una parte, al progresivo empeoramiento de

las condiciones de vida de los judíos y, por la otra, a la auto victimización de un pueblo creyente, representado tío Lajos, que asume la injusticia como un castigo divino:

el tío Lajos dijo que teníamos que aceptar todo lo que Dios nos impusiese [...] me llamó aparte para decirme, en tono grave, que no debía olvidar que en mi trabajo yo no estaba solo sino que representaba a «toda la comunidad judía» y que mi comportamiento tenía que ser intachable, puesto que no solo me juzgarían a mí sino a todos los judíos. Por supuesto, no se me había ocurrido planteármelo así, pero reconocí que podía tener razón (p. 33).

Sin proponérselo, György acepta que forma parte de la comunidad impuesta. Ese hecho le da la justificación para no sentirse agraviado ante la injusticia. Mientras habla con la hermana de Annamaria, comenta, intentando explicarle el odio de los demás, “que no la odiaban a ella como persona, puesto que ni siquiera la conocían, sino más bien la idea de que era «judía». Entonces reconoció que ella también había llegado a la misma conclusión, pero que no comprendía nada, puesto que no sabía exactamente qué significaba ser judío” (p. 40), y más adelante, “la verdad es que yo no le daba tanta importancia.” (p. 41).

El ser judío, György lo ve como una casualidad, formar parte del grupo excluido es una forma simple de mala suerte a la que se debe someter, es decir, quitando el “hecho racial” y la mística religiosa nada tiene un verdadero significado o un significado trascendente, todo es un sinsentido con apariencia de racionalidad pero que debe ser aceptado en virtud del orden.

Durante el tercer capítulo, el autor húngaro describe la relación que se establece entre el joven György y sus compañeros en el trabajo, es el preámbulo al exterminio que sucede en el capítulo siguiente y ambos sirven de contraste. El primero, describe a los jóvenes, sus personalidades, sus características singulares, etc. El segundo, los anula, transformándolos en prisioneros sin distinción. Es el fin de la inocencia.

Un oficial húngaro al pie de una carretera detiene los autobuses de pasajeros que pasan y hace descender a todos los judíos:

### 3. Representación del sujeto

Llegó uno de los más populares, un chico vivaracho, con pecas y el pelo negro, muy corto, al que llamábamos Curtidor, porque, a diferencia de la mayoría de nosotros que veníamos de escuelas generales, él había estudiado ese oficio. También llegó el Fumador, que casi siempre tenía un cigarrillo en la boca [...] (p. 46) Era callado y reservado [...] (p. 47) Todos saludaron con alegría a otro muchacho que llegaba, al que llamaban el Suave. El nombre era muy acertado: tenía la tez suave, el pelo oscuro, lacio y brillante, los ojos grandes y grises, y en general todo sus ser desprendía una suave atracción [...] (p. 47) También llegó Rozi [...] Por alguna razón, goza de autoridad entre los muchachos, y normalmente nos mostramos de acuerdo con sus indicaciones... (p. 47).

Toda esta descripción es solo la marca de aquello que será destruido, de este párrafo apenas quedará un número sin rasgos distintivos: “estar vivo o muerto carecía de importancia, porque la vida de un «número» resulta completamente irrelevante. Y todavía importaba menos lo que se escondía detrás de la existencia de aquel «número»: su destino, su historia, su mismo nombre...” (Frankl, 2004:79).

Todo sucede con “gran rapidez” (p. 60), “de una manera inesperada” (p. 60), “un tanto sorprendente” (p. 60) y es difícil encontrar explicación alguna, pero nada ni nadie se resiste, simplemente las cosas van hacia adelante como si el futuro estuviera ya señalado y no hubiera nada que hacer frente a él, aunque parezca una “obra de teatro sin sentido”:

No sabía por dónde ir y solo recuerdo que me entraron ganas de reír, por una parte debido a la situación inesperada, confusa y a la sensación de estar participando en una obra de teatro sin sentido, en la cual mi papel me era en parte desconocido y, por otra, por la breve visión que tuve de la cara de mi madrastra cuando se dio cuenta de que yo no llegaría a la hora de la cena (p. 62).

De la misma manera que la estrella amarilla colgada del pecho, el tren funciona como un elemento que genera una contradicción entre la sensación que experimenta el lector y la narración. El lector lleva en sí todo el peso semántico del tren camino a Auschwitz pero para el narrador la idea es simplemente agradable.



Kertész es tan consciente de esa llamada histórica que no necesita casi nada para invocarla, de hecho, no la contamina con comentarios innecesarios y triviales, sabe que el horror a través de las palabras tiende a lo superficial.

En la entrada del cuarto capítulo la imagen del tren es evocada inmediatamente, dice: “En el tren, lo que más escaseaba era el agua. La comida parecía suficiente para carios días, pero no teníamos nada para beber, y eso era muy desagradable” (p. 63), pero por lo demás a György le parece una idea “atractiva”, “solo nos comunicaron que los que así lo desearan podían ir a trabajar, nada más y nada menos que a Alemania. La idea me pareció atractiva, a mí y a muchos de mis compañeros de la fábrica” (p. 63).

Hay una voluntad optimista en todo el movimiento del adolescente al que incluso le parece natural la muerte de una vieja: “todos, incluido yo, consideramos que al fin y al cabo era comprensible que se muriera” (p. 79).

La progresión de los acontecimientos es tan gradual que no ocurre un choque frontal con aquello que se está viviendo, además de que tiene la necesidad natural de comprenderlo: primero la estrella amarilla, después el trabajo obligatorio, la detención, la deportación y finalmente la muerte.

El psicólogo Viktor Frankl narra en su libro *El hombre en busca de sentido* (1946) una serie de acontecimientos bastante similares a los de Kertész y a los de miles de prisioneros judíos. Aunque ambos relatos discurren en paralelo, el enfoque que da Frankl abre una brecha entre ambos, uno de ficción y el otro un estudio sobre los distintos procesos psicológicos por los que los prisioneros atravesaban en los *lager*, sin embargo, en las diferencias se establece un diálogo que recuerda la singular conversación que también entablan *Las danzas húngaras* y *Un réquiem alemán* de Brahms: por un lado, la inocencia y, por el otro, el horror, íntimamente ligados.

### 3. Representación del sujeto

*Las danzas...*, recuérdese el origen del autor de *Sin Destino*, es un conjunto alegres piezas basadas en temas húngaros que podrían considerarse una evocación premoderna, romántica, de una realidad que se resiste a la racionalización del mundo mediante una llamada nostálgica a la naturaleza, de manera muy similar a como lo hacen los bucólicos comentarios de György sobre los campos de concentración.

Por su parte, *Un réquiem alemán*, es una meditación sobre la vida y la muerte en clave luterana, tremendamente oscura y que recuerda al singular misticismo nazi que llegó a tener expresiones tan grotescas como la fantástica y, al final, desesperada búsqueda del Santo Grial. Esta obra es el contrapunto de la mirada inocente del adolescente.

Curiosamente, *Deutsches Requiem* es también el título de un cuento de Borges que narra, y esto nos acerca a la región de las casualidades imposibles, la historia alemana a través de un soldado nazi apasionado de Brahms y Schopenhauer, nombrado en 1941 subdirector del campo de concentración de la localidad de Tarnowitz y que se ve envuelto en la tarea de torturar a un poeta judío (¡húngaro!) llamado David Jerusalem. Dice:

El ejercicio de ese cargo no me fue grato; pero no pequé nunca de negligencia. El cobarde se prueba entre las espadas; el misericordioso, el piadoso, busca el examen de las cárceles y del dolor ajeno. El nazismo, intrínsecamente, es un hecho moral, un despojarse del viejo hombre, que está viciado, para vestir el nuevo. En la batalla esa mutación es común, entre el clamor de los capitanes y el vocerío; no así en un torpe calabozo, donde nos tienta con antiguas ternuras la insidiosa piedad. No en vano escribo esa palabra; la piedad por el hombre superior es el último pecado de Zarathustra. Casi lo cometí (lo confieso) cuando nos remitieron de Breslau al insigne poeta David Jerusalem (1998: 32).

El diálogo establecido entre las obras de Kertész y Frankl, tal y como sucede con las dos composiciones de Brahms, se basa en las diferencias en la lectura de la realidad, es decir, son dos lados de la misma moneda.

Dadas las diferencias y las similitudes resulta interesante escuchar también la voz de Frankl sobre algunos eventos, por ejemplo la llegada a Auschwitz:

De repente, de la garganta de los pasajeros se escapó un grito angustiado: « ¡Hay una señal que dice *Auschwitz!*!». Al oírlo todos sintieron paralizárseles el corazón. Ese nombre evocaba las mayores atrocidades que cabía esperar: cámaras de gas, hornos crematorios y el exterminio. El tren avanzaba lentamente, vacilante, como si quisiera evitar, el mayor tiempo posible, que sus pasajeros constatasen la cruda realidad: ¡Auschwitz! (Frankl, 2004: 36).

Y más adelante:

Mi imaginación dolorida me hacía ver cadalsos con cuerpos oscilando siniestramente colgados de una cuerda. Me estremecí de horror; sin embargo, la realidad no era inferior a lo imaginado: paso a paso, segundo a segundo, deberíamos acostumbrarnos a aquella terrible e inmensa atrocidad (Frankl, 2004: 36).

Desde el principio Frankl narra el horror como horror, de forma muy distinta a como ya se vio que lo hace Kertész que realiza una descripción del horror desde la inocencia de un adolescente, sin embargo, es llamativo ver de qué manera, tanto en Kertész como en Frankl, se repiten algunas imágenes sin cesar (los pasos, la costumbre, los presos bien alimentados, la buena presencia de los soldados, el orden, el abandono al curso de los acontecimientos), lo que permite apreciar la malla de unión entre las dos experiencias, una especie de subconsciente compartido.

Al llegar a la estación de destino, Auschwitz-Birkenau, se enteran de que deben ir primero a las duchas, no hace falta decir que la resonancia de ese elemento junto con la constatación de que se encuentran en un campo de concentración se escucha con potencia en el imaginario del lector. Por su parte György piensa: “Ya era hora” (p. 82).

La muestra de la total incompreensión sobre su situación se puede ver en el hecho de que al ver a otros judíos del campo piensa que son presos. Es una imagen que tiene una considerable importancia narrativa pues con ella se muestra gráficamente la conversión del muchacho en un miembro más del campo con la pérdida de inocencia que eso supone, desposeído de toda personalidad.

### 3. Representación del sujeto

La importancia visual de los procesos del texto es grande, sobre todo porque el autor le otorga un significado específico significativo. La disolución no solo es moral sino física y ambas se enlazan a lo largo de la narración, sirviendo además como contrapunto del significado que también los nazis depositan en la manifestación gráfica del poder y de la violencia. No es banal ninguno de los pasos dados hacia la desaparición, hay un proceso racional detrás de cada uno.

György narra: “Me sorprendió mucho, puesto que era la primera vez en mi vida que veía yo, por lo menos desde tan cerca, unos presos de verdad, con el típico uniforme a rayas de los delincuentes, el gorrito redondo y la cabeza afeitada” (p. 82). Las caras de los presos, “tampoco inspiraban mucha confianza: orejas separadas, narices aguileñas, ojos pequeños, hundidos y pícaros. Según todos los indicios, parecían judíos.” (p. 82). György asume en sí los estereotipos con los que han sido señalados los judíos y que generan la aparición de la desconfianza. Ve en los presos todavía al otro, establece una distancia necesaria, se distingue de ellos mediante una oposición que lo define, pero aceptando, sin embargo, el discurso del poder. El adolescente se entrega a “la racionalidad imperante, o una búsqueda desproporcionada –para el lector– de racionalidad, de armonía y orden.”, dice Aspiunza (2009: 13), y por supuesto, continúa, “dicha entrega es respuesta a la extrañeza, la ignorancia, la falta de elementos de juicio, el sinsentido, en definitiva, del mundo totalitario. Hay un esfuerzo intenso, por más que inconsciente, por mantener los límites que distinguen y separan orden y caos, reprimiendo incluso la sensación de extrañeza a favor de una supuesta armonía.”

La primera distinción al llegar a los campos es la de género, los hombres de un lado, las mujeres del otro. La separación como todo en el sistema nazi se hace racionalmente. Al frente de la fila se encuentra un médico:

Ahí adelante, nos dijeron otra vez, nos esperaba la ducha, pero primero teníamos que pasar el examen médico. Nos explicaron, aunque era fácil adivinarlo, que se trataba de un examen de aptitud para el trabajo [...] (p. 86) Nos dijeron que nos quitásemos las chaquetas y las camisas para que estuviéramos delante del médico con el pecho descubierto [...] (p. 89) Vi dos grupos que estaban formados más adelante: a mi derecha había un grupo mixto grande, y a mi izquierda, otro, más pequeño y más atractivo, con algunos de nuestros muchachos. Enseguida supuse que estos últimos debían de ser los considerados aptos para trabajar (p. 89).

El texto de Frankl cuenta:

Era un hombre alto y delgado, vestido con un uniforme impecable y reluciente que le sentaba perfectamente. Ese porte elegante y atildado contrastaba bruscamente con nuestro aspecto sucio y mugriento después de semejante viaje. Había adoptado una posición aparentemente relajada, sujetándose el codo derecho con la mano izquierda. Movía con parsimonia el dedo índice de su mano derecha hacia un lado o hacia el otro, hacia la derecha o hacia la izquierda. En aquellos momentos ignorábamos completamente el siniestro significado de aquel leve movimiento de su dedo: apuntaba unas veces a la izquierda otras a la derecha, con mayor frecuencia a la derecha (Frankl, 2004: 38).

Aquí se genera el contraste entre lo que sabe el lector y lo que sabe el protagonista.

“Kertész se apoya en lo que el lector sabe de los campos de concentración alemanes; sólo así puede entenderse el carácter provocativo de la narración. Lo que ésta expone a la luz es el fruto de la educación recibida por el narrador adolescente, y en el mundo así configurado los alemanes tienen razón; es más, son la razón.” (Aspiunza, 2009: 13). De esta manera, aunque ciertas cosas no sean naturales aquí adquieren esa naturalidad de lo racional para terminar haciendo que todo lo que sucede hasta el exterminio es racional: “Acaso sea ésta la idea central que nos transmite *Sin destino*.” (Aspiunza, 2009: 13).

Mientras el lector ve en los soldados de las SS, en los guardias del campo y en el médico de la selección anuncios del horror, György siente confianza:

A mí el médico me examinó con más detenimiento, dirigiéndome miradas reflexivas, serias y atentas. Me erguí para enseñarle mi pecho y –me acuerdo– sonreí ligeramente para paliar lo de Moskovics. Sentí confianza en aquel hombre, puesto que tenía buen aspecto y una cara simpática, alargada y bien afeitada, con labios finos y ojos azules o grises, en todo caso, claros y bondadosos (p. 90).

Kertész muestra constantemente la relación que tiene György con los signos exteriores del mundo, para él están íntimamente relacionados, el interior le resulta banal si no tiene relación con el exterior. De hecho, toda la lectura que hace del mundo es a través de estos signos, construye la realidad a partir de ellos, aunque a veces el autoengaño es chocante como en la mención de lo hermoso y agradable del paisaje alrededor de los campos.

Algunas páginas atrás, cuando György habla con la hermana de Annamaria, expresa claramente su posición frente a los signos exteriores, “Nosotros no podemos decidir sobre nuestras diferencias o similitudes; justamente para eso sirve la estrella amarilla, según mi parecer y así se lo di a entender. Pero ella se empeñaba, diciendo que las diferencias estaban «dentro de nosotros». Yo creo que importa más lo que llevamos por fuera.” (p. 41). Es así, que a los hombres con el uniforme a rayas y nariz aguileña les tiene desconfianza, en cambio a al personaje bien afeitado, de labios finos y ojos azules, lo considera confiable y bondadoso. Kertész cuestiona las apariencias, incluso aquellas generadas por la narración, pues en esas formas exteriores se aloja justamente la *banalidad del mal*. Porque aquel médico no es malvado en sí, sus signos exteriores son bien interpretados por el adolescente, podía ser un médico bondadoso y confiable aunque en el fondo de su actuación, de su toma de decisiones, se encontrara la modernidad más enfermiza solo posible en la falsificación de la razón. Hannah Arendt lo explica perfectamente:

Eichmann, sencillamente, *no supo jamás lo que se hacía*. Y fue precisamente esta falta de imaginación lo que le permitió, en el curso de varios meses, estar frente al judío alemán encargado de efectuar el interrogatorio policial en Jerusalén, y hablarle con el corazón en la mano, explicándole una y otra vez las razones por las que tan solo pudo alcanzar el grado de teniente coronel de las SS, y que ninguna culpa tenía él de no haber sido ascendido a superiores rangos. Teóricamente, Eichmann sabía muy bien cuáles eran los problemas de fondo con que se enfrentaba, y en sus declaraciones postreras ante el tribunal habló de «la nueva escala de valores prescrita por el gobierno [nazi]». No, Eichmann no era estúpido. Únicamente la pura y simple irreflexión —que en modo alguno podemos equiparar a la estupidez— fue lo que le predispuso a convertirse en el mayor criminal de su tiempo. Y si bien esto merece ser clasificado como «banalidad», e incluso puede parecer cómico, y ni siquiera con la mejor voluntad cabe atribuir a Eichmann diabólica profundidad, también es cierto que tampoco podemos decir que sea algo normal o común (Arendt, 2003: 172).

Tanto Eichmann como los demás criminales nazis que en menor o mayor medida cooperaron en la puesta en funcionamiento de la maquinaria del exterminio no eran monstruos, no lo parecían ni siquiera, esa es la gran tragedia, eran seres humanos que con gran facilidad, la pura irreflexión, como dice Arendt, o una reflexión trastocada por una razón obsesa, participaron en una de las mayores matanzas de la historia del ser humano, y hay que destacar precisamente esto para mostrar con que sencillez la humanidad se ve abocada al horror, a la muerte y a la desaparición. No hace falta mucho, solo un ligero empujón, véanse, como ejemplo monstruoso de la naturalidad con la que aceptamos lo que es injusto, los campos de detención de refugiados en Grecia que recuerdan con tremenda obstinación otro tiempo y otro espacio.

La primera selección, como la llama Frankl, limita las posibilidades de cada sujeto, la clasificación es única, no tiene ninguna importancia el pasado, todo se reduce a ese instante trascendental, la cuestión es la utilidad o inutilidad aparente, superficial, física:

Al atardecer nos explicaron el significado del “juego del dedo”. Se trataba de la primera selección, el primer veredicto sobre nuestra aniquilación o nuestra supervivencia. Para la gran mayoría de nuestra expedición, cerca de un noventa por ciento, significó la muerte [...] Los de la izquierda pasaron directamente de la estación al crematorio. Ese edificio, según me contó un recluso que trabajaba allí, lucía sobre sus puertas la palabra “baño”, escrita en varios idiomas europeos. Al entrar se le entregaba a cada prisionero una pastilla de jabón, y después... (Frankl, 2004: 39).

La tensión entre las expectativas del muchacho y lo que sabe el lector aumenta. Para quien se enfrenta al texto es clara la dirección que a la que apunta la historia, para el protagonista todo es nuevo y esperanzador y aunque de momento parezca natural esa presencia de ánimo frente a los acontecimientos, el lector tiene la esperanza de que más adelante algo haga despertar al adolescente, cosa que nunca pasará.

La degradación ocurre de forma tan gradual que György se acostumbra y acepta los cambios e incluso, más adelante, la muerte a la que está destinado. El joven no opone resistencia y por su parte el lector, al que le cuesta entender esa forma de asimilación de los acontecimientos, termina comprendiendo que esa es la forma natural de la supervivencia. Y tal vez esté sea uno de los logros más llamativos de la novela de Kertész que consigue explicar a través de su relato y de manera extraordinariamente clara, por una parte, cómo el individuo acepta las situaciones más difíciles, y por la otra, cómo la sociedad, incluyendo a las víctimas, naturaliza el horror.

Kertész no impone la visión de hechos determinados sino que:

nos presenta los argumentos de Auschwitz, a través de un perceptor, por decirlo así, universal. Y, ¡cuidado!, ya lo hemos visto, la percepción no es subjetiva: es fruto de una educación estética y moral, e intelectual. El narrador no trata de presentar su peculiaridad, su individualidad sino que a través de él surge a la palabra el mundo en que se ve inmerso. Y ese es un mundo en que la persona, la personalidad han desaparecido, están de principio excluidas. El conjunto de determinaciones de dicho mundo ocupa el lugar de lo que sería la historia personal de cada uno (Aspiunza, 2009: 14).

Los campos de concentración no se justifican de ninguna manera y, sin embargo, desde este punto de vista son totalmente entendibles como parte del desarrollo histórico moderno. La maquinaria del progreso que aplasta al hombre bajo las ruedas de los tanques y los asfixia en las cámaras de gas. Kertész no trata de imponer la imagen “sino la «lógica» de Auschwitz.” (Aspiunza, 2009: 14).

En el camino que conduce a las duchas, György y sus compañeros, ven un campo de fútbol y hacen planes para jugar después del trabajo. El protagonista observa maravillado que “todo era pulcro, cuidado y hermoso” (p. 94) y recuerda que “tenían razón los que en la fábrica de ladrillos nos habían hablado bien de los alemanes” (p. 94). Más adelante la ilusión de la libertad todavía permanece y comienza a parecer ciega obstinación: “Dentro nos ayudaba un preso, un preso –tuve que reconocerlo– muy elegante; vestía el mismo uniforme



a rayas pero con hombreras y un corte impecable, como si fuera a la última moda, bien planchado todo; su cabello era negro y bien peinado, como el nuestro, *las personas que estábamos en libertad*<sup>36</sup> (p. 95).

Al llegar a las duchas, los despojan de los enseres que llevan, después les cortan el cabello, dejan salir el agua y finalmente les dan nueva ropa con lo que se cierra el círculo iniciado con la primera visión de los presos al bajar del tren, ellos se han convertido en los otros:

A mí, como a todos, me dieron una camisa que parecía haber sido azul con rayas blancas y que no tenía cuello —era similar a las que acostumbraban usar nuestros abuelos—, unos calcetines también de la misma época, un par de cordones para los pantalones, un traje de lienzo muy usado, de rayas blancas y azules, igual que el traje de los presos: la mirase como la mirase, aquella ropa era un uniforme de preso (p. 102).

El yo, el individuo, se convierte en un “nosotros”, esa es parte de la disolución, en un ser plural que yace fuera de las murallas de la comprensión y cuya condición de existencia está unida, mediante un finísimo hilo, a su utilidad: sin ella no hay vida.

La aceptación de esta nueva realidad ocurre con sencillez, György la asume sin aspavientos: “No puede haber, creo yo, ningún preso que al principio no se extrañe de su condición” (p. 104). El círculo se completa en tan solo una hora, “una hora más o menos había pasado desde nuestra llegada hasta nuestra transformación completa” (p. 104). Al respecto, cuenta Frankl:

Después nos introdujeron destempladamente en otra habitación para afeitarnos: no se contentaron con afeitarnos la cabeza, dejaron nuestros cuerpos sin un solo pelo. A continuación caminamos hacia las duchas... De nuevo nos alinearon. Casi sin reparar en nuestra *irreconocible imagen*<sup>37</sup>, miramos hacia el techo y, con gran alivio, comprobamos que de las duchas salía agua, agua de verdad... (Frankl, 2004: 41).

---

<sup>36</sup> Cursiva mía.

<sup>37</sup> Cursiva mía.

Si la primera parte de la novela, la vida antes del *lager*, dice Adan Kovacsics (2002:

6):

había estado marcada por el sometimiento a la autoridad, por la aceptación de la realidad, por la asimilación del lenguaje adulto. A partir de Auschwitz, el protagonista toma conciencia de la prisión en que se encuentra, el desconcierto se apodera de él, y el sentimiento que empieza a predominar es el de odio y rabia. En este punto, la novela se torna sombría, la proximidad de la muerte resulta palpable.

Auschwitz ocupa el centro del relato, el destino del joven György y del joven Kertész, y de la humanidad que se ha visto retratada en el horror. “La inocencia de los pasos encaminados hacia el exterminio deja de existir” (Kovacsics, 2002: 6).

El marco temporal de la narración cambia, ya no se describen los hechos de unos días atrás, como sucedía al principio, sino que ahora todos los eventos son narrados desde un tiempo posterior a la salida del campo. El protagonista dice: “yo mismo recuerdo mucho mejor el primer día que todos los siguientes” (p. 105). Habla ya desde un futuro que se encuentra más allá del último día de reclusión. La razón de esto está en el interior del discurso: los días en el campo son todos iguales, es difícil recordarlos en su singularidad, el tiempo de un preso es distinto al de una persona libre que puede disponer de él como mejor le plazca.

El tiempo se reduce a su máxima expresión dado que su paso no tiene ningún significado pues no hay límite en la estancia. Viktor Frankl (2004: 94) cuenta que existe entre los presos liberados un consenso en cuanto a lo más descorazonador del cautiverio y esto es el no saber cuánto tiempo va a durar, eso hace que el tiempo en el campo sea percibido como una “existencia provisional” marcada sobre todo por la “incertidumbre final”, es decir, la muerte. El tiempo cronológico pierde cualquier significado y el tiempo ontológico<sup>38</sup> sufre

---

<sup>38</sup> En su libro, Viktor Frankl distingue entre tiempo ontológico y tiempo cronológico. El tiempo cronológico es el que se puede medir de manera objetiva. El tiempo ontológico es la vivencia subjetiva de parte de cada individuo.

una fuerte alteración, esto es, cada día parece eterno, en cambio los periodos más largos dan la impresión de sucederse a gran velocidad.

Poco a poco, György accede al horror pero lo acepta. Lo que sabe el lector y lo que descubre el narrador se acerca cada vez más, por ejemplo, cuando el joven entiende el significado de las chimeneas:

Allí, enfrente, estaban quemando a nuestro compañeros de viaje, los que habían llegado con nosotros en el mismo tren, todos lo que habían pretendido subir a los camiones, todos lo que en el examen médico resultaron no aptos para trabajar, por ser demasiado viejos o por cualquier otra razón, todos los niños con sus madres y las futuras madres a las que se les notaba ya el embarazo. Como nosotros, todos ellos desde la estación, habían ido a ducharse. También a todos ellos les habían informado sobre las perchas, los números y la organización de la ducha. Después de pasar por el barbero y recibir el jabón entraron en una sala llena de duchas y de tuberías, pero de los grifos no salía agua sino gas (p. 114).

Una vez que el narrador sufre la primera transformación, la transformación superficial basada en la ropa y en el corte de pelo, reconoce su diferencia con respecto a los otros, a los nazis, “« ¿Serían ellos parecido a nosotros en el fondo, estarían hechos de la misma materia?» Enseguida me di cuenta de lo equivocado que estaba, yo no era como ellos, claro que no.” (p. 126). Toda la relación que György establece con el universo es una relación subjetiva, el mundo cambia a su alrededor por medio de la forma en que se siente, su degradación física va acompañada de su degradación moral que lentamente va alejando el mundo a su alrededor, desposeyéndolo de sentido. La razón moderna propicia esto y el pensamiento nazi lo refina hasta cotas altísimas.

La locura de la razón busca la objetividad absoluta y, sin embargo, en esa ceguera falta de crítica hace que lo subjetivo, lo individual, pierda todo sentido, provocando justamente el error.

### 3.3.4. PASO TRES: EL “ESPIRITU” DE LA EXCLUSIÓN

### 3. Representación del sujeto

Para los nazis la representación es fundamental, en el exterior se encuentra lo interior, por eso la representación de los otros en la Alemania nazi adquiere una forma y un significado específicos. Por ejemplo, los judíos son caricaturizados: narices aguileñas, ojos despiertos, dientes largos. A este respecto, es indicativo el estreno en 1922 de la película de Murnau, *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*, que presenta un vampiro de nariz alargada, encorvado y dientes afilados, imagen muy similar a la que se usaba para representar a los prestamistas judíos.

El experto en cine Expresionista alemán, Sigfried Kracauer afirma en *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán* (1995: 13), escrito en 1947, que el cine de postguerra muestra el repliegue hacia “la profundidad del alma” en un periodo de terrible incertidumbre: “Al exponer el alma alemana, el cine de posguerra pareció insistir en acentuar su carácter enigmático [...] macabro, siniestro, mórbido”.

En la misma dirección, Lotte H. Eisner (1988: 4) explica que el cine es aquí “el médium por excelencia de su angustia romántica”. Es así que el vampiro evoca la imagen del usurero que se alimenta de la necesidad de los más pobres contaminando su sangre. Una imagen que los nazis utilizan para vehicular parte de su discurso, invocando temores atávicos en formatos masivos. El ambiente social y cultural de aquellos años, como bien lo muestra Andreassi (2010), alberga en sí ciertas nociones de ciencia que más tarde derivan en el racismo nacional socialista.

Ya desde finales del s. XIX se propone la integración de la voluntad política y científica para permitir el desarrollo de una sociedad fuerte y sana. En 1909, Wilhelm Waldeyer, el secretario de la Academia de las Ciencias alemana, dice:

¿Debería la Academia limitarse al campo de la ciencia? Ciertamente. Pero también somos miembros de la patria, a la cual la Academia sirve como las otras organizaciones. Cada cosa en el Estado es como en un organismo, viviente e interrelacionada; por lo tanto, para que el

Estado goce de buena salud la Academia no debería separar la ciencia de la política (citado en Andreassi, 2010: 99).

Los nazis, años después, justifican su proceder invocando conceptos biopolíticos, defienden que el nacionalsocialismo no es otra cosa que “biología aplicada” (Andreassi, 2010: 100). De esta manera, la Modernidad que se pensaba como la garantía del bienestar y felicidad humanas se convierte en el lugar del horror. De hecho, puede pensarse que “la violencia nazi pudo ser tan extrema precisamente porque era moderna”, dice el historiador Ian Kershaw (2009: 373).

La cuestión primordial de esta forma de pensamiento es que es justamente ella la que permite que la exclusión y el exterminio no solo sean posibles técnicamente sino que también sean aceptables moralmente e incluso que se conviertan en políticamente deseables como parte de la “condición de una reorganización de la sociedad que estuviera legitimada por una instancia metapolítica” (Andreassi, 2010: 100).

En esta idea se encuentra también la clave para entender la aceptación social, incluso por parte de las víctimas, del desarrollo del exterminio, porque no solo es la ignorancia sobre esos hechos sino la capacidad de la sociedad para considerarlos aceptables. En ese contexto es imprescindible colocar al narrador de la novela de Kertész porque si no se entiende esto, tampoco se puede entender la forma en que el joven húngaro acepta y naturaliza su destrucción.

No se puede ni se debe ver en el genocidio nazi ni en los acontecimientos sucedidos en Alemania entre 1933 y 1945, como dice Ferran Gallego en “La naturaleza del nazismo” (1998), un “paréntesis moral en la historia de la civilización”, tampoco “una especie de enloquecimiento nacional inexplicable que convertiría el nazismo en un objeto arrojado desde el paraíso de la historia de las ideas al infierno de las patologías colectivas”. No, no es una excepción en el virtuoso recorrido de la Modernidad sino su resultado natural. El

progreso moderno fuerza la unión entre ciencia, sociedad y política sin condicionantes éticos que tiene como resultado la catástrofe que señala su propio fin:

El carácter general del paradigma que se construye en el período finisecular y que conserva suficiente inercia como para atravesar la República de Weimar y llegar a 1933, consistió no solo en la propuesta de incorporación de lo biológico dentro de las preocupaciones o los objetivos que debía atender el Estado alemán, sino que para justificarlo se aplicó en su elaboración una estricta analogía orgánica, se estructuró como una gigantesca metáfora, tan intensa que llegó a perder su carácter para transformarse en una hipóstasis que presentaba a la sociedad y al Estado como seres vivientes regidos por las mismas leyes de la Naturaleza vigentes en los reinos animal y vegetal (Andreassi, 2010: 111).

Para el historiador Alejandro Andreassi (2010), 1901 es el punto de llegada a la madurez de la relación entre la ciencia y la política en Alemania a través de la formulación de una teoría y doctrina biopolíticas como herramientas de la construcción del Estado que paso a paso impregna a toda la sociedad.

En 1901 se organiza un concurso convocado por Krupp, uno de los industriales más importantes del país, para premiar al mejor ensayo que verse sobre como la Teoría de la Evolución podría contribuir a mejorar el gobierno de Alemania. El ganador es Wilhelm Schalmayer con su ensayo “Vererbung und Auslese. Grundriß der Gesellschaftsbiologie und der Lehre vom Rassendienst” (“Herencia y selección. Fundamentos de biología social y de la ciencia de la asistencia racial”). El título es suficientemente claro.

Poco a poco, el estado alemán se va impregnando de un biologismo que alimenta la visión del Estado como un ser orgánico. Estas ideas colman el discurso político de conceptos provenientes de la biología que no son simples metáforas que ayudan a la descripción de situaciones u objetos sino que se convierten en parte esencial de un lenguaje prescriptivo.

Durante la Primera Guerra Mundial, Max Verworn, profesor de fisiología en la Universidad de Bonn, y discípulo de Ernst Haeckel, uno de los principales científicos alemanes y miembro más importante del jurado del concurso de ensayo patrocinado por Krupp, dice:

Si calificamos al Estado de organismo viviente y hablamos de «organismo estatal», no se trata una mera analogía ni de una alegoría aproximada, sino de la más completa realidad. Nos debemos convencer a consciencia de ese hecho, puesto que de él se deriva el punto de vista dominante para todas las actividades de organización política (...) Es evidente que el Estado es organismo viviente real, que se compone de elementos individuales vivientes de diverso tipo, los seres humanos (...) que a través de su proceso vital producen resultados, los cuales son armónicamente combinados y unificados por la acción del Estado (Verworn en Andreassi, 2010: 107).

El estado organicista, dice Andreassi (2010: 108), intenta aplicar de manera literal características del mundo natural: “definió a la sociedad y al Estado como sistemas regidos por relaciones jerárquicas de complementación funcional [...] estableciendo una concepción funcional de la desigualdad, a la que se consideraba condición esencial de la eficacia y estabilidad de la totalidad orgánica, o social”. De la misma manera, esa forma de pensamiento le aplica al mundo natural características de la organización social y política, es “la clave explicativa del carácter eficiente que compartían los fenómenos naturales y la sociedad modernizada” (Andreassi, 2010: 108). Max Verworn dice:

Si, como decimos, el Estado es en realidad un organismo viviente, entonces es evidente que todas las grandes leyes generales que gobiernan la vida orgánica, también deben ser válidas para el organismo estatal, y que entonces cada descuido ciego de esas leyes naturales o cada intento consciente de no hacer caso de ellas, tarde o temprano habrá de pagarse caro. El Estado está sometido a las inexorables e ineluctables leyes naturales, como cualquier otro organismo viviente (Verworn en Andreassi, 2010: 108).

En esta idea se basa justamente la sociedad de la exclusión. La igualdad solo puede propiciar la falta de funcionalidad de los organismos primitivos y poco desarrollados, lo que avocaría al Estado a su destrucción. En una famosa controversia entre Haeckel y Virchow en 1877 en la “Sociedad de Naturalistas y Médicos Alemanes”, Haeckel dice:

Con mayor claridad que cualquier otra teoría científica, la teoría evolutiva predica que la igualdad de los individuos pretendida por el socialismo es imposible, que está en insoluble contradicción con la necesaria y real desigualdad de los individuos (...) Las condiciones de vida para todos los individuos son desiguales desde el comienzo de su existencia incluso si son caracteres hereditarios (...) Cuanto más desarrollado es un Estado, tanto más aparece en

### 3. Representación del sujeto

primer plano el principio de la división del trabajo, tanto más exige la existencia del mismo Estado, que sus miembros compartan las actividades vitales, y como las capacidades, fuerzas, destrezas y aptitudes individuales aplicadas al trabajo realizado son muy diferentes, naturalmente el salario también debe ser diferente. Estos son hechos tan simples y evidentes, que deben ser sostenidos por los políticos razonables y libres de prejuicios que la teoría de la descendencia así como en general la teoría de la evolución son los mejores antídotos contra el enorme absurdo que recomienda el afán de nivelación (igualitarismo) socialista (Andreassi, 2010: 110).

Esta forma de pensar limita cualquier rasgo humanista y significa la transferencia de la libertad individual a la funcionalidad social del *organismo colectivo* que, a su vez, deriva en una especialización del trabajo cuyo resultado termina siendo la desigualdad. Todo por el Estado orgánico. Según Verworn:

La visión de la nivelación social, que desde la Revolución francesa ha aparecido tan a menudo como programa político, y todavía hace unas pocas décadas la socialdemocracia encabezaba por un camino extraviado, se apoya, por lo tanto, en la ignorancia de la biología. Lo que nos muestra tan tangiblemente el organismo viviente es que el desarrollo del individuo se realiza teniendo en cuenta la totalidad. En ello reside la verdadera libertad individual (Andreassi, 2010: 111).

Las consecuencias de la aplicación de consideraciones biológicas en el Estado nacional son indudables: “Con esta lectura biológica no sólo la desigualdad alcanzaba rango ontológico sino también el autoritarismo o la autocracia” (Andreassi, 2010: 111).

Evidentemente el discurso de estos científicos choca frontalmente con el de la socialdemocracia, enemiga íntima del fascismo, que en su voluntad igualitaria parece, siempre según el biologismo, dar un paso atrás en la evolución que va en el sentido de la división del trabajo y en donde la desigualdad no solo es una consecuencia del progreso de la sociedad sino que se constituye como parte esencial del funcionamiento del sistema. Johannes Unold un médico miembro de la *Monisten Bund*, organización fundada por Ernst Haeckel pocos años antes del inicio de la guerra escribe:

Mientras que quienes fueron inducidos por determinada filosofía ilustrada (Rousseau), menos por experiencias que por ‘anhelos’, a concebir las metas del desarrollo social y



económico en la igualdad generalizada, en los ideales de un comunismo democrático (Babeuf), la Historia Natural enseña, como no lo hace la Historia Cultural, que si bien una indefinida homogeneidad constituye el punto de partida de cualquier proceso evolutivo, con cada fase evolutiva la desigualdad y la diferenciación se acrecienta constantemente no sólo en el interior de un serie sino también en las diferentes clases o estratos [...] Por consiguiente no a la supresión de la competencia, como desea el comunismo, sino a su estímulo, ya que el incremento de la eficiencia debe constituir el resultado de una política social fructífera. Los objetivos de una reforma social que favorezca la evolución no son siempre la “protección de los débiles”, el cuidado de los disminuidos físicos y mentales, indulgencia con los criminales, sino “la reducción más factible de los ineptos, la promoción de los aptos, la eliminación del parasitismo, la proclamación de la obligación general de trabajar” (Andreassi, 2010: 112).

El siguiente paso de la estratificación social que aproxima la exclusión es la relación que se establece entre clase social y raza. A finales del s. XIX, el antropólogo Otto Ammon observa una correlación entre estos dos valores basándose en mediciones antropométricas, pero no es el único, la antropología de aquellos años considera esta como una relación fundamental. A este respecto es importante recordar el auge de los zoológicos humanos que abundan en Europa entre 1870 y 1930 y que se dedican a mostrar a miembros de tribus africanas en su medio “natural” como animales enjaulados para la diversión los ciudadanos civilizados.

En la misma época, Ammon y George Vacher de Lapouge, un antropólogo francés teórico de la eugenesia y el racismo, fundan la tendencia antropológica de introducir en las investigaciones el determinismo biológico del que se extrae la idea de que la división social en clases es resultado de las leyes biológicas y no es debido al desarrollo histórico de las relaciones entre economía y política como dice el marxismo.

Después de Ammon y Vacher de Lapouge, Eugen Fisher ayuda a completar la justificación científica de la desigualdad con la introducción de conocimientos genéticos mediante la resurrección de las Leyes de Mendel recuperadas por la antropología a principios del s. XX. En 1913, Fisher publica *Die Rehobother Bastards* (Los bastardos de Rehoboth),

### 3. Representación del sujeto

un estudio en el que manifestaba su preocupación por la mezcla racial, sobre todo entre los que él considera los alemanes “puros” y los judíos alemanes.

La cuestión es que la ciencia se va adaptando a la voluntad política deseosa de justificar las desigualdades generadas por el progreso moderno que son acompañadas de la degradación física y mental de las clases trabajadoras, a través de un discurso legitimador, “científico”, del que pocos desconfían. Se construye una realidad social por medio de un lenguaje falseado. Se pasa a considerar que la pobreza en la que las clases subalternas están sumidas “era una consecuencia de su menor «calidad biológica», que les impedía adecuarse a las condiciones de vida en la que se hallaban, y no a la inversa. A su vez esa menor «calidad biológica» era el resultado de la transmisión hereditaria e inmodificable por medio de la mejora de las condiciones de vida y trabajo de los miembros de esas clases sociales” (Andreassi, 2010: 118).

Heinrich Ernst Ziegler, un relevante higienista alemán, dice: “Los descendientes poseen, en general, las mismas dotes físicas y mentales (intelectuales y morales) que sus antepasados paternos y maternos. Los logros de la educación dependen de las dotes naturales, y son diferentes según las diferencias de talento entre los individuos. La idea de una educación nacional homogénea es, por esta sola razón, una utopía.” (Andreassi, 2010: 118).

En el libro sobre el genocidio nazi y su justificación racial, Andreassi identifica cuatro variables en el contexto ideológico y cultural que establecen el marco conceptual de la “ingeniería biopolítica” y propician el genocidio. Las cuatro variables, dice el investigador, emergen del determinismo y el reduccionismo de todos los fenómenos sociales y culturales al de las manifestaciones biológicas:

El organicismo, con su concepción de la sociedad como un organismo complejo pero determinado a la manera de los animales superiores y sometido a las mismas leyes

biológicas; la “naturalización” de la desigualdad entre los miembros de la misma sociedad, que se manifiesta en la división del trabajo, y su corolario, el carácter también biológico de la ubicación de cada uno en la escala social y la libertad entendida, no como capacidad de autodeterminación de cada individuo, sino como contribución funcional a la totalidad a la que pertenece; la degeneración, presentada como la anatomía y fisiología patológicas aplicadas a lo social, con su corolario –la eugenesia– como teoría y metodología de la supresión de los factores hereditarios que subyacían a la degeneración, y por último el racismo, en el cual la naturalización de la desigualdad y la jerarquización se establecía entre pueblos, naciones o grupos étnicos, aunque en esta etapa todavía el antisemitismo biológico, que sería esencial y decisivo en el nazismo, no adquiriría el papel central y específico de la ideología racista en Alemania, aunque ya despuntaban expresiones en ese sentido (Andreassi, 2010: 20).

### 3.3.5. FINALMENTE: LA EXCLUSIÓN RADICAL

Como se ve, la situación en la que se encuentra el personaje de *Sin destino* transmite perfectamente el “espíritu” de una época y sus consecuencias más devastadoras no solo para la comunidad sino también para el individuo al que le son transferidos todos los efectos de la pertenencia a esa comunidad, comunidad, podría decirse, de destino.

Parte de lo extraordinario de la narración de Kertész es justamente que está construida dentro de ese mismo espíritu y lleva incluso al lector que conoce los hechos a tomarse la arquitectura del exterminio de manera natural y lógica, un paso conduce al siguiente y después al siguiente y al siguiente, sin pausa y sin prisa, desde el extrañamiento primero del insecto de Kafka a la normalización del exterminio en Kertész.

De Auschwitz, György es trasladado a Buchenwald. Su descripción, de nuevo parece no corresponderse con lo que podría esperar el lector. Los motivos bucólicos aparecen en las imágenes que relata el adolescente que se adapta a gran velocidad a cada situación: “Buchenwald se hallaba en medio de montes y valles, en la cima de una colina. El aire era puro, y los ojos se deleitaban con la vista del paisaje variado, lleno de bosques y casitas de techo rojo en el valle.” (p. 127).

En Buchenwald, después del recorrido habitual, por fin se le asigna un número, el 64.921. György pierde así otra parte de su humanidad, el nombre, a partir de ahora es

identificado por una cifra: “Me recomendaron que aprendiera a pronunciar correctamente ese número en alemán, *Vier-und-sechzig, neun, ein-und-zwanzig*” (p. 128).

Después de algún tiempo, el muchacho no solo se acostumbra sino que llega a encariñarse con el lugar. Kertész señala a través de esta contradicción el hecho de que los seres humanos son capaces de habituarse a las peores situaciones y que incluso en medio de él sienten algo como el cariño o la felicidad. Dice: “no existía ninguna cosa insensata que no pudiéramos vivir de manera natural, y en mi camino, ya lo sabía, me estaría esperando, como una inevitable trampa, la felicidad” (p. 129). Esto es tan importante para el autor húngaro debido que cree que sin ello sería imposible explicar tales acontecimientos. Sin la “normalidad” no es posible entender profundamente algo que sin duda quiere transmitir Kertész desde la ficción: la gran contradicción que se manifiesta al interior del superviviente y que le hace tan difícil la vida después, un sentimiento de culpa por el hecho de continuar con vida y de no haber sufrido lo suficiente, ese destino negativo. En *Liquidación*, Bé dice, “Siempre es culpable quien queda con vida” (p. 139) como si saliera de la boca del propio Kertész.

Después de Buchenwald, György es llevado a Zeitz, un *lager* más pequeño en el que empieza su verdadera vida como preso en un campo de trabajo. En este punto del relato las conciencias del narrador y del lector se han aproximado tanto que ya forman un correlato. Los choques al principio de la novela, surgidos de la contradicción entre la apreciación del personaje acerca de su realidad y la lectura que hace el lector por medio de su conocimiento extra sobre las circunstancias que rodean relato, han desaparecido. Ambas conciencias ahora avanzan a la par. El autor logra naturalizar de tal forma todo el proceso que vence, por fin, la resistencia del lector y hace comprensible el relato del horror.

En Zeitz, György descubre que lo que aquí mantiene activas a las personas es una especie de terquedad a no olvidar lo que eran, están en la búsqueda permanente de recuerdos

e invocan con obstinación la libertad perdida. Este es uno de los últimos rasgos de humanidad que conservan.

Frankl, en su libro, relata precisamente cómo los recuerdos lo mantienen vivo:

La intensificación de la vida interior defendía al prisionero contra el vacío, la desolación y la pobreza espiritual de su existencia actual, al tiempo que le permitía evadirse devolviéndolo a su vida pasada. Al dar rienda suelta a su imaginación, ésta se recreaba en algunos sucesos del pasado, casi nunca en los más llamativos o notorios. Por el contrario, se entretenía con ternura en los pequeños sucesos cotidianos y en las cosas insignificantes. La nostalgia los transfiguraba y los recuerdos adquirían un matiz especial. El mundo de que los acogió y su propia existencia parecían muy distantes y, sin embargo, el alma corría hacia ellos llena de añoranza: yo me veía en la parada del autobús, al cerrar la puerta de mi apartamento, contestando el teléfono, encendía las luces... (Frankl, 2004: 67).

El declive físico es la última etapa de la disolución, más allá de la desaparición del cuerpo no queda nada, junto con él el espíritu se desvanece poco a poco hasta no ser más que un susurro. György nota su cambio físico desde la subjetividad, es el cambio en los otros lo que le hace apreciar el suyo:

También advertí otros cambios, sobre todo en las personas ajenas al campo, como la gente de la fábrica, nuestros guardias, algunos representantes de la autoridad, etc. Al principio no entendía el porqué de esos cambios, me parecía que el aspecto de todos ellos era mucho más saludable. Luego reparé en que el cambio se había producido en nosotros, no en ellos, solo que era más difícil de percibir (p. 156).

El cambio es gradual, como la imparable desaparición de sus compañeros, los que simplemente se dejaban ir. Una vez perdida la esperanza se abandonan al llamado de la desaparición: “aquellos que no despertaban ya no lo harían nunca más, y allí quedarían sus cuerpos” (p. 160).

El hambre es otra forma que adquiere la terquedad, no permite olvidar la naturaleza exigente del cuerpo: “había tenido hambre en la fábrica de ladrillos, en el tren, en Auschwitz e incluso en Buchenwald” (p. 165). El cuerpo, aún más que la mente, reclama siempre la vida, constituye una de las últimas fronteras antes del vacío.

La degradación física de los otros es al mismo tiempo la propia degradación y en el campo está ocurre a gran velocidad, “bastaron solo tres meses para que mi cuerpo me abandonara” (p. 167). La conciencia de esa desaparición se vuelve molesta, el cuerpo se convierte en un engorro cada vez más incómodo. György “Observaba atónito con qué velocidad, con qué desenfrenada rapidez disminuía, día a día, la carne de mis huesos, hasta que no quedaba nada, hasta que desaparecía toda mi materia blanda” (p. 168). Poco a poco el cuerpo va fallando, la maquinaria perfecta se degrada hasta un punto inconcebible, es esa la desaparición programada por la maquinaria de la exclusión estatal. Se exprimen los cuerpos como naranjas hasta que de ellos no queda más que cascara seca y sin utilidad.

Frankl cuenta:

Quando desaparecían por completo las últimas capas de grasa subcutánea, y presentábamos la apariencia de esqueletos disfrazados con pellejos y andrajos, comenzábamos a observar cómo nuestros cuerpos se devoraban a sí mismos. El organismo digería sus propias proteínas y los músculos se consumían; el cuerpo se quedaba sin defensas; uno tras otro, morían los miembros de nuestra pequeña comunidad del barracón [...] a la vista de nuestros cuerpos desnudos, todos pensábamos más o menos lo mismo: este cuerpo, mi cuerpo, es ya un cadáver (Frankl, 2004: 58).

Siempre, paso a paso, el adolescente húngaro se aproxima al límite, el trabajo y las condiciones de vida lo conducen hacia un lugar sin retorno, una ligera inclinación, un tropiezo, el saco de cemento que se cae, constituyen una infracción y la última llamada de atención: “el saco no pesaba más de diez o quince kilogramos [...] pero yo tropecé y lo dejé caer [...] Al instante el soldado estaba a mi lado y yo sentía su puño en mi cara; me tiró al suelo y puso sus botas en mis costillas y su mano en mi cuello: me empujaba la cara contra el suelo, contra el cemento, para que lo recogiera, lo recuperase; pretendía que chupara el cemento.” (p. 172).

La degradación física lleva al límite las fuerzas y la voluntad, es el confín después de que toda dignidad quede oprimida: “Al terminar ese día sentí por primera vez, que algo se

había degradado definitivamente en mi interior, y a partir de aquel día todas las mañanas me levantaba con el pensamiento de que aquélla sería la última mañana” (p. 173).

Frankl (2004: 76) explica que el hombre que perdía la dignidad en los campos, “terminaba por perder la conciencia de su individualidad” y pasaba a sentirse a sí mismo como “una simple fracción de una enorme masa de gente: la existencia descendía a un nivel animal”, incluso podía considerarse como el último medio de supervivencia, de modo que “el afán por disolverse en medio de la multitud, literalmente hablando, implicaba una manera de salvar el pellejo” (Frankl, 2004: 77).

La estrategia pergeñada por el estado fascista moderno cumple con sus objetivos: el individuo se disuelve en la masa social a la que pertenece, la mecánica de la exclusión es tan efectiva que todo aquel que cae en ella termina desapareciendo. “Desapareció hasta el hambre, me seguía llevando a la boca todo lo que encontraba, todo lo que fuera comestible, pero sin prestar atención, como por costumbre y de manera mecánica” (p. 174).

El hombre se ha degradado a un nivel tan absoluto que incluso el deseo de salir del campo se esfuma. La muerte sustituye cualquier esperanza, se alza por fin enorme con su llamado mudo, se convierte en la única posibilidad, la única realidad posible.

György se ha convertido en un “musulmán”,<sup>39</sup> vagando por el campo de concentración en el último estadio antes de la desaparición, moviéndose por inercia o como reflejo de una vida que ya no tiene. Es en lo que se convierten los hombres “bajo el influjo de un entorno que no reconocía la vida y la dignidad [...] que le despojaba de la voluntad y

---

<sup>39</sup> “Se les conocía como «musulmanes» porque adoptaban una postura que observados a una cierta distancia, recordaba a los árabes en oración. También se les describía, y se les nombraba, como cadáveres ambulantes, hombres momia, muertos vivos, presencias sin rostros. Eran prisioneros que abandonaban –por decisión o por ausencia de fuerzas– cualquier esfuerzo por la supervivencia; en esas condiciones perdían la orientación vital –todo les daba igual–, la esperanza, se apoderaba de ellos la desnutrición y temblaban continuamente de frío, la temperatura corporal bajaba normalmente por debajo de los treinta y seis grados. En otras palabras, la persona se desvanecía y en su lugar surgía un haz de funciones biológicas ya en agonía.” (Nota del editor de *El hombre en busca de sentido*, en Frankl, 2004: 46).

lo reducía a «carne de exterminio» (eso sí, después de exprimirle hasta la última gota de sus fuerzas físicas)” (Frankl, 2004: 76).

Como a los presos enfermos cuyas posibilidades de salvarse son escasas, envían a György de regreso a Buchenwald, su debilidad es máxima pero aún queda vida en él: “No había duda alguna de que yo estaba vivo; aun débil, medio apagado, todavía no se había extinguido en mí la llama de la vida, como la denominan.” (p. 187). En el camino de vuelta se libera de aquello que aún lo une al mundo, el enfado y la esperanza, y se prepara para morir: “todo eso no significaba nada para mí, no me interesaba, ni tenía influencia sobre mí, incluso puedo afirmar que hacía mucho que no me sentía tan liviano, tan en paz, como en un sueño, sí, tan agradablemente bien” (p. 188).

Del adolescente que entró al campo ya no queda nada, solo un cuerpo que se deja arrastrar de un lado a otro con apenas la suficiente conciencia para intuir un sueño. Al chico lo invade la aceptación, la tranquilidad previa a la desaparición: “No sentía frío ni dolor, ni tampoco sentía [...] que mi cara estuviera salpicada por algo parecido al agua y la nieve [...] A mi lado había un objeto contundente, un zapato de madera, y al otro lado se veía una gorra de diablo parecida a la mía, con dos ángulos en los dos extremos: la nariz y la barbilla, y en medio un hueco: la cara” (p. 189). Los que lo acompañan se han convertido en objetos sin alma, sin espíritu, en despojos de tela y carne, como él, desechos regados por el suelo: “Más allá había más cabezas, cosas, cuerpos, claro, los restos de la carga recién llegada, los desechos, para utilizar una palabra más exacta, que de momento habían depositado allí” (p. 189).

Ya solo queda la espera final, el llamado definitivo, y él acepta esa situación con la misma naturalidad con la que ha aceptado todo lo demás. Se pregunta cómo será su muerte: “con gas, como en Auschwitz, o con medicamentos como me habían contado, también en Auschwitz, o quizá con balas o de alguna de las mil maneras existentes que yo,



presumiblemente, no podía ni siquiera imaginar” (p. 191). Apenas, se avergüenza el joven, siente un mínimo deseo, el último, de durar un “ratito” más en el “hermoso” (p. 192) campo de concentración. La experiencia concentracionaria, dice Natalia Peñalva en un texto sobre Kertész (2007: 122), “debe toda su crudeza a la banalización de la muerte como consecuencia del olvido de lo que hace que la vida humana sea plena. Así, la muerte deja de ser un acontecimiento importante, como si nos rindiésemos por fin ante su carácter necesario y en respuesta ofreciésemos una desidia altanera.”

La cercanía de la muerte constituye el punto más álgido de la obra de Kertész, una cercanía de la que el hombre ya no puede reponerse pues la vida ha sido marcada por la ausencia. Tiempo después de la guerra, uno de los prisioneros que habla con Frankl (2004: 80) le cuenta que:

El primer día de su internamiento, cuando marchaba desde la estación del tren al campo en la larga columna de los nuevos reclusos, tuvo la sensación de estar desfilando en su propio funeral. Se le borró de tal forma el futuro que contemplaba todo como algo que ya había pasado, como si ya hubiese muerto. Esa sensación de ausencia de vida, de «cadáver viviente», se intensificaba, además, por otras causas: en cuanto al tiempo, la ilimitación del cautiverio se sentía de forma más aguda; en lo referente al espacio, nos atenazaban los estrechos límites de la prisión [...] La vida exterior al campo, al menos hasta donde el prisionero podía vislumbrarla, surgía como una visión, como una visión de un hombre muerto que se asomara desde el otro mundo.

En *Thomas, el oscuro* (1941), Blanchot describe una experiencia de cercanía con la muerte que puede servir para entender lo que experimenta György. Thomas, personaje del breve texto de Blanchot, está a punto de ahogarse pero finalmente sobrevive, sin embargo, algo extraño ha ocurrido, se siente distinto. Al llegar a la playa se tumba y espera y las sensaciones que lo invaden son tremendas, hay algo fuera de él que lo llama sin escrúpulos, una realidad extraña. Se da cuenta de que hay alguien más que ahora lo acompaña en todo momento, es el vacío, la nada, su peso específico como ausencia. Y esa ausencia no está solamente fuera de él sino que también él mismo es la ausencia y de eso se desprende una

terrible contradicción porque existe al mismo tiempo de no existir, es sin ser, vive en el vacío de sí mismo. Escribe Blanchot:

Cuanto más seguro estaba de que no había nadie en la habitación, y ni siquiera en el mundo, mayor era su convencimiento de que alguien estaba allí, que habitaba su sueño, alguien íntimamente cerca de él, a su alrededor y dentro de él. Con un movimiento pueril se levantó de la silla tratando de atravesar la noche; intentando con la mano procurarse algo de luz. Era como un ciego que habiendo oído un ruido, encendiera precipitadamente su lámpara: nada podía permitirle distinguir, no importa en qué forma, aquella presencia. Tenía que habérselas con algo inaccesible, extraño, algo de lo que podía decir: eso no existe, y que sin embargo, llenándole de terror, sentía errar en el ámbito de su soledad. Habiendo velado toda la noche y todo el día con aquel ser, y cuando se disponía a descansar, se dio cuenta bruscamente de que otro ser había reemplazado al primero, tan inaccesible, tan oscuro, y sin embargo tan diferente (Blanchot, 2002b: 22).

Y más adelante:

Aquello no era ningún malentendido. Él estaba realmente muerto y al mismo tiempo fuera de la realidad de la muerte. Estaba en la muerte misma, privado de la muerte, hombre espantosamente aniquilado, detenido en la nada por su propia imagen, por aquel Thomas que corría ante él, portador de antorchas apagadas y que era como la existencia de la última muerte (Blanchot, 2002b: 30).

El sujeto en la cercanía de la muerte invoca a la nada haciéndola parte de él. Tanto György como Thomas, asumen su ausencia, ya nada puede volver a ser igual, el mundo ha cambiado y nunca volverá a existir del todo, vivirán llenos del vacío, serán ese vacío. Para los críticos de la literatura, Peter y Christa Bürger, que analizan el texto de Blanchot, “la experiencia de la propia muerte lo separa de todos los congéneres, produce una extrañeza entre él y ellos que no puede puentearse con nada, expone su vida a una soledad que no tiene nada en común con la soledad de otros hombres: lo convierte en un muerto viviente.” (2001: 286). Hay una pérdida suprema, la del propio destino:

Vivir la propia muerte quiere decir abdicar de todo proyecto, quiere decir resignarse con una desesperación que es tan profunda, que en ella no son distinguibles ya más diferencias. La perspectiva de la muerte descompone las palabras desde dentro. No hay razón alguna para decir nada determinado, pues todo se ve captado ya por la posibilidad de su contrario. La única cosa sólida a la que se puede agarrar el texto es a la muerte. Con la muerte, que ha arrastrado hacia sí toda vida, tiene que jugar por ello el texto con palabras siempre

nuevas. Pero es un juego de la desaparición, de la aniquilación, no de la negación, que puede saltar a la afirmación y es solo por ello metáfora de la muerte [...] La desaparición de todos los contrarios tiene su último fundamento en que para Thomas nada y existencia coinciden (Bürger, 2001: 287).

Acerca del texto de Kertész se pueden sacar las mismas conclusiones, la narración de la existencia del joven es captada por la posibilidad más definitiva, es el único elemento sólido que queda, un proyecto roto y vacío, en donde todo se dirige hacia la total y absoluta aniquilación.

György, al igual que Thomas, sobrevive, se recupera en la enfermería gracias a la buena voluntad de los médicos, también presos del campo, y pasa sus últimos días como prisionero en una confortable cama de hospital. La libertad lo encuentra ahí, casi curado de sus heridas. Logra sobrevivir, no se ahoga en el enorme océano de la ausencia, pero queda marcado y ya nunca podrá liberarse de su destino como ausencia. De ahora en adelante lo único que será es un sobreviviente: “La vida había que seguir viviéndola, y claro, yo comprendí que no nos quedaba otra cosa que hacer, puesto que habíamos tenido la suerte de poder permitirnoslo” (p. 237). Pero la vida es otra prisión, una prisión de la que es imposible huir.

La desaparición del cuerpo es la desaparición definitiva del yo, no hay esperanza fuera de él y ese es el destino de muchos, de casi todos los que entran en los campos, los que se salvan sufren la sensación de haber perdido libertad definitivamente, de poseer un destino extraño, vacío. Permanecen apenas en ese cuerpo descompuesto, el cuerpo abandonado, el yo abandonado, angustiado frente a la ausencia de ellos mismos y a la posibilidad de no ser. La muerte es así la representación absoluta de la disolución del sujeto, pero si la suerte permite evadir la destrucción de la carne, si acaso no llega la muerte, la vida no vuelve a ser como antes, el cuerpo queda ajeno al yo, marcado eternamente por la única posibilidad definitiva del ser.

En *Liquidación*, el escritor, Bé, tiene una conversación con uno de los miembros de la editorial, en ella le habla de los supervivientes, los de los campos de concentración, pero también de los del mundo entero, de todos los que viven después de Auschwitz y que parece querer explicar éste otro libro de Kertész, *Sin Destino*:

El hombre totalmente reducido o, en otra palabra, el superviviente, decía, no es trágico sino cómico, porque carece de destino. Por otra parte, vive con una conciencia trágica del destino. Esta paradoja (“Paradoja”, dice Obláth con tono afectado) se le presenta a él, al escritor, como un problema de estilo. He de observar que es una idea digna de atención –añade con esa expresión de reconocimiento que sin duda utiliza para acoger los mejores trabajos de sus alumnos en la universidad–. En su sistema –continúa–, el superviviente constituye una especie aparte, como un tipo animal. Lo cual condiciona nuestro mundo intelectual perverso y atrofiado. Auschwitz. Y luego esos cuarenta años que tenemos a nuestras espaldas. Según él, aún no ha encontrado la respuesta exacta a esta última deformación de la supervivencia, o ésa, a los cuarenta años. Pero la busca y a punto está de encontrarla (Kertész, 2004: 27).

Más adelante, Keserú recuerda una de sus conversaciones con Bé, en ella el escritor le habla del hombre de la catástrofe en referencia al hombre contemporáneo porque para Bé, a pesar de que él es un superviviente de los campos, la catástrofe no solo la han sufrido ellos sino todo el mundo porque no solo es Auschwitz, es todo lo demás, es la Modernidad entera, es el mundo que se ha convertido en un gran campo de concentración, le dice:

El hombre de la catástrofe carece de destino, carece de cualidades, carece de carácter. Su horrendo entorno social –el Estado, la dictadura, o llámalo como quieras– lo atrae con la fuerza de un remolino vertiginoso, hasta que renuncia a oponer resistencia y el caos brota en él como un géiser hirviente... A partir de ese momento, el caos se convierte en su hogar. Ya no existe para él el regreso a un centro del Yo: es decir, se ha perdido, en el sentido más estricto y verdadero de la palabra. Este ser sin Yo es la catástrofe, el verdadero Mal, sin ser, por extraño que parezca, él mismo malvado, aunque sea capaz de todas las maldades, dijo Bé. Han vuelto a cobrar vigencia las palabras de la Biblia: resístete a la tentación, cuídate de conocerte a ti mismo, porque de lo contrario estás condenado, dijo (Kertész, 2004: 68).

En un poema, Bé escribe:

Es fácil morir  
la vida es un gran campo de concentración  
instalado por Dios en la Tierra para los hombres  
y éstos lo desarrollaron para convertirlo  
en campo de exterminio para los hombres

Suicidarse es tanto como engañar a los vigilantes  
huir, desertar, dejar con un palmo de narices  
a quienes se quedan  
En este gran *Lager* de la vida  
en este mundo miserable  
de la vida suspendida hasta nuevo aviso  
del ni dentro ni fuera  
ni adelante ni atrás  
donde envejecemos  
sin que el tiempo avance...  
aquí aprendí que la rebelión es  
QUEDAR CON VIDA  
La gran desobediencia  
es vivir nuestra vida hasta el final  
y es también la gran modestia  
que nos debemos  
El único instrumento digno del suicidio  
Es la vida  
ser un suicida es tanto  
como seguir con vida  
volver a empezar todos los días  
volver a vivir todos los días  
volver a morir todos los días  
(Kertész, 2004: 69)

El autor húngaro lleva al lector a través de toda esta historia pero lo único que en verdad desea mostrar es el último instante. En un poco más de veinte páginas narra la liberación del hombre, su enfrentamiento con el mundo, lo que queda en él. Toda la historia se justifica por esas páginas y en el silencio que viene después, cuando ya no queda nada por decir, cuando el vacío se convierte en la narración más elocuente del horror.

György hace el camino de vuelta a casa por una Europa derruida y cuando finalmente llega a su hogar, se da cuenta de que él no es más él, que algo de sí está fuera de él, que habita el mundo de los muertos. György se divide como Thomas el oscuro que en la cercanía de la muerte se duplica, pensaba que salía del campo, de la Modernidad destructora, hacia la unidad, pero la unidad ya no existe.

György recorre el camino ajeno a todo, a sus propios pasos, paisajes, días y noches, vuelve a la ciudad conocida y la reconoce pero no a él en ella, se observa desde fuera como el narrador de una historia, como Kertész fuera del libro, se ve como otro que ya no es él.

Kertész es también Thomas. Busca la casa del amigo perdido en el campo pero también de un yo antiguo, abandonado en el pasado, en un intento de recuperar una vez más la unidad, de recordarse a sí mismo como un continuo, pero no lo logra porque él no es más él sino otro y el amigo no es más su amigo sino el amigo de otro que se quedó allí.

György no se siente feliz de haber vuelto, en su interior se remueve un sentimiento mayor, es odio: “A quién odiaba yo. «A todo el mundo»” (p. 247).

En *Liquidación* Bé siente algo similar, “Se acabó nuestro mundo carcelario –así lo veo ahora– que tanto odiábamos. Hoy ya sé que ese odio me mantuvo con vida. La obstinación, la obstinación de sobrevivir” (Kertész, 2004: 89). Y sin ese odio, sin ese estado “existencial de la supervivencia” no se puede vivir. Es por ello que Bé, cuando ve que su odio desaparece, ese “pretexto” para su existencia, cuando siente que se tiene que enfrentar a un mundo desastroso, caótico, infinito y sin sentido en donde se “disuelve y desintegra” su superfluo ser, decide suicidarse.

Al pensar en la violencia de la exclusión, en la terrible sucesión de actos que condujeron todo hacia la barbarie, György piensa en la naturalidad de los eventos, todo parece natural en ese lugar que ahora ya es su pasado. El muchacho habla con un desconocido interesado en su sufrimiento, pero a las continuas preguntas sobre el horror, él contesta a todo “naturalmente”, el hombre indignado le pregunta, “«¿Por qué respondes a todo “naturalmente”, cuando te estás refiriendo a cosas que no lo son en absoluto»” (p. 247), y György responde que “en un campo de concentración sí eran cosas naturales” (p. 247). En ese momento, el protagonista se da cuenta de que hay cosas que no se pueden contar, inenarrables, cosas en las que las palabras dejan de significar lo mismo:

És així que l’art no pot dotar de sentit aquella realitat on allò impossible es va fer possible<sup>40</sup>: un terrible destí per a milions de persones. Allò inimaginable i inexpressable s’ha fet realitat.

---

<sup>40</sup> ARENDT, H. (2001): *Los orígenes del totalitarismo*, Madrid: Taurus, p. 556.

Auschwitz no té sentit en absolut. No hi ha reconciliació possible: l'esdeveniment «supera tota imaginació» (no es tracta d'una qüestió quantitativa), perquè és realitat i no imaginació. Però com s'ha dit, hi ha una necessitat de contar allò que s'ha esdevingut. I pot semblar insolent postular que sobre Auschwitz es pot fonamentar una experiència estètica. Però no es tracta d'això (Riera, 2004: 273).

Cuando llega a su antigua casa, en la cual ya viven otros, descubre que ya no se trata de su antiguo hogar sino el del otro que había sido, su familia ya no está, su padre murió en el *lager* y su madre tiene una vida distinta. Los vecinos parecen los mismos, los de otro tiempo, y los visita pero son irreconocibles, intenta fingir, ver en ellos un recuerdo pero no queda nada, él es un extraño para esa gente, para esa ciudad, para ese mundo y para esa vida. Solo queda el final, el camino hacia la ausencia, todo ha sido el camino hacia la ausencia, al fin de las palabras:

Al llegar a la estación, como la pierna me dolía bastante y en aquel momento llegaba justo un tranvía con un número que conocía, lo cogí. En la parte trasera del vagón había una mujer vieja de pie, vestida con una blusa con cuello de encaje, un poco anticuada: cuando subí ella se hizo a un lado [...] Reconocí enseguida nuestra casa. Allí estaba, intacta, entera, igual que antes. El portal olía igual, me recibieron las mismas escaleras desgastadas, el mismo ascensor destartado, y más arriba, en un rincón de la escalera me acordé de un momento especialmente íntimo de mi vida. Subí hasta nuestro piso y toqué el timbre. La puerta se abrió pronto pero solo un poco, justo lo que permitía el cerrojo, la cadena de dentro; me sorprendí porque no me acordaba de tal artilugio. Desde la rendija de la puerta me miraba una cara desconocida, una mujer de mediana edad, de cara amarillenta y huesuda. Me preguntó a quién deseaba ver y le dije que vivía allí. «No –me respondió–, aquí vivimos nosotros.» Ya iba a cerrar la puerta pero no pudo hacerlo porque yo se lo impedí, metiendo el pie. Intenté explicarle que había un error puesto que yo me había ido de allí y estaba segurísimo de que aquella era mi casa. Me respondió, con voz amable y simpática, que estaba equivocado puesto que eran ellos lo que vivían allí, mientras intentaba cerrar la puerta, cosa que yo seguía impidiendo. Levanté entonces la vista para mirar el número, por si resultaba verdad que estaba equivocado; al hacerlo disminuí la presión del pie, y ella consiguió lo que quería; oí cómo cerraba la puerta, dándole dos vueltas a la llave (p. 252).

Frankl, como un reflejo, escribe:

¡Pobre de aquel que no encontró a la persona cuyo solo recuerdo le infundía valor en el campo! ¡Desdichado quien al regresar descubrió una realidad totalmente distinta a la íntimamente añorada durante los años de cautiverio! Quizá se subió en un tranvía y viajó

### 3. Representación del sujeto

hacia la casa de sus recuerdos, quizá llamó al timbre, como tantas veces lo soñó en el *lager*, pero no le abrió la persona esperada porque no estaba allí, ni nunca volvería.

György sabe que para seguir viviendo necesita olvidar, pero cómo olvidar, es imposible y por lo tanto vivir también lo es. Los pasos dados al principio, en la fila hacia las duchas, solo fueron una breve parte de toda la cadena de pasos que habían sido dados hasta el exterminio. Todos eran culpables. La circularidad de esa imagen se cierra en las últimas páginas cuando György por fin se da cuenta de su responsabilidad, de la responsabilidad de todos en este horror:

Son los pasos. Todos habíamos estado dando pasos, mientras podíamos, yo también, y no solo en la fila de Auschwitz sino antes, en casa. Yo había ido dando pasos con mi padre, con mi madre, con Annamaria, y también había ido dando pasos [...] con la hermana mayor. Ahora ya sabría explicarle lo que era ser “judío”: nada, no significaba absolutamente nada, por lo menos para mí, por lo menos originalmente, hasta que empezó lo de los pasos.

En las últimas páginas de *Liquidación*, Kertész, a través de las palabras de Bé, le habla al lector y parece dar una conclusión para *Sin destino* que conecta directamente con el epígrafe, dice:

La razón de ser de la pieza de teatro –rezaba el texto– es una novela. La realidad de la obra es, por tanto, otra obra. Para colmo, ni siquiera conocemos esta otra obra –la novela– en su totalidad. No la conocemos como tampoco conocemos la Creación: es, en consecuencia, tan opaca como el mundo que nos ha sido dado y que recibe asimismo el nombre de realidad. Es igual de fragmentaria, pero también igual de inteligible, pues vivimos según la lógica del mundo que nos está dado (Kertész, 2004: 145).

“Entonces entré en casa y escribí:/ Es media noche./ La lluvia azota los cristales./ No era medianoche./ No llovía.” La ficción y la realidad, aunque no son lo mismo, son iguales, las dos, en todo caso, ininteligibles.





### 3.4. LA DISOLUCIÓN LITERARIA

#### *El mal de Montano* de Enrique Vila-Matas

##### 3.4.1. CONSTRUCCIÓN

Hablar de Vila-Matas es hablar de un autor sumergido en la literatura, enfermo de literatura, alguien que cree que la única manera auténtica de escribir es escribiendo justamente de lo literario, un investigador incansable del acto en sí.

Se puede decir del autor catalán lo mismo que Blanchot dice de Rilke: que su poesía es teoría cantante del acto poético, sobre todo por su infatigable búsqueda de los nuevos caminos de las letras y su reflexión constante sobre el mundo. Es, dice Ródenas (2012: 310), “un novelista cuyo asunto principal es la propia literatura, su ámbito quienes lo habitan (escritores, críticos, editores, lectores...) y las actividades intelectivas asociadas (escritura, reescritura, lectura, interpretación...)”. Vila-Matas dispone su obra como espejo de la realidad en donde todo puede verse reflejado.

En una entrevista que le hace Ignacio Echevarría para el suplemento literario de *El País*, el escritor dice que “no puede existir ya buena literatura si en ésta no hay implícita de fondo una reflexión que cuestione incluso la posibilidad o la noción misma de la literatura” (en Echevarría, 2000: 7). En la misma dirección, aunque dicho de otra manera, Jakobson (Steiner, 2005: 26) afirma que: “Toda obra de arte sería nos cuenta el génesis de su propia creación”.

*El mal de Montano* es una novela enmarcada en un mundo construido por medio de citas y citas de las citas, un collage, opina Decock (2015a: 10), “de citas y juegos intertextuales que continuamente abren nuevas pistas – o, mejor dicho, trampas – de lectura

por que, al fin y al cabo, nunca dejan al lector pisar tierra firme”, una especie de laberinto infinito de libros que evidencia la tradición de la que surge como estrategia de revelación de lo auténtico o de la falta total de autenticidad y significado, quizá un viaje interno hacia lo único que puede ser, que es la desaparición.

*El mal de Montano* es, escribe José María Pozuelo en una reseña escrita poco tiempo después de su publicación:

un texto que enuncia su propia estética de desintegración de la novela y al mismo tiempo homenaje a ella, en teselas, hilos que van trenzando elementos autobiográficos, ficcionales, ensayo y comentario a grandes libros que han abordado la forma del diario. La actividad de tejerlo es el argumento del libro, vuelto sobre sí mismo una y otra vez, a modo de relato especular que para remediar el mal de Montano, personaje enfermo de literatura, como don Quijote, no puede sin embargo salir a los campos a realizar su destino. El único campo posible donde se libraré la batalla del futuro de la literatura es la propia escritura (*ABC cultural*, 22 de noviembre de 2002).

Es el enésimo paso del autor de *Bartleby y compañía* en esta dirección, “Hace ya muchos años –comenta Domingo Ródenas (2012: 305) – que Enrique Vila-Matas explora por caminos diversos, unos rectos y otros torcidos, un mismo tema, el de la desaparición, la disolución, la extinción y, a fin de cuentas, el de la muerte”:

Decía Walter Benjamin que en nuestro tiempo la única obra realmente dotada de sentido – de sentido crítico también – debería ser un collage de citas, fragmentos, ecos de otras obras. Yo a ese collage le añadí en su momento frases e ideas relativamente propias y poco a poco fui construyéndome un mundo autónomo, paradójicamente muy ligado a los ecos de otras obras (p. 124).

La obra comienza narrando, en forma de diario, el problema que el hijo del protagonista, llamado simplemente Montano, tiene con la literatura: está acosado por el mal de la agrafía, no logra escribir más después de haberse acercado al abismo del vacío al componer “su peligrosa novela sobre el enigmático caso de los escritores que renuncian a escribir.” (p. 15).

### 3. Representación del sujeto

Como Montano, Vila-Matas ha escrito una novela sobre los escritores que renuncian a escribir, llamada *Bartleby y compañía* (2001), y que además le sirve de antecedente al *El mal de Montano* pues “ambas son obras sobre el eclipse, sobre la desaparición, voluntaria u ominosa, que es un fenómeno que, en sus más diversas realizaciones, obsesiona al escritor” (Ródenas, 2012: 311). De hecho, “el punto de arranque de los dos libros es análogo: una parálisis, en la escritura la imposibilidad aparentemente insuperable de vencer la resistencia del silencio” (Ródenas, 2012: 311). Hablando del primero, dice David Roas (2002: 129):

El cuestionamiento (e incluso el descrédito) de la literatura, la desconfianza en el lenguaje como expresión adecuada de los juicios, afectos y designios del ser humano (son palabras de Mallarmé), se han convertido en asuntos fundamentales de la literatura y de la teoría literaria contemporáneas (pienso, evidentemente, en la Deconstrucción). Y una manifestación radical de ese cuestionamiento es, sin duda, el abandono de la práctica literaria. Sobre dicha idea se reflexiona largamente en *Bartleby y compañía*.

Es así, como el autor de *Doctor Pasavento* se vuelve reflejo del hijo del narrador atenazado por el miedo a no poder escribir más, pero también en el padre, un crítico literario enfermo de literatura cuya única forma de entender la vida es a través de los libros y autores que lo habitan. El protagonista se va construyendo como sombra especular en la imagen de los otros, en cada personaje que al volcarlo en la obra, al traerlo a flote desde la ausencia, nombrarlo, describirlo, se eleva como fragmento de una identidad general.

Por eso, tal vez la forma más natural de empezar a hablar del libro es comenzando por el epígrafe, una cita, que si no es fundamental para su comprensión indica, cuanto menos, la dirección que se debe seguir para interpretarlo. La cita es de Blanchot que se pregunta: “¿Cómo haremos para desaparecer?”.

Seguramente el tema fundamental del pensamiento contemporáneo, una idea que recorre toda la construcción contemporánea del mundo, considera Vila-Matas, es la pregunta sobre el estatus de la realidad, un cuestionamiento que, paradójicamente, al mismo tiempo

de realizarse pone en crisis la noción de la que proviene. Anna Poca, autora del prólogo de la edición española de *El espacio literario* (2002a: 12), escribe:

Parece inevitable, por lo tanto, que Orfeo se vuelva, aunque, si no hubiera transgredido la ley, Eurídice le habría sido entregada. Mas no cabe duda alguna de que Orfeo solo es en el cumplimiento de su destino: es porque canta. La contradicción en el relato histórico es, de nuevo, solo aparente: el espíritu de Orfeo se libera, en este espacio regido por las divinidades dionisiacas, mediante su canto. Él es por el canto en el que se disuelve y pierde a Eurídice. Podría llamarse imprudencia o acaso impaciencia al movimiento que inspira sus actos. Olvido y traición se nos aparecerían como el fruto de una atracción irresistible. Y así es, pero lejos de concebir esta extraña *inspiración* como el momento cumbre de la potencia de su razón, hay que ver en ella, no cesa de advertimos Blanchot, la *exigencia impersonal de la obra*. Una exigencia que no expresa sino la ruina del propio Orfeo y Eurídice, dos veces perdida. Y en esta certeza que constata la volatilización del sujeto pensante y la pérdida de su objeto, parece contenerse para Blanchot tanto la *inactualidad* radical de la obra de arte, como la afirmación de un *tiempo* capaz de poner en crisis nuestra noción contemporánea de verdad.

Para el escritor catalán, y esto lo vemos reflejado en muchos de sus textos, el elemento trascendental de la literatura es una especie de destino que la lleva hacia sí misma y, como consecuencia, hacia su silencio y desaparición, de la misma forma que Orfeo y Eurídice trazan su destino hacia la pérdida. No desaparece la literatura dejando un mundo atrás, es el mundo, en el que ya no se pueden distinguir las fronteras, el que desaparece al saberse reflejo de la literatura. Por eso el tema central de la pregunta de Blanchot no tiene que ver solo con la desaparición del sujeto sino con la desaparición misma del mundo.

En *El libro que vendrá*, Blanchot (1969: 246) dice que el escritor es el que impone silencio a la palabra y que, por lo tanto, la obra literaria es, para aquel que penetra en ella, una *morada de silencio*, “una defensa firme y una muralla alta contra esa intensidad hablante que se dirige a nosotros”. Esa morada, continúa, es como un Tíbet imaginario en donde “los signos secretos no se descubrirían ya sobre nadie, toda literatura viniese a dejar de hablar, lo que haría falta es el silencio, y es esa falta de silencio la que tal vez revelaría la desaparición de la palabra literaria.” (Blanchot, 1969: 246).

La desaparición de la palabra es también la desaparición del mundo. Blanchot (1969: 256), hablando de Mallarmé, comenta que los objetos desaparecen a través de la vibración lenguaje: “la maravilla de trasponer un hecho natural en su casi desaparición vibratoria”. También quien escribe desaparece bajo la presión de la obra, de la misma manera que los objetos desaparecen en la vibración del lenguaje. “Más exactamente –dice Blanchot (1969: 256) – no basta con decir que se disipan las cosas y se esfuma el poeta, también hay que decir que unos y otros, aun padeciendo el suspenso de una verdadera destrucción, se afirman en esa misma desaparición y en el devenir de ella misma”.

La naturaleza se traspone por la palabra al movimiento rítmico que la hace desaparecer, incesante e indefinidamente; y el poeta, por el hecho de hablar poéticamente, desaparece en esa palabra, se convierte en la desaparición misma que se realiza en esa palabra, única iniciadora y principio: fuente. «*Poesía, consagración*». La «*omisión de sí*», la «*muerte como un tal*»<sup>41</sup>, que está ligada a la consagración poética, hace, pues, de la poesía un verdadero sacrificio, pero no en vista de turbias exaltaciones mágicas –sino por un motivo casi técnico: es que quien habla poéticamente se expone a esa especie de muerte que obra necesariamente en la palabra verdadera (Blanchot, 1969: 256).

Por su parte, Foucault parece ir en la misma dirección cuando sostiene que el lenguaje es transparencia recíproca del origen y de la muerte y “no hay una sola existencia que, en la mera afirmación del habla, no incluya la promesa amenazadora de su propia desaparición, de su futura aparición” (Foucault, 2008: 81). Es así que “el sujeto de la literatura”, el que habla y es hablado, es en “cuanto al vacío en que se encuentra su espacio cuando se enuncia en la desnudez del «hablo»” (Foucault, 2008: 13). Es ese el sujeto de la literatura del que escribe Vila-Matas, ese que es Montano, Bartleby, el editor Riba y él mismo.

La incapacidad de escribir de Montano, que vive en Nantes y es dueño de una librería, parece tender hacia esa desaparición aunque retrasándola en su angustia ágrafa. Desaparecerá, sí, a su debido tiempo, cuando por fin logre superarla.

---

<sup>41</sup> Cursiva en el original.

Montano imprime en negativo la incapacidad de escapar de la literatura del narrador, su padre, que tiene una “obsesión enfermiza por los libros y de (la) manía de verlo todo *desde* la literatura” (p. 22). Montano ya no escribe pero lee y le recomienda a su padre “*Prosa de la frontera propia*, la novela que acaba de publicar Julio Arward, ese extraño escritor del que nunca me había fiado demasiado por considerar que simplemente jugaba a ser el doble del novelista Justo Navarro” (p. 15).

*Prosa de la frontera propia* es un libro inventado que aporta, aunque lo haga apenas en forma de título, ideas sobre el aura extraña que va dibujando, o desdibujando, *El mal de Montano*. Por una parte, habla de *la frontera*, lugar intermedio entre el uno y lo otro, entre la realidad y la ficción. La frontera que es propia limita el espacio que rodea y enmarca al sujeto que surge del adjetivo. *Prosa* como lenguaje que es determinado solo por el propio lector, un lenguaje que si es propio no es de nadie más, esto es, singular y al mismo tiempo vacío, pues el lenguaje que no es compartido no tiene tampoco fundamento.

Julio Arward es el doble de Justo Navarro, que en el entrelazamiento con lo ficticio se vuelve ficción. Vila-Matas superpone el mundo escrito con el no-escrito, muestra la falta de significado de la división. Justo Navarro pierde realidad lo mismo que Julio Arward la gana. El doble, que es el otro ficticio de uno mismo y que muestra lo ficticio de lo uno, revela el negativo del mundo. Julio Arward es “el afuera vacío de la atracción” que es “idéntico a aquel otro, tan cercano, del doble” (Foucault, 2008: 65) que en la reverberación manifiesta “su fulgurante desaparición” (Foucault, 2008: 72).

Es por eso por lo que la novela de Arward habla del doble y de la especularidad del mundo:

El narrador de *Prosa de la frontera propia* es un extranjero de la vida y al mismo tiempo un héroe que parece recién llegado de un cuento chino y que tiene un oscuro hermano gemelo o, mejor dicho, un primo hermano que es su vivo retrato y que para colmo se llama igual que él, los dos se llaman Cosme Badía [...] El tema del doble –y también el del doble del doble y

### 3. Representación del sujeto

así hasta el infinito en un extenso juego de espejos— se halla en el centro del laberinto de la novela de Julio Arward, una novela que —ya estoy escribiendo como el crítico literario que soy— es una autobiografía ficticia en la que el autor se hace pasar por Cosme Badía y, recordando con una memoria extraña a la suya, se inventa el mundo de los dos primos hermanos y hace como si estuviera recordando ese mundo y tuviera presente en todo momento estas palabras de Faulkner: «Una novela es la vida secreta de un escritor, el oscuro hermano gemelo de un hombre» (p. 16).

De la misma manera en que Arward es el doble de Justo Navarro, *Prosa de la frontera propia* es reflejo de *El mal de montano*, una autobiografía ficticia en la que el autor se hace pasar por otro que narra con una memoria extraña a la suya, igual que le pasa a Montano. Vila-Matas construye el libro como un extenso juego de espejos que va reflejando como doble al mundo, multiplicando una y otra vez la realidad, haciendo las diferencias cada vez más tenues.

De una exégesis a otra, el protagonista habla de Ricardo Piglia que “dice que recordar con una memoria extraña es una variante del doble, pero también una metáfora perfecta de la experiencia literaria” (p. 16), la superposición de toda la experiencia personal del lector a la del protagonista al que sigue, como un *doppelgänger*, integrando su conciencia a la del otro para ser el otro.

El lector que en cada texto se vacía asume un compañero, su doble, en un primer paso hacia aquello a lo que se le dirá desaparición. El lector siempre es ocasional, se realiza en el acto que lleva a cabo pero después se funde en el vacío final de la obra:

se produce algo así como un movimiento suave y violento a la vez que irrumpe en la interioridad, la pone fuera de sí dándole la vuelta y hace surgir a su lado —o más bien del lado de acá— la figura secundaria de un compañero siempre oculto, pero que se impone siempre con una evidencia imperturbable; un doble a distancia, una semejanza que nos hace frente (Foucault, 2008: 63).

El narrador no para de citar y la novela se balancea entre párrafo y párrafo sujetándose a otros autores y a otras memorias. Por eso tiene miedo de perderse él mismo entre esta multitud de nombres y lugares: “de seguir así”, dice, “está podría acabar



tragándome, como un pelele dentro de un remolino, hasta hacer que me pierda en sus comarcas sin límites. Me asfixia cada día más la literatura, a mis cincuenta años me angustia pensar que mi destino sea acabar convirtiéndome en un diccionario ambulante de citas” (p. 16).

Arward, dice el narrador, está fascinado por los cuadros de Hopper y escribe en un artículo titulado “Los extranjeros de la vida”: “El bebedor solitario de *Nighthawks* parece estar rememorando perdidas correrías chinescas. Su nuca, su espalda, sus hombros, resisten el fardo de la luz fría de la memoria y de los años” (p. 17). Por su parte, el protagonista de *Prosa de la frontera propia* dice que es un extranjero de la vida y un héroe que parece llegado de un cuento chino, reflejándose en Arward. La duplicación se ramifica en cada frase haciendo que todo parezca fruto de una misma y simple idea. El narrador de *El mal de Montano* y el autor se confunden también con Justo Navarro cuando el primero cuenta que ha publicado una entrevista a Navarro “que en realidad se había hecho él a sí mismo” (p. 17), al mismo tiempo que en la página contraria, como reflejo de esa misma, publicaba una entrevista hecha “yo a mí mismo” pero firmada por Justo Navarro: “Las dos entrevistas se iniciaban con una misma primera pregunta, pactada de antemano: «¿se cambiaría usted por mí?» «Ahora mismo», respondía yo. «Ahora mismo no», contestaba Justo Navarro.” (p.17). “A los dos, a Justo Navarro y a mí, siempre nos han obsesionado las cosas que coinciden, las cosas iguales, dobles [...] nos hemos hecho pasar más de una vez el uno por el otro”.

Justo Navarro acerca la historia hasta Sergio Pitol, que lo cita en un relato titulado “El oscuro hermano gemelo”: “Ser escritor es convertirse en un extraño, en un extranjero: tienes que empezar a traducirte a ti mismo. Escribir es un caso de *impersonation*, de suplantación de personalidad: escribir es hacerse pasar por otro” (p. 18). En el mismo texto, absolutamente real, publicado en 1995 en la revista mexicana *Vuelta* y dedicado justamente

a Vila-Matas, Pitol cita a Faulkner y dice: “A novel is a writer's secret life, the dark twin of a man”.

En aquel texto, el escritor de Puebla dice que no puede imaginar una escritura en la que el autor no introduzca elementos de su propia vida:

No concibo a un novelista que no utilice elementos de su experiencia personal, una visión, un recuerdo proveniente de la infancia o del pasado inmediato, un tono de voz percibido en alguna reunión, un gesto furtivo captado al azar, para luego incorporarlos a uno o varios personajes. El narrador hurga más y más en su vida a medida que su novela avanza. No se trata de un ejercicio meramente autobiográfico: novelar a secas la propia vida resulta, en la mayoría de los casos, una vulgaridad, una carencia de imaginación. Se trata de otro asunto: un observar sin tregua los propios reflejos para poder realizar una prótesis múltiple en el interior del relato (Pitol, 1995: 226).

Y más adelante:

Un novelista es alguien que oye voces a través de las voces. Se mete en la cama y de pronto esas voces lo obligan a levantarse, a buscar una hoja de papel y escribir tres o cuatro líneas, o tan solo un par de adjetivos o el nombre de una planta. Esas características, y unas cuantas más, hacen que su vida mantenga una notable semejanza con la de los dementes, lo que para nada lo angustia; agradece, por el contrario, a las Musas, el haberle transmitido esas voces sin las cuales se sentiría perdido. Con ellas va trazando el mapa de su vida. Sabe que cuando ya no pueda hacerlo le llegará la muerte, no la definitiva sino la muerte en la vida, el silencio, la hibernación, la parálisis, lo que es infinitamente peor (Pitol, 1995: 226).

Vila-Matas asume esta posición para crear *El mal de Montano* en el que entreteje elementos ficticios y reales y en el que además habita una reflexión sobre la misma producción literaria que no abandona nunca el tono irónico que le permite al lector mantener siempre una distancia prudente con respecto a aquello que se dice. “El gran tema de la literatura postmoderna –dice Roas (2002: 139) –es el de las posibilidades y condiciones de su propia producción” y esto es exactamente lo que hace el autor catalán cuando busca desde la escritura los elementos que la posibilitan, la elaboración de un discurso siempre en movimiento y en dirección a la desaparición, pues la narración que indaga sobre sí misma es

reflexiva y en ella está impresa la propia condición de existencia, hecho que paradójicamente conduce hacia un cuestionamiento radical de todo cuanto es la obra.

La angustia de Montano no tiene tanto que ver con su incapacidad de escribir como con la multitud de escritores que habitan su mente y la sensación de ser él mismo también solo una sombra literaria: “No es que no pueda ya escribir, sino que cada dos por tres soy visitado por ideas de otros, ideas que me llegan de improviso, que me vienen de fuera y se apoderan de mi cerebro –ha hecho ahí un gesto muy teatral–, y así la verdad es que no hay quien escriba” (p. 19).

La enfermedad del hijo del narrador no es sino la otra cara de la moneda de la aflicción del padre, enfermos de literatura pero “con distinta fiebre” (p. 22). Ambas formas de la enfermedad, piensa Oleza (2008: 5), “son superadas por un nuevo programa estético” que bien podría considerarse “el triunfo de la escritura sobre el escritor”, un programa que “habían puesto en pie los pensadores postestructuralistas de los años 70”, especialmente Roland Barthes, y “que proclama la primacía de la escritura sin principio ni fin, sin origen ni causa, sin límites ni fronteras, sobre la caduca idea de un texto estructurado, clausurado, autosuficiente”. La escritura así habla sin autor, poniéndose en contacto con la biblioteca universal a través de una red infinita de reflejos que permite la transmisión de un mensaje, que más allá de cualquier idea evidente, habla al lector, como diría Ricardo Reis, *del tiempo y el olvido*.

La escritura, piensa Barthes (ahora en Oleza, 2008: 7), “es la destrucción de toda voz, de todo origen [...] es ese lugar neutro, compuesto, oblicuo, al que va a parar nuestro sujeto, el blanco-y-negro en donde acaba por perderse toda identidad.”

Arward, Navarro, Montano, el padre de Montano, Vila-Matas, se entremezclan confundiéndose los unos con los otros y con los demás que van surgiendo como caseríos perdidos en el mapa literario del protagonista. Es la forma en la que el escritor catalán

### 3. Representación del sujeto

muestra la multiplicidad, no solo de las ideas, sino también del yo. La unicidad se rompe para dar paso a la diversidad que enriquece.

Montano tiene recuerdos de Justo Navarro a través de la memoria de Julio Arward en la que se ha infiltrado, es el recuerdo del día en que se hizo pasar por el narrador, memoria que ahora está en Montano y que le hace evocar a su padre palabras de Borges en las que habla de Shakespeare:

Hace un rato, pensando en las palabras de Montano, me he acordado de *La memoria de Shakespeare*, ese relato de Jorge Luis Borges que surgió de un sueño que el escritor argentino tuvo en un cuarto de hotel de Michigan, cuando vio a un hombre sin cara que le ofrecía la memoria de Shakespeare; no le ofrecía ni la fama ni la gloria –que habría sido trivial–, sino la memoria del escritor, la memoria de la tarde en que éste escribió el segundo acto de *Hamlet* (p. 21).

El narrador relaciona Hamlet con la figura de Montano, que quiere matar a su padre. Miguel de Abriles Montano prefiere llamarse solamente Montano, una elección en la que renuncia al nombre propio para adoptar uno más genérico, más acorde a su existencia múltiple y cambiante que acoge todas esas nuevas personalidades que lo invaden.

En una tarde con su padre: “Como mínimo ha pasado por los siguientes estados hamletianos: a) ceremonioso y cortés, b) sensato, reflexivo, hasta intelectual, c) emocionado y melancólico, d) despótico y burlón, e) fingidor de la locura, vengativo, tal vez loco de remate.” (p. 27).

Vila-Matas lleva la narración de un autor a otro que lleva a otro y a otro y a otro con constantes digresiones que se entrelazan, intrincando siempre más la historia. La coherencia se mantiene mediante la forma de diario que, afirma el narrador, se “estaba volviendo novela” (p. 40). Una novela que conforme avanza envuelve al narrador y al lector en una maraña de citas y recuerdos dentro de un mundo totalmente vuelto literatura. No hay elemento de la narración que no sea inmediatamente literaturizado hasta hacerlo desaparecer en micropartículas que lo cubren todo. Dice: “me siento atrapado en las páginas de una

novela que voy transcribiendo en mi diario y cuyo enigmático ritmo va siendo puntuado, con notable regularidad, por el mal de Montano” (p. 38).

El recurso del diario tiene importancia sobre todo a expensas de lo que dice Blanchot cuando escribe que el diario es un memorial para que el autor pueda recordarse a sí mismo, “al que es cuando no escribe, cuando vive la vida cotidiana, cuando está vivo y verdadero y no moribundo y sin verdad” (Blanchot, 2002a: 24). Pero cosa curiosa, “el medio que utiliza para recordarse a sí mismo es [...] el elemento mismo del olvido: escribir”.

El diario, continúa el crítico, “es un camino todavía posible, una especie de adarve que bordea, vigila y a veces reemplaza el otro camino, donde errar es la tarea sin fin” (Blanchot, 2002a: 25) y que, de la misma forma, “señala que quien escribe ya no es capaz de pertenecer al tiempo por la firmeza ordinaria de la acción, por la comunidad del trabajo, del oficio, por la simplicidad de la palabra íntima, la fuerza de la irreflexión.” (Blanchot, 2002a: 25).

No es baladí que Vila-Matas recurra al diario y al mismo tiempo hable de escritores con diarios pues “suele suceder”, dice Blanchot, “que los escritores que tienen Diario sean los más literarios de todos los escritores [...] porque precisamente evitan así el exterminio de la literatura, si es que ésta es efectivamente el reino fascinante de la ausencia de tiempo” (Blanchot, 2002a: 25).

Para el protagonista de *El Mal de Montano*, el hecho de no intentar pensar en la literatura lo lleva a reflexionar en la muerte, pues para él existe una relación necesaria entre estos dos elementos, a fin de cuentas la muerte “es precisamente de lo que más habla la literatura” (p. 41). No se trata solo de una relación temática pues hay en ella algo más sutil, más profundo. La literatura, el acto de leer y escribir son procesos en los que la nada, el *nulla*, siempre está presente, un “afuera”, como diría Foucault, que atrae permanentemente desde su vacuidad. Esa nada es también la muerte. El sujeto literario es un sujeto siempre

### 3. Representación del sujeto

con origen y en dirección al vacío, acompañado del lado negativo de la existencia como posibilidad. El afuera atrae porque es parte esencial de lo que puede ser pero también de aquello que solo es posibilidad, aquello que no es, que es nada, *nulla*

En *Le antiche Memorie del Nulla* (1997) de Carlo Ossola, dice: “Nulla, Nulla, è perciò più efficace della divina Sapienza, Nulla più nobile delle virtù celeste, Nulla più glorioso e desiderabile della beatitudine eterna” (en Steiner, 2005b: 136).

Después de la visita que el protagonista le hace a su hijo en Nantes y de la que solo saca un agravamiento de su enfermedad, decide irse a Chile en donde él y su esposa tienen una amiga que no tiene idea de literatura y que le puede ayudar a olvidar su obsesión pues, siendo una aviadora, “parecía viajar en vuelo incombustible por la vida, sin atadura alguna con la muerte ni la literatura” (p. 44).

Ya en Chile conoce a Felipe Tongoy, “el hombre más feo del mundo” (p. 45), que le da la solución para sus problemas: más que intentar no pensar en la literatura y la muerte, debía pensar con fuerza en la muerte que amenazaba a la literatura.

Vila-Matas parece rodear un centro que no alcanza jamás, entre digresión y digresión encuentra sin problema el hilo de la narración pues no se aleja nunca demasiado. En palabras de Pozuelo (2002), es “dispositivo de fuga permanente de cualquier centro, disuelta en el comentario personal entreverado de citas de lecturas”. Los motivos que se repiten con perseverante constancia, la muerte y la literatura, suenan en frases repetitivas que le dan al lector la idea de un regreso constante al inicio. Por ejemplo, en solo dos páginas repite tres veces “propenso como soy a pensarlo todo en literatura” (p. 50-51), y desde aquí lo demás se levanta a partir de evocaciones en forma de recuerdos, eventos, citas literarias, etc. La estructura de este proceso es mostrada por el protagonista como un mensaje al lector. Dice:

Recordé la figura de mi padre, un hombre que «se hizo a sí mismo» como el padre de Kafka –no pude evitar, como se ve, la referencia literaria– y recordé también a mi pobre madre, que

se parecía un poco –de nuevo caí en lo literario– a la poeta argentina Alejandra Pizarnik, que era frágil y extraña y, al igual que mi madre, anduvo siempre entre barbitúricos y con claras tendencias al suicidio. Recordé los días que viví entre Berlín y París en los años setenta y me consideraba un izquierdista radical –con el apoyo del dinero de mi familia– y era amigo de gente del *underground* como Ingrid Caven. Recordé el suicidio de mi primera mujer, arrojándose a la calle como si fuera un balde –tal vez lo era, dije– de agua sucia. Recordé mi infancia en la Plaza Rovira de Barcelona en los años de grisalla y miseria moral que atravesé disfrazado con bata colegial, perfecto idiota entarimado con una tiza boba entre los dedos y un irresistible aire de cataplasma. Recordé a Rosa trabajando como una hormiga para abrirse camino en la dirección de cine. Recordé cómo mi generación quiso cambiar el mundo y dije que tal vez había sido mejor que aquello que soñamos no se hubiese hecho realidad. Recordé que en mi primera juventud leía mucho a Cernuda y que a veces yo lloraba si llovía (p. 49).

Y aquí quizá la frase más importante, la que evidencia la estructura de la narración: “Y finalmente recordé cuando me veía recordando que me veía escribir y me recordé –para terminar– viéndome recordar que escribía.” (p. 50). Estas palabras, en la reflexión que ellas mismas provocan, se vuelven infinitas, se hunden en el abismo hacia el que arrastran al lector que se ve lanzado a las profundidades del infinito.

La estructura especular se asume como construcción, como un evento del lenguaje fabricado para engañar y fingir. Esa profunda consciencia de su ser artificial es lo que paradójicamente hace que el mundo de aquel que se enfrenta a la evidencia de lo que es falso pierda solidez. La lectura exige la suspensión de la incredulidad pero cuando esa incredulidad se ve afectada, el mundo, todo el mundo, la realidad entera, parece resquebrajarse. Ya no es posible pensar en la realidad como un objeto estático sino que debe considerarse un evento de la imaginación, un acto artístico de creación.

Dice Steiner (2005b: 133):

La envidiable fuerza y, al mismo tiempo, debilidad inherente a todo sistema matemático, lógico y científico, en tanto axiomático, reside en convertir en error “lo que no es”, todo lo que resulta irreconciliable con el conjunto de axiomas- el “pensamiento natural”, y si se permite tal expresión, el lenguaje natural, no relega necesariamente lo negado, lo “no aquello” a la categoría del error.

Esto es, la existencia hace posible lo contrario, la no existencia, la realidad como ficción. Y así, aunque la literatura no es un simple engaño, “es el peligroso poder de ir hacia

### 3. Representación del sujeto

lo que es por la infinita multiplicidad de lo imaginario”, dice Blanchot (1969: 111). Ahí recae el privilegio de lo real, pues en ello hay menos realidad ya que no es sino “irrealidad negada, apartada por el enérgico trabajo de la negación y por esa negación que es también el trabajo” (Blanchot, 1969: 111).

Una noche, mientras decide salir a caminar por los alrededores de la casa de Margot en Tunquén, el padre de Montano siente que se encuentra inmerso en un relato fantástico que lo relaciona con Borges a través de una frase: “Pero la curiosidad –como suele decirse desde que lo dijera Borges– pudo más que el miedo” (p. 52). En esa realidad, ligeramente trastornada por el mundo de la ficción, se encuentra con la muerte, unos viejos y la literatura fantástica: “está claro que no salgo ni en Chile de ese personal y angustioso círculo cerrado” (p. 52). Los viejos hablan de la costumbre de tapar los espejos y todos los cuadros cuando ocurre un fallecimiento y él se imagina que se encuentra en la primera caminata después de su muerte y piensa que “no le resultará conveniente a mi alma distraerse con espejos o paisajes” (p. 53).

La conjunción de Borges y los espejos no es trivial: uno de los motivos narrativos más importantes en el escritor argentino son los espejos y los espejos son la alegoría de la reflexión del mundo que hace la literatura, que es la temática interna del libro de Vila-Matas.

El libro y el mundo, dice Blanchot (1969: 110) hablando de Borges, se disuelven eterna e infinitamente en imágenes reflejadas y esa reflexión será lo que el lector encuentre en su voluntad de comprender la realidad, un laberinto de reflejos que no muestran más que la ficción del mundo. Además, es natural pensar que si el libro es la posibilidad de un mundo también actúa “no sólo el poder de hacer sino ese gran poder de fingir, de falsificar y de engañar, cuyo producto es el libro de ficción, producto tanto más evidente cuanto más disimulado sea ese poder en él” (Blanchot, 1969: 110).



De la angustia por su enfermedad literaria, después de que Tongoy le diera otro enfoque, el protagonista ha pasado a otra manera de pensar el asunto, ahora piensa en qué sería si se convirtiera en “carne y hueso de la literatura que vive amenazada de muerte a comienzos del siglo XXI: *encarnarme*<sup>42</sup> pues en ella e intentar preservarla de su posible desaparición reviviéndola, por si acaso, en mi propia persona, en mi triste figura” (p. 63), salvarla, continúa, del mal de Montano, que se extiende por el mundo y sobre todo en la región más mundana, en donde habitan aquellos que escriben sin competencias específicas para hacerlo.

En ese mapa se encuentra “un suburbio al que llaman España” (p. 65), dice el narrador y arremete contra el realismo “castizo” del siglo XIX, en donde lo normal, dice, “es el desprecio por el pensamiento” (p. 65). Es evidente que Vila-Matas carga contra una cultura que desprecia la ficción como medio para alcanzar la realidad o cuanto menos la verdad de que la realidad no existe como tal.

Los habitantes de ese “suburbio” del mal de Montano, dice, gritan a favor de lo que creen el arte verdadero, “«¡Eso es realismo! ¡Así es como son las cosas verdaderamente!». Los españoles son de esa clase de gente que se cree que por repetir una y otra vez la misma cosa al final acaba siendo verdad.” (p. 65).

Es así como el protagonista pasa de su angustia literaria a una angustia más general por el fin de la amenazada literatura, por su desaparición. De la misma forma que la enfermedad paterna cambia, la enfermedad de Montano termina permitiéndole escribir un cuento que manda a su padre, titulado “11 rue Simon-Crubbellier”, en homenaje a Georges Perec. El cuento canaliza la angustia, que se transforma en la narración de una historia de la literatura enfocada como una sucesión de escritores que son habitados por la memoria de

---

<sup>42</sup> Cursiva en el original.

otros escritores. Es la visión irónica de la tradición literaria y toda esa contaminación que hace que no exista lo original. La narración que termina con la epopeya de Gilgamesh, el primer texto literario, hace que se le infiltre al narrador una frase de Wallace Stevens que dice: “El lector se convirtió en el libro. Y la noche de verano era como el ser consciente del libro.” (p. 71). Esa mención le permite al lector introducirse en el libro para volverse sujeto de lo literario, adquiriendo la memoria de los distintos sujetos que son leídos y convirtiéndose él mismo en la ficción de un ser que vive en un mundo indistinguible del otro, desapareciendo así, de hecho, en las voces que lo habitan. Por su parte, Montano, superando su angustia ágrafa, desaparece engullido, ahora sí, por la literatura universal.

El protagonista pasa de ser un trasunto literario de Vila-Matas a convertirse en un sujeto de la literatura que arrastra tras de sí al “verdadero” Vila-Matas que ya no es más que la ficción de un sujeto literario.

La muerte de la literatura lleva al narrador a pensar en su esencia y a recordar una conversación con César Aira, quien le decía que de adolescente, al leer a Borges, había visto dónde estaba la esencia de la literatura y además que no había una esencia sino “muchas históricas y contingentes” (p. 77). Así piensa también en Blanchot, del que recuerda que dijo que estaba harto de dos preguntas que siempre le hacían los periodistas, “¿Cuáles son las tendencias de la literatura actual?” y “¿A dónde va la literatura?”, a lo que él respondía: “La literatura va hacia sí misma, hacia su esencia, que es la desaparición.” (p. 78).

Vila-Matas extrae estas palabras de *El libro que vendrá*, en el que Blanchot defiende que la esencia de la literatura es la desaparición en cuanto a potencia movilizadora, pues la literatura viene de la nada y allí se dirige. Así que no desaparece como actividad sino que es atraída hacia el vacío, que es su esencia.

Blanchot dice: “A veces uno oye extrañas preguntas, ésta por ejemplo: «¿Cuáles son las tendencias de la literatura actual?», o también: «¿Adónde va la literatura?» Sí, extraña

pregunta, pero lo más extraño es que si existe una respuesta, ésta es fácil: la literatura va hacia sí misma, hacia su esencia que es la desaparición” (Blanchot, 1969: 219). Y continúa:

Quienes requieran afirmaciones tan generales pueden volverse “hacia lo que se llama la historia. Les enseñará lo que significa la célebre frase de Hegel: "El arte es cosa pasada para nosotros", frase pronunciada audazmente frente a Goethe, en el momento de la expansión romántica, y cuando la música, las artes plásticas, la poesía aguardan obras considerables. Hegel, que inaugura su cátedra de estética con esta pesada expresión, sabe todo eso. Sabe que las obras no le faltarán al arte, admira las de sus contemporáneos y a veces las prefiere (las desconoce también), y, sin embargo, "el arte es cosa pasada para nosotros". El arte ya no es capaz de sobrellevar la necesidad de absoluto. Lo que cuenta absolutamente es, de ahora en adelante, la realización del mundo, la seriedad de la acción y la tarea de la libertad real. Sólo en el pasado está el arte cerca de lo absoluto, y sólo en el Museo conserva valor y poder. O bien, desconsideración más grave, cae en nosotros hasta convertirse en un mero placer estético o en un auxiliar de la cultura (Blanchot, 1969: 219).

Blanchot (1969: 223) considera que la pregunta sobre hacia dónde va la literatura es una pregunta que espera su respuesta de la historia, una que en cierta medida ya ha sido dada. Parece que en esta pregunta la literatura se interroga a sí misma indicando no la respuesta sino el sentido más profundo y más esencial de la pregunta.

En el mismo texto, Blanchot (1969: 224) habla de lo irritante, así lo dice él, que es la forma en la que se sustituyen las obras literarias por una masa de textos que bajo el nombre de documentos y testimonios parecen ignorar toda intención literaria. Y como es notable que la misma palabra literatura:

palabra tardía, palabra sin honor, que sirve ante todo para los manuales, que acompaña la marcha cada vez más invasora de los escritores de prosa, y que designa, no la literatura, sino sus defectos y excesos (como si éstos le fuesen esenciales), se convierte, justamente cuando la impugnación se hace más severa, cuando los géneros se desparraman y se pierden las formas, cuando, de un lado, el mundo ya no necesita literatura, y del otro, cada libro parece extraño a todos los demás e indiferente a la realidad de los géneros, cuando, además, lo que parece expresarse en las obras no son las verdades eternas, los tipos y los caracteres, sino una exigencia que se opone al orden de las esencias, la literatura, así impugnada como actividad válida, como unidad de los géneros, como mundo en que se amparasen lo ideal y lo esencial, se convierte en la preocupación, cada vez más presente, aunque disimulada, de quienes escriben, y, dentro de esta preocupación, se dé a ellos como lo que debe revelarse en su "esencia" (Blanchot, 1969: 224).

### 3. Representación del sujeto

Ésta es una preocupación que pone en tela de juicio la literatura como una cosa que no puede ser descubierta ni verificada, que solo se puede alcanzar cuando se va más allá de ella mediante una búsqueda que no se debe preocupar por la literatura ni por lo que en ella hay de esencial, sino por reducirla y neutralizarla, para hacerla desaparecer. Dice Blanchot:

Estas son contradicciones necesarias. Sólo importa la obra, la afirmación que está en la obra, el poema en su singularidad apretada, el cuadro en su espacio propio. Sólo importa la obra, pero finalmente la obra está allí solamente para conducir a la búsqueda de la obra; la obra es el movimiento que nos lleva hacia el punto puro de la inspiración de donde ella proviene y adonde parece que no puede llegar sino desapareciendo (Blanchot, 1969: 224).

El libro debe alzarse sin género, como si lo único que importase fuera el libro que concierne simplemente a la literatura. Y así, habiéndose disipado los géneros, “se afirmara sola, brillando en medio de la claridad misteriosa que ella propaga y que cada creación literaria le devuelve multiplicándola como si existiera, pues, una «esencia» de la literatura” (Blanchot, 1969: 225). Una esencia que consiste en escapar de toda determinación esencial y de toda afirmación estabilizadora:

Ella nunca está ya aquí, siempre hay que encontrarla o inventarla de nuevo. E incluso nunca es seguro que la palabra literatura o la palabra arte respondan a algo real, posible o importante. Ya se ha dicho: ser artista es no saber nunca que ya existe un arte, ni tampoco que ya existe un mundo. Sin duda, el pintor va al museo y por ello tiene cierta conciencia de la realidad de la pintura: sabe de pintura pero su tela no sabe, o sabe más bien que la pintura es imposible, irreal, irrealizable. Quien afirme a la literatura en sí misma, no afirma nada. Quien la busca, sólo busca lo que se evade; quien la encuentra, sólo encuentra lo que está más acá o, cosa peor, más allá de la literatura. Por eso, finalmente, cada libro persigue a la no-literatura como a la esencia de lo que quiere y quisiera apasionadamente descubrir (Blanchot, 1969: 225).

Montano y Vila-Matas representan al sujeto literario que vive por y para la literatura. El sujeto incompleto que se crea del encuentro entre muchos otros, ser múltiple que se diluye en la esencia de la literatura que es en sí misma la desaparición.

El segundo capítulo del libro titulado *Diccionario del tímido amor a la vida*, finge ser el diario del autor de *El mal de Montano*, libro homónimo del primer capítulo, que ha

decidido ser honesto con los lectores y no engañarlos más mezclando realidad y ficción porque cuanto más pretende acercarse a la realidad más se aleja de ella. Dice: “En fin. Que me encomiendo al dios de la Veracidad” (p. 108).

Este diario vuelve la vista hacia la construcción del propio libro, la *nouvelle* que el escritor catalán, trasunto literario de Vila-Matas, terminó en las Azores, una vuelta de tuerca que lleva al lector a preguntarse sobre las condiciones de la escritura. Dice:

hay en *El mal de Montano* bastante de autobiográfico pero también mucha invención. No es cierto, por ejemplo –casi no es necesario decirlo–, que Rosa sea directora de cine. Rosa – como muchos de mis lectores ya saben– es agente literaria y, por encima de todo, es mi novia eterna, llevamos veinte años viviendo juntos, no nos hemos casado ni por lo civil, no hemos tenido hijos, tampoco los hemos tenido con terceros. De modo que Montano no existe (p. 106).

Y más adelante: “Imagino que no es necesario que diga que no soy crítico literario, sino un narrador de amplia y conocida trayectoria” (p. 106).

Lo cierto es que no importa si lo se narra aquí es verdad o no, pues la intención secreta de estas páginas es simplemente rondar una respuesta, no encontrarla: la realidad es una construcción de la misma forma que lo es este libro, no hace falta buscar las claves de lo dicho aquí en otra realidad. El mundo de lo literario es autosuficiente y se basta como realidad y ficción.

A este respecto, Piglia, autor que aparece constantemente en la obra de Vila-Matas, afirma que “La ficción trabaja con la verdad para construir un discurso que no es verdadero ni falso. Que no pretende ser ni verdadero ni falso. Y en ese matiz indecible entre la verdad y la falsedad se juega todo el efecto de la ficción” (Piglia, 2001: 13).

Vila-Matas incluso hace un resumen de la novela explicando las referencias, ficticias, de las que surge, un encadenamiento que se puede seguir de una a otra referencia *ad infinitum*, de hecho la narración del diario que se convierte en diccionario parece construirse alrededor de los elementos de la vida “real” del narrador. No podría, dice Oleza (2008: 7),

### 3. Representación del sujeto

“imaginarse una representación simbólica más ajustada de la célebre tesis postestructuralista de la muerte del Sujeto”. Dice:

Allí en la Coiffard, mientras ojeaba distraídamente una edición francesa de *El Aleph* de Borges, me inventé un hijo que se llamaría Montano –acababa de ver una traducción al francés de un libro de Arias Montano, el consejero secreto de Felipe II de España–, un hijo que viviría allí en Nantes y sufriría un bloqueo literario muy serio, un bloqueo de que un padre dotado de ciertos atributos –de los que el pobre Montano carecería– intentaría desatascarle. El hijo regentaría una librería en Nantes, posiblemente la Coiffard misma. Y recibiría la visita de su padre, que desde Barcelona viajaría a Nantes para tratar de que superara su condición de ágrafo trágico en la que había quedado sumido tras publicar un libro sobre los escritores que renuncian a escribir (p. 115).

Esta vuelta de la literatura hacia sí misma es un juego de espejos en el que se ve inmerso el lector, un laberinto luminoso del que no se ve el final o la referencia a lo realmente verdadero, pues no existe.

#### 3.4.2. DUPLICACIÓN

Al terminar la *nouvelle*, comenta el protagonista, tiene la idea de darle un giro al diario en el que escribe y convertirlo en un diccionario en el que se puedan plasmar *verdades* sobre su “fragmentaria” vida que lo aproximen al lector. Un diccionario cuyas entradas hagan referencia a los autores de diarios personales, “ese género literario tan íntimo” (p. 107).

El protagonista recuerda a Ricardo Piglia que dice que “mientras un escritor escribe para saber qué es la literatura, un crítico trabaja en el interior de los textos que lee para reconstruir su autobiografía” (p. 107). Pero lo que dice exactamente Piglia en su libro *Crítica y ficción* (1986) es que “En un sentido, un escritor escribe para saber lo que es literatura” (Piglia, 2001: 11):

En cuanto a la crítica, pienso que es una de las formas modernas de la autobiografía. Alguien escribe su vida cuando cree escribir sus lecturas. ¿No es la inversa del *Quijote*? El crítico es

aquel que reconstruye su vida en el interior de los textos que lee. La crítica es una forma posfreudiana de la autobiografía. Una autobiografía ideológica, teórica, política, cultural. Y digo autobiografía porque toda crítica se escribe desde un lugar preciso y desde una posición concreta. El sujeto de la crítica suele estar enmascarado por el método (a veces el sujeto es el método) pero siempre está presente, y reconstruir su historia y su lugar es el mejor modo de leer crítica. ¿Desde dónde se crítica? ¿Desde qué concepción de la literatura? La crítica siempre habla de eso (Piglia, 2001: 13).

Vila-Matas crea un escritor de diarios fragmentario, compuesto de distintos autores que se superponen unos a otros y que forman un todo que sin embargo nunca consigue ser unívoco. La fragmentación se eleva como la esencia de la autobiografía. Dice: “(mi autobiografía) se presentará tan fraccionada como mi personalidad, que es plural y ambigua y mestiza y básicamente es una combinación de experiencias (mías y de otros) y de lecturas” (p. 107). Tal y como escribe Decock (2015b: 24), “a lo largo de la novela las alteraciones y los desdoblamientos del yo narrativo –lúdicos y contradictorios– no solo problematizan la inscripción narrativa del yo en el texto (¿Quién narra?), sino que nos invitan también a una reflexión sobre la identidad personal (¿Cómo se concibe la cuestión de la identidad?)”. Con la elección del fragmento, escribe José María Pozuelo (2007: 403), “la renuncia al dispositivo de identidad narrativa, incluso como hace Barthes cuando se trata de su biografía, quiere mostrar que el concepto de identidad está repartido, diseminado, fragmentado, es como quería Mallarmé: un *corps morcelée*.”

De esta manera Vila-Matas realiza la defensa de un sujeto como acumulación de experiencias que en cada lectura se multiplica y en el que leer no es otra cosa que vivir una vida distinta cada vez. Por esto, el protagonista del *Diccionario* construye la narración, y se construye a sí mismo, a partir de otros que son también él, voces residuales que no son nada sino una conjunción de eventos causales –no hay casualidad en la literatura– que forman un todo eventual y pasajero.

El fingimiento del *Diccionario* pone en entredicho la ficción del libro llamado *El mal de Montano*, le hace creer al lector que el lenguaje común, ese que se usa en el mundo no

### 3. Representación del sujeto

escrito y que vuelve posible lo real, está ahí presente. Pero al convertirse en un lenguaje de la ficción, el *Diccionario* sigue formando parte de la ficción, se vuelve un lenguaje aparente que cuestiona “lo real”.

La transformación del mundo real en ficticio sucede a condición de que “se haya derrumbado primero el mundo en donde solo nos es dado usar las cosas, a condición de que las cosas se hayan alejado infinitamente de sí mismas y hayan vuelto a ser la indisponible lejanía de la imagen; a condición, también, de que ya no sea yo mismo y de que ya no pueda decir yo” (Blanchot, 1969: 233). El sujeto se pierde de la misma forma que el mundo, el yo de la ficción sustituye a cualquier otro yo presente, ya sea el del autor o el del lector.

El yo es un nuevo ser que surge del vacío del lenguaje y se dirige hacia él, “Lo que tengo por medio de la ficción, lo tengo en efecto, pero a condición de serlo, y el ser por donde me aproximo es lo que me desliga de mí y de todo ser, lo mismo que él hace del lenguaje no ya lo que habla sino lo que es, el lenguaje convertido en la profundidad ociosa del ser, el medio donde el nombre se convierte en ser pero no significa ni revela.” (Blanchot, 1969: 233).

Vila-Matas funde a su narrador, de nuevo trasunto literario del autor catalán, en otros autores como Amiel, Dalí, Gide, Rosario Gironde, Gombrowicz, Kafka, Mansfield, Maugham, Michaux, Pavese, Pessoa, Pitol, Renard, Monsieur Teste, Valéry. La mayoría reales, uno inventado y un álgter ego. La disolución del sujeto, piensa Decock (2015b: 24), “se produce en el espejo de autores mitificados en el que el narrador se mira y con los que se compara en su diccionario de diaristas”.

Al hablar de Amiel, que cuando escribe su diario dice que éste le sirve “de confidente, o sea de amigo y de esposa” (p. 108), el protagonista, que ahora se llama Gironde, reconoce que para él el diario no puede ser un confidente, que más que eso escribirlo le ha servido para refugiarse cuando quedó “trágicamente bloqueado” (p. 109) tras publicar *Nada más*



*jamás*, su libro sobre los escritores que renuncian a escribir, el mismo libro que era la causa de la agrafía de Montano en la novela. También es el libro que Vila-Matas escribió antes que éste, *Bartleby y compañía* y que parece reflejo y complemento de este mal de Montano. De este modo, Gironde engulle al ficticio padre de Montano, pues Montano no existe: ha “utilizado su propia vida y sus tropiezos y ansiedades como escritor en la creación de Montano” (Ródenas, 2012: 312) de la misma manera que lo hace Vila-Matas con Gironde. “El estatuto ontológico de Montano cambia o, si se quiere, se degrada al convertirse en una criatura imaginada por Gironde, es decir cuando se descubre que es un personaje” (Ródenas, 2012: 312). De esta manera parece que todo queda suspendido, el estatus ontológico de cada uno de los personajes se cuestiona y al mismo tiempo la figura del autor y, por lo tanto, también la del lector. No se sabe quién es reflejo de quién.

Es evidente que lo que en principio une a todos los personajes del diccionario es el hecho de que escriben diarios, género intimísimo y contrario al de las autobiografías. Vila-Matas usa esos diarios como reflejo de éste otro que indaga entre las obsesiones del escritor catalán o, cuanto menos, de su trasunto literario. Menos evidente es que todos los escritores elegidos sufren la literatura como enfermedad, están enfermos de literatura o tienen una enfermedad literaria –las del narrador son tres: el mal de Montano, el agrafismo trágico y el parasitismo literario–, lo cual se expresa a través del diario que resulta ser su mejor y más auténtica obra.

Hablando de su madre, la voz narradora recuerda un ensayo de Pauls sobre el género, en el que el escritor argentino dice que el gran tema del diario íntimo del siglo xx es la enfermedad: “uno de los ejes centrales de mi diario, uno de los temas más recurrentes del mismo, es sin duda el de la enfermedad, en este caso, el de la enfermedad de la literatura” (p. 144). Y más adelante: “Estamos, pues, ante la dimensión clínica de la escritura” (p. 144),

### 3. Representación del sujeto

escribe recordando una frase de Gombrowicz, “Yo mismo era la enfermedad, es decir, la anomalía, es decir algo emparentado con la muerte” (p. 144).

Así el diario convertido en diccionario va conformando al protagonista desde las voces de los otros. Son fantasmas como Pavese, quien es, según el narrador, “mi sombra, si soy yo, si es mi lector, si es el amigo desesperado que siempre va con nosotros los enfermos de literatura, que estamos en permanente lucha contra la desesperación y la derrota.” (p. 182).

Son fantasmas también, como Salvador Dalí, cuya mayor obra es su diario de juventud: “Esas páginas adolescentes son superiores a *Diario de un genio*, son más espontáneas y se ve menos forzada la exhibición permanente de talento” (p. 110); o André Gide cuyo diario “cuenta la historia de alguien que se pasó la vida buscando escribir una obra maestra y no lo logró. O tal vez sí lo logró, y ese gran libro sería paradójicamente el diario, donde reflejaba la búsqueda cotidiana de esa obra maestra” (p. 111). Fantasmas, ficciones de ficciones, como Rosario Gironde, madre del narrador, que creó solo una única obra, un diario en el que derrama su tristeza enfermiza. Fantasmas de la realidad igual que Gombrowicz, genial diarista de vida novelesca y enfermo de literatura como Vila-Matas. También voces de fantasmas que fundan una época igual que lo hizo Kafka, sin duda enfermo en la incompreensión del mundo en el que viven todos sus personajes y que ni siquiera la literatura es capaz de ordenar: “No creo que haya enfermo de literatura más grande que Kafka” (p. 157), un inadaptado, como dice Coetzee; desplazado que aquí sirve para volver a voces fantasmagóricas de la teoría como Blanchot que, sin ser directamente citado, ronda el texto. Asimismo está presente Katherine Mansfield, voz de una “cuentista chejoviana y diarista angustiada” (p. 165), que tiene “una especie de enfermedad literaria”, y, según lo que dice Alan Pauls, “En (ella) la enfermedad es mucho más que un tema del diario, es su materia única, su obsesión, su presa favorita, y a la vez la que proporciona un

ritmo, una cadencia, una regularidad a su escritura” (p. 165). Somerset Maugham comparte con el protagonista la creencia “de que en el heroico valor con el cual el hombre se enfrenta a la irracionalidad del mundo hay mayor belleza que en la belleza del arte” (p. 166). Michaux, “«animal roto», con hambre de infinito jamás colmada” (p. 167), viaja para estudiarse a sí mismo y convierte el típico diario en un “desolador diario íntimo de la angustia” (p. 168). Finalmente se vuelve a Pavese, pero ahora como un trágico escritor, voz plenamente fantasmal y angustiada de muerte, mentor de Calvino, enfermo y muerto por la tristeza, que convierte el diario en la negación de la escritura, ya que “Los suicidios son homicidios tímidos [...] Todo esto da asco. No palabras. Un gesto. No escribiré más” (p. 178). De esta manera Pavese encuentra eco en Pessoa, enfermo clínico de lo literario y lo múltiple, habitante permanente del otro, de lo otro.

Pessoa tiene un diario en la voz de Bernardo Soares, personaje subalterno como Rosario Gironde, doble de Vila-Matas, que en el suyo cita a Tabucchi cuando dice que “Soares es un personaje de ficción que adopta la sutil ficción literaria de la autobiografía. En esta autobiografía sin hechos, de un personaje inexistente” (p. 182).

El poeta portugués sufre, dice Gironde, cierta incompetencia respecto a la vida: “Esa incompetencia es como una enfermedad que en determinado momento él mismo hace explícita y define llamándola *mal-de-viver* (mal de vivir)” (p. 182); y desde la tristeza portuguesa, este diccionario se balancea hasta la de Xalapa y la voz fantasmal de Pitol, uno de los principales instigadores de la enfermedad que sufre el narrador, “es el que lleva más tiempo colaborando en la construcción de mi tímida identidad. Personaje clave de mi vida” (p. 192).

El diccionario termina con las voces francesas de Jules Renard, Monsiur Teste y Paul Valéry. El primero es un enfermo *crónico* de literatura. “Tan escandalosamente enfermo estaba de literatura Renard que, en el prólogo a la edición española de su diario, es

tratado abiertamente como tal por Josep Massot: «Páginas fascinantes las de un diario que, además de ser testimonio cruel [...] reflejan el insaciable desasosiego de un escritor *enfermo de literatura*<sup>43</sup>.» (p. 196). El segundo, Monsieur Teste, es áter ego de Paul Valéry: “Tieste es Valéry en acción, la acción de escribir” (p. 199), solo existe mientras escribe. Y, finalmente, Paul Valéry, que en este punto parece el áter ego de Teste.

Como todo en este libro, el diccionario es también una reflexión sobre la escritura, sobre la manera en que el autor escribe siendo “parásito” de otros autores y de la casi imposible autenticidad. Dice, “tengo cierta tendencia a ser parásito de lo ajeno” (p. 114), y un poco más adelante, “había vuelto a caer en mi vampirismo literario” (p. 114), y más allá, “me transformé en un parásito literario” (p. 115).

El hecho de tener siempre en la mente a otros escritores es lo que inquieta al narrador, no poder escapar de las voces de la propia experiencia literaria. Lo postmoderno aquí se manifiesta no en el uso de esa tradición sino en la conciencia angustiosa de su presencia.

El narrador del diccionario extrae la figura del parásito literario de un libro que el escritor y crítico Alan Pauls le dedica a Borges: *El factor Borges* (2000). En el capítulo séptimo, titulado “Segunda mano”, se habla de un artículo escrito en 1933 por el escritor nacionalista Ramón Doll en el que redacta, dice con ironía Pauls: “una descripción particularmente perspicaz del *modus operandi* de Borges” (p. 119). En el texto Doll más que hacer crítica literaria lo que buscaba era descalificar a Borges acusándolo de parásito literario. Doll carga así sobre todo contra la reciente publicación de *Discusión*, aparecido apenas un año antes:

Esos artículos, bibliográficos por su intención o por su contenido pertenecen a ese género de literatura parasitaria que consiste en repetir mal cosas que otros han dicho bien; o en dar por inédito a *Don Quijote de la Mancha* y *Martín Fierro*, e imprimir de esas obras páginas enteras; o en hacerse el que a él le interesa averiguar un punto cualquiera y con aire cándido

---

<sup>43</sup> Cursiva en el original.

va agregando opiniones de otros, para que vea que no, que él no es unilateral que es respetuoso de todas las ideas (y es que así se va haciendo el artículo) (en Pauls, 2007: 104).

A pesar de la malas intenciones que se aprecian en esta crítica, que además a 70 años de distancia parecen ridículas, Alan Pauls rescata algunos de sus atinos, “tan atinados, en realidad, que resultan redundantes” (Pauls, 2007: 104). “Borges, según Doll, abusa de las cosas ajenas: repite y degrada lo que repite: no solo reproduce textos de otros sino que lo hace inmoderadamente, como si nunca hubieran sido publicados; asume una actitud «tolerante» solo a modo de pose, como un ardid para legitimar moralmente algo que tal vez sea un vicio (la pereza) o un delito (el plagio)” (Pauls, 2007: 104). Pero seguramente, “Borges, contra toda expectativa de Doll, no la haya desaprobado. Con la astucia y el sentido de la economía de los grandes inadaptados, que reciclan los golpes del enemigo para fortalecer los propios, Borges no rechaza la condena de Doll, sino que la convierte –la *revierte*– en un programa artístico propio” (Pauls, 2007: 104).

Como ya se vio en el capítulo dedicado al autor argentino, sus libros están llenos de ese *parasitismo*: citas, relecturas, copias que sirven para alterar la tradición de la que emanan. No solo eso, los personajes borgeanos tienden a ser sujetos subalternos, parásitos ellos mismos que viven a la sombra de la historia: “La obra de Borges abunda en esos personajes subalternos, un poco oscuros, que siguen como sombras el rastro de una obra o un personaje más luminosos. Traductores, exégetas, anotadores de textos sagrados, intérpretes, bibliotecarios, incluso laderos de guapos y cuchilleros: Borges define una verdadera *ética de la subordinación*” (Pauls, 2007: 105), pero también una *estética de lo subalterno y la falsificación*. “Violar la literalidad es un procedimiento retórico”, dice Pauls:

igual que respetarla, y su ambas decisiones deben ser juzgadas, el criterio borgeano para hacerlo no es la relación con el original (la distancia o la proximidad con respecto a su sentido último) sino la capacidad que cada una tiene de alterar, de desestabilizar su identidad, de desarraigar sus sentidos y relocalarlos en un bloque nuevo de espacio y de tiempo, volverlos permeables a circunstancias que nunca previeron pero que son ahora, las que de algún modo

### 3. Representación del sujeto

están leyéndolos, y más tarde las que otros leerán como si *formaran parte* del texto original (Pauls, 2007: 110).

Las relecturas, las interpretaciones, la glosa, la reseña, el comentario, modifican el texto original para enriquecerlo. El síndrome borgeano, dice Pauls, es la “segunda mano”. Borges se presenta casi siempre como un elemento secundario para sus propios relatos, un transmisor, un mensajero de historias que surgen más allá e independientes de él; escucha o lee, se convierte en el destinatario y se coloca de esta manera junto al lector que se vuelve un compañero más de viaje, otro receptor que como él es espectador de la historia. El narrador así abandona su preminencia y se convierte en un actor secundario.

El parasitismo más extremo de Borges es el que surge cuando hace crítica sobre los textos que él mismo ha inventado. Esto se puede ver en el texto del que ya se ha hablado en otro capítulo, “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, o los que lo acompañan, el “Examen de la obra de Herbert Quain y “El acercamiento a Almotásim”, obras con las que casi parece responder a las críticas que años antes le lanzara Doll. Como ya se vio, en el prólogo de 1941 afirma que estas son “obras que tienen la imperfección de ser libros también, no menos tautológicos que los otros. Más razonable, más inepto, más haragán...”, una especie de preámbulo al vértigo borgeano en donde la realidad y la ficción se vuelven indistinguibles.

Viendo la obra de Borges a la luz de la de Vila-Matas, no hay duda de que hay un hilo conductor perfectamente distinguible entre esa tradición iniciada en la primera mitad del siglo XX y de la cual participa el escritor argentino y la del escritor catalán a principios del siglo XXI. El protagonista del *Diccionario* teme convertirse en un parásito literario, aunque después, desde otro enfoque, acepta esa condición que lo enaltece y que le hace terminar diciendo que su estilo literario es solo un “residuo extremo”, pero que eso siempre será mejor que nada.

La conciencia postmoderna de la tradición es una herramienta de transformación que la renueva. Eso también lo sabe Vila-Matas que funda sus libros en la referencia y la cita, pero ya no como una enfermedad sino como un gesto heroico. “Así, del parasitismo enfermizo”, dice Ródenas (2012: 317) hablando del protagonista de *El mal de Montano* pero que se puede usar para hablar de su autor, “pasamos a un nuevo heroísmo caballeresco, el de don Quijote de las Azores, que habrá de desarrollarse en un mapa imaginario, el mapa de lo literario, de cuyo levantamiento va a ocuparse el narrador y donde habrá de actuar contra «los mercaderes y [...] los emisarios de la nada y otros enemigos de lo literario»”.

En el escritor catalán, al igual que en Borges, la realidad y la ficción tienden a volverse indistinguibles, aunque en el escritor de Barcelona la presencia del protagonista de la narración tiene una entidad mayor. Si Borges tiende a apartarse para fingir la existencia de una realidad independiente del sujeto, Vila-Matas sobreexpresa la figura del sujeto para representar una realidad parcial y subjetiva. La intención de ambos es la misma: expresar que las fronteras entre la realidad y la ficción son meras inflexiones del lenguaje. El contexto es el que modifica la estrategia narrativa; si para Borges la realidad está comenzando a manifestar su ligereza, para el universo de Vila-Matas esto ya ha quedado totalmente demostrado.

La elección de Vila-Matas es casi siempre la primera persona, que expresa la subjetividad –*El mal de Montano*, *Bartleby y compañía*, *Doctor Pasavento*– o la tercera persona, que en la práctica funciona como primera –*Dublín*–. En el caso de *El mal de Montano* es directamente elegida la figura del diario, es decir, la forma literaria más ligada a la subjetividad, aún más si se piensa en un sujeto que tiende hacia la desaparición, dado que la forma del diario contiene en sí misma una desconfianza ante la realidad objetiva.

El diario, dice el narrador, “no es otra cosa que el negativo abrumador de una autobiografía, su más perfecta impugnación” (p. 123). Vila-Matas juega con esta idea: a

partir de un diario inventado refuta cualquier autobiografía posible, de hecho, sobrepone un diario a otro, se desdice, corrige, descubre su propio engaño y lo transforma en el motivo de la narración.

Este diario inventado de Vila-Matas que rehúye del mundo termina construyendo al narrador a partir de los otros, de sus voces recogidas y organizadas. El uno que no es sino lo otro:

Tal vez lo que he hecho es ir apoyándome en citas de otros para ir conociendo mi exiguo territorio propio de subalterno con algunos destellos vitales y al mismo tiempo descubrir que nunca llegaré a conocerme mucho a mí mismo –porque la vida ya no es una unidad con un centro, «la vida», decía Nietzsche, «ya no reside en la totalidad, en un Todo orgánico y completo»–, pero en cambio podré ser muchas personas, una pavorosa conjunción de los más diversos destinos y un conjunto de ecos de las más variadas procedencias (p. 123).

Esto dice el narrador, aceptando y advirtiendo, aunque sea lateralmente, que todo se compone del fragmento y que no es posible una visión única e indistinta de la realidad, que hay que renunciar a la voluntad agobiante por acceder a la verdad única, pues ésta no existe y si existe es inaccesible. Es así, que el protagonista es un escritor “tal vez condenado, tarde o temprano –obligado por las circunstancias del tiempo que me ha tocado vivir– a practicar, más que el género autobiográfico, el autoficticio.” (p. 124).

Este diario podría ser colocado junto a otros textos de lo *autoficticio* como *Más afuera* (2012), de Franzen, *Limónov* (2011) o *El adversario* (1999), de Carrère, en donde a pesar de que se habla de personas o sucesos reales, se renuncia a afirmar que eso que se narra es real y en donde la presencia del autor es omnipresente para hacer patente la absoluta subjetividad del mundo.

La segunda escritora a la que el diccionario hace mención es Rosario Girondo, la madre del protagonista, una autora inventada por Vila-Matas y que solo cuenta con una obra, su diario nunca leído por nadie excepto por su hijo que además usa su nombre como matrnimo propio.



Rosario, enferma de soledad y tristeza, cuando escribe se vuelve una desconocida loca que odia su matrimonio y compadece a su hijo. Mucho de lo que el protagonista escribe para la novela ficticia –el primer fragmento del libro–, homónima, la que el lector tiene entre las manos, sale, comenta el narrador, de lo escrito por su madre, por ejemplo, la referencia a la mujer del narrador de *El mal de Montano*, madre de Montano, que se suicida tirándose del balcón como “un balde lleno de agua sucia” (p. 126), y que es la última línea de un poema de la madre del escritor del *Diccionario*. La madre de ese segundo narrador está enferma de soledad porque sabe que la vida es un lugar vacío, escribe: “Vivir libre. / En las lámparas de la noche, / en el centro del vacío, en la oscuridad abierta, / entre las sombras lo negro y yo. / Vivir libre. / Apoyada en la tumba, / y yo perdida, / en la luz única del hijo” (p. 127). Esta tristeza es la que parece envolver al narrador que se mueve por la vida con el peso de toda la literatura sobre sus espaldas.

Rosario Gironde es, igual que el protagonista de *El mal de Montano*, un doble del narrador de este diario que se ha convertido en diccionario, dobles a su vez del propio Vila-Mata que no deja de desdoblarse una y otra vez. Ironizando un poco sobre esto, el protagonista señala que su madre lo condujo de alguna manera a una escritura “encaminada exclusivamente por mi parte a la elaboración de un mito personal” (p. 128), de la misma manera que hacen este y otros libros de Vila-Matas, como si de esa madre inventada, ese ser desdoblado de sí mismo, dependiera la forma en que el autor barcelonés escribe.

Dentro del diario de Gironde hay un texto titulado “Teoría de Budapest”, en donde no hay ninguna teoría ni se habla de Budapest, pero que sirve de título al siguiente fragmento de *El mal de Montano*. En ese fragmento, Rosario Gironde habla de su soledad existencial vinculada perennemente a la relación que establece con la realidad, misma relación que, por otra parte, mantiene Vila-Matas.

En una entrevista aparecida en *El país* el 10 de junio del 2012, el escritor, al responder a una pregunta sobre el engaño y la manipulación, dice: “Sí, ya lo dice Wittgenstein, la humanidad siempre repite su historia, las mismas cosas, los mismos pensamientos, y que eso se debe a que hemos caído en la trampa de nuestras propias palabras. Al haber inventado la realidad y al tiempo la ficción nos tendemos las mismas trampas que generaciones anteriores”. Vila-Matas está hablando de una realidad inventada por el propio hombre. Por su parte, Rosario Gironde en la “Teoría de Budapest”, dice, “A veces percibo la segunda vida de las cosas, la vida secreta y huidiza que está detrás de lo que se ve, detrás de la famosa realidad” (p. 132). Y continúa, “No hay nada peor que la fama, y la realidad tiene esa fama con creces. Siempre que pienso en esto, me acuerdo de Séneca, que decía que la fama es horrible, porque depende del juicio de los demás” (p. 132), y más adelante: “y ríe la pobre realidad sin enterarse de que ella no es más que pura apariencia” (p. 132).

En el comentario a la “Teoría de Budapest”, el narrador escribe que el mal de Montano lo heredó de su madre enferma de literatura. De pie frente al espejo, dice, “Y ahora, José” (p. 132), en referencia a José Cardoso Pires, el escritor portugués al que a los cincuenta años “le dio por fumar ante el espejo y preguntar. Y ahora, José.” (p. 132). Un párrafo más adelante se interpela de nuevo pero ahora con otro nombre: “Y ahora, Rosario.” (p. 132). El espejo refleja a Gironde, lo duplica y además lo desdobra en otro que es pero no es él. No duda tampoco, en medio de este diario, en introducir fragmentos del diario de otros: “*Jueves*, (Fragmento del diario de Gombrowicz)” (p. 143), “*Viernes*. «Entonces», dice Justo Navarro, «te agarras a lo que tienes más cerca: hablas de ti mismo. Y al escribir de ti mismo empiezas a verte como si fueras otros, te tratas como si fueras otro: te alejas de ti mismo conforme te acercas a ti mismo.»” (p. 143).

Poco a poco, Rosario Gironde aclara su postura ante la verdad con la que inició este diccionario conjurado al dios de la veracidad. Dice: “como escritor lo que más temía

Gombrowicz era a la Sinceridad, sabía que ésta en literatura no conducía a nada: « ¿Se ha visto alguna vez un diario sincero? *El diario sincero* es sin duda el diario más falaz, pues la franqueza no es de este mundo. Y, a fin de cuentas, ¡la sinceridad, vaya una lata! No es nada fascinante.»” (p. 145). Vila-Matas advierte así al lector sobre el diario. Escribe: “Comprendió a tiempo que en ese diario debía él presentarse *en acción*, en su intención de imponerse al lector de una determinada manera, en su voluntad de crearse a la vista y conocimiento de todos” (p. 145). Es así que el autor del diario, a sabiendas de la imposibilidad de acceder a una realidad unívoca, decide crearse a sí mismo, inventar la manera en que quiere ser para el lector: “Algo parecido es lo que estoy haciendo aquí, en este diccionario, donde resuena *fortissimo* uno de los grandes temas del existencialismo: la creación de uno mismo” (p. 145). Como decía Antonio Machado, escribe Vila-Matas, también la verdad se inventa.

“La vida es un viaje de invierno que va de la vida a la muerte” (p. 177), dice el narrador casi al final; es un viaje, cita a Céline, “por entero imaginario” (p. 177), y vuelve al epígrafe del libro, “¿Cómo haremos para desaparecer?”, pero ahora desde otro ángulo que parece encarar una posible respuesta: se pregunta cómo convertirse en hermano gemelo de Musil “que se disolvió en el tejido de su propia obra interminable” (p. 177), “Ahora veo”, dice, avanzando hacia la cuestión final, “que lo realmente deseable tal vez sea desaparecer dentro de él” (p. 178). Así lo hacen los autores cuyas voces se escuchan en este diccionario. Por ejemplo, Pessoa. Cita al narrador cuyo proyecto global de obra, *El libro del desasosiego*, parece ser la búsqueda de la disolución en el *tejido de su propia autoficción*. Se trata entonces de construirse como personaje de ficción para desaparecer por completo, para ser un auténtico y completo vacío.

Más adelante, escribe Vila-Matas, “Rosario Gironde por ejemplo —yo no, mi madre—, es también un fantasma ambulante, que se pasea por estas páginas” (p. 183), y poco

### 3. Representación del sujeto

después, “siento que mañana también yo desapareceré y seré, como mi amigo Herminio, el que dejó de pasar por esas calles, un transeúnte menos en la cotidianidad callejera de esa ciudad en la que he estado siempre” (p. 185). “Muchas veces noto que en realidad ya solo ando buscando, vencido por la verdad imposible, disolverme como un hombre sin atributos en pleno diario” (p. 187). Termina diciendo, de la misma forma que el hombre sin atributos de Musil, Ulrich, que “Nuestra vida debería ser total y únicamente literatura” (p. 200), es decir, no existir más allá de ella, ser en el lenguaje para dejar de ser.

La respuesta a la pregunta inicial, ¿cómo haremos para desaparecer?, se encuentra duplicada, propone Ródenas (2012: 318):

en la exposición explícita de la misma en el seno de *El mal de Montano*, en forma de pasajes metaficcionales, y en la propia novela como producto literario. Los primeros aparecen enunciados por la voz de Gironde o la del narrador que él inventa en la *nouvelle* “El mal de Montano”, mientras que la segunda es responsabilidad enunciativa de Vila-Matas, no obstante lo cual podemos atribuir sin temor a equivocarnos las declaraciones de poética narrativa de la novela no solo a Gironde sino al autor.

#### 3.4.3 DISOLUCIÓN

*Teoría de Budapest*, el tercer texto que integra *El mal de Montano*, es una conferencia inventada que en teoría tiene que tratar sobre “el Diario Personal como Forma Narrativa”, esto es, una revisión del capítulo anterior en forma de teorización, pero en la conferencia más que hablar sobre lo que dice que hablará lo que hace es una reconstrucción de los dos textos anteriores, que en el repaso se van modificando mediante las claves que se agregan aquí para su reinterpretación.

El hecho es que Vila-Matas hace una exploración de lo que ya ha dicho y explica el punto preciso en el que el lector se encuentra en este mapa interior del escritor catalán, una forma de reflexionar sobre la producción de la obra, que sirve de revelación para el lector. Vila-Matas se aferra a su obra, haciendo que el lector no se sienta nunca libre de creer lo que

le plazca, pues siempre hay una explicación crítica de lo leído. Lo que pretende es hacer algo más que un puro juego estilístico; busca responder, con el propio acto de la escritura en su encuentro con la lectura a la pregunta esencial del libro: ¿cómo hacer para desaparecer? Escribe, “El diario que dejé interrumpido en Barcelona y que sigo escribiendo aquí” (p. 213), se refiere al *Diccionario*, “tiene algo de informe clínico que solo parece prestar atención a la sigilosa expresividad de un mal: mi condición de enfermo de literatura” (p. 213). Y más adelante, “no escribo para saber quién soy, sino para saber en qué me estoy transformando, cuál es la dirección imprevisible –desaparecer sería el ideal, aunque tal vez no– en la que está arrastrándome la catástrofe” (p. 213).

Para desaparecer en su propio libro, Vila-Matas no puede, ni debe, dejar libre el proceso de la lectura. Desaparecer en la escritura requiere estar presente en el instante mismo, no dejar que el texto se emancipe del todo. En cada revisión, el lector repiensa lo que lee a través de los nuevos elementos dados, de tal manera que cada vez aparece una veracidad extraña que renueva el texto haciendo que la realidad del lector se quede siempre en una intención prorrogada. Al final de la conferencia vuelve al origen de la novela para retomar todos los hilos concentrándolos en una madeja cada vez más compacta:

Empecé mi diario siendo un narrador que añoraba ser un crítico literario, me fui después construyendo una personalidad de diarista gracias a algunos de mis diaristas favoritos – reservé a otros, como Cheever o Barnabooth para esta conferencia, del mismo modo que reservé también para ella fragmentos de autobiografía -, y ahora me veo transformado en un hambriento por voluntad propia. (p. 213).

Y algunas páginas más adelante:

Empecé a convertir en novela mi diario siendo narrador que soy pero haciéndome pasar por crítico literario, me fui después construyendo una biografía impostada a base de inyectarme fragmentos de las vidas o de las obras de mis diaristas favoritos y descubrí cuánta razón llevaba Gabriel Ferrater cuando en 1956 escribió en una carta a Jaime Gil de Biedma: «¿Te has fijado en lo curiosamente impersonales que somos los letraheridos o, mejor tal vez, en cuán poca íntima es nuestra personalidad?» (p. 239).

A la conferencia asisten Rosa, la mujer inventada del narrador; Felipe Tongoy, el actor chileno inspirado en Daniel Emilfork, el hombre más feo del mundo, hombre libélula en una película de Fellini, como todos los personajes principales del libro, a veces áter ego, doble y reflejo del narrador, e Imre Kertész. Todos son retratados como vagabundos que viven en la orilla del mundo: “Monsieur Tongoy es un vagabundo de origen húngaro, pariente lejano de Monsieur Teste...” (p. 208); Rosa, “la de la primera fila, la bella pordiosera que está sentada junto al monstruo...” (p. 209) y él mismo, “un vagabundo de fondo, al que veo alejarse, dominado por su inquietud o, mejor dicho, por una inquietud que no tiene por qué ser necesariamente suya, pero de la cual participa de cierto modo. Quién sabe, señoras y señores, distinguido público húngaro, tal vez es mi propia inquietud la que le invade.” (p. 213).

Monsieur Tongoy, como buen áter ego del narrador, es el que ha ideado la conferencia en Budapest. Él y el narrador y, por esta cadena de duplicaciones y reflejos, también Vila-Matas, dicen que creen “que el mundo se halla *desintegrado*<sup>44</sup>, y solo si uno se atreve a mostrarlo en su disolución es posible ofrecer de él alguna imagen verosímil” (p. 222).

Es así que el mundo postmoderno que se nutre de toda la diversidad de discursos posibles, que tiene oído para todas las voces, que se muestra como un mundo fragmentado en vías de desaparición solo es verosímil si es narrado a través de su propia fragmentación: “la experiencia de la literatura es la prueba misma de la dispersión, es el acercamiento a lo que escapa a la unidad, experiencia de lo que no tiene ni entendimiento, ni acuerdo, ni derecho -el error y el afuera, lo inasible y lo irregular”, dice Blanchot (1969: 230).

---

<sup>44</sup> Cursiva en el original.

El protagonista va con Tongoy y Rosa a ver una película. La película es *Détour*, “Desvío”, dirigida por Edgar G. Ulmer en 1945. Según cuenta el narrador, “en *Détour*, un hombre gris llamado Al es feliz cada noche tocando el piano para su novia, cantante de un bar de Nueva York”, hasta que un día ella decide marcharse a buscar fortuna dejando solo a Al. Tiempo después el “pianista emprende en autoestop un largo viaje hacia la Costa Oeste” para buscarla

Le recoge un tipo llamado Haskell, un falso hombre adinerado y automovilista de coche descapotable, que le promete llevarle hasta Los Angeles. Parece un golpe de fortuna para Al, pero cuando toman un *détour*, un desvío en la carretera para repostar en una gasolinera, ese viraje será –en ese momento de forma casi imperceptible– el comienzo de una serie de fatalidades sin fin, de continuos contratiempos de pesadilla que cambiarán la vida de Al, el hombre opaco. En una nueva parada, morirá de un ataque al corazón Haskell y Al se verá obligado a usurpar su personalidad para continuar el camino y caerá en las garras de una autoestopista malvada y desquiciada mujer fatal que conoce al desaparecido dueño del descapotable y chantajea al pobre Al. Cuando ella muere también, accidentalmente [...] dejará a nuestro hombre, gris y de carácter opaco, con dos extrañas muertes a sus espaldas, convertido en un fugitivo de la policía, en un hombre sin identidad verosímil, en un caminante errático por una *carretera pérdida*.<sup>45</sup> (p. 214).

Vila-Matas deja al personaje en una carretera perdida, asunto que después de 1997 tiene una sonoridad especial, recuerda a *Lost Highway*, título original de una película de David Lynch. Este conjunto de palabras podría pasar desapercibido si fuera mencionado solo en esta ocasión, pero durante todo el libro ha ido apareciendo, primero, esporádicamente, y después de forma abundante, sobre todo en esta sección. Es posible contar solo en la *Teoría de Budapest* ocho apariciones: “en un caminante errático por una carretera perdida” (p. 214), “al hombre sin atributos que al final anda por la carretera perdida” (p. 215), “por la carretera perdida de la vida” (p. 215), “lo hallaron muerto en una carretera perdida” (p. 215), “a comienzos del siglo XXI, me encuentro solitario y sin rumbo en una carretera perdida” (p. 227), “les quería matar, pero no soy un asesino, soy un escritor, un conferenciante, un pobre

---

<sup>45</sup> Cursiva mía.

### 3. Representación del sujeto

vagabundo errante que avanza por una carretera perdida” (p. 228), “fue llevado hasta sus últimas consecuencias su vida errante, su caminar por una carretera perdida” (p. 236), “en un hombre que avanza errático por una carretera perdida” (p. 238). Y a pesar de que Vila-Matas suele repetir constantemente ideas, iguales incluso en la forma, el desproporcionado número de veces que aquí lo hace llama la atención.

*Lost Highway* (1997) es una película de David Lynch que narra la historia de un saxofonista de *free-jazz*, Fred Madison, que vive en Los Ángeles con su mujer, Renée. En la primera escena de la película alguien llama a la puerta y cuando Fred contesta a través del interfono escucha una voz que le dice, “Dick Laurent está muerto”. Fred no conoce a Dick Laurent.

El matrimonio empieza a recibir sobres con cintas de video en la que se ve, primero, su casa por fuera y después el interior hasta que aparece el dormitorio de la pareja con ellos durmiendo. Cuando uno de los agentes de policía a los que mandan a investigar el particular suceso le pregunta a Fred si tiene una cámara de video, éste le responde que no. Dice, “me gusta recordar las cosas a mi manera”, a lo que el policía pregunta, “¿Qué quiere decir?”: “las recuerdo a mi modo. No necesariamente como hayan pasado”, concluye.

Una de las escenas más importantes sucede en una fiesta en casa de un amigo de la mujer de Fred, cuando el saxofonista se encuentra con un extrañísimo y muy feo sujeto, *mysterius man*, que le dice que ellos dos se conocen y que en ese preciso momento él, el sujeto extraño, se encuentra en casa de Fred. Para demostrárselo le ofrece su teléfono y lo impele a llamar. Cuando Fred llama *mysterius man* le responde, “¿cómo ha entrado en mi casa?”, le pregunta Fred a través del teléfono a lo que el otro le dice: “tú me invitaste. No tengo por costumbre ir allí donde no me llaman”. “¿Quién es usted?”, pregunta Fred pero como respuesta solamente recibe una carcajada mecánica y vacía. Al terminar la conversación el hombre le pide que le devuelva el móvil y se marcha. Cuando Fred le



pregunta al anfitrión de la fiesta, un playboy llamado Andy, y del que Fred siente celos (durante varias escenas se puede percibir cierto malestar en Fred que intuye que su mujer lo está engañando) sobre el extraño sujeto, Andy le responde que es un amigo de Dick Laurent.

El punto en que la película pierde cierta “cabalidad” es cuando al ver la última cinta recibida, Fred se ve a sí mismo descuartizando a su mujer; en la siguiente escena es interrogado por policías y después sentenciado por un juez a la pena capital. A partir de ahí todo parece que pierde sentido, Fred desaparece y en su lugar tenemos a un joven, Pete Dayton, un mecánico desaparecido hace poco tiempo y que reaparece en la celda de Fred del que no queda ni rastro. Para asegurarse de que no tiene ninguna relación con Fred, la policía, una vez liberado, sigue a Pete Dayton que tiene problemas para recordar cómo desapareció. Ahora la narración adopta tintes de novela negra. Pete es seguido por la policía, se enamora de la novia de un mafioso llamado Dick Laurent al que le repara los coches y que resulta ser idéntica, pero en rubio, a Renée, la esposa descuartizada de Fred, que ahora se llama Alice.

Pete y Alice se encuentran para su romance secreto en un Hotel llamado *Lost Highway*, pero cuando sospechan que Dick Laurent se ha enterado de la traición, deciden robar a Andy, el anfitrión de la fiesta en que Fred, en la primera parte de la película, ve al extraño hombre.

La historia termina cuando Pete y Alice matan accidentalmente a Andy y deciden ir a ver a un cambista que conoce Alice para que les de dinero por las cosas que han robado. El lugar al que van es una cabaña en medio de la nada que había aparecido en una alucinación de Fred. Al llegar y mientras esperan, Pete y Alice hacen el amor y al terminar ella le dice que nunca la podrá poseer.

De nuevo, en este punto, las cosas se complican, Pete desaparece y aparece Fred que encuentra en la cabaña a *mysterius man*. En una rara conversación, el extraño sujeto le dice

### 3. Representación del sujeto

a Fred que Alice no existe, que su nombre es Renée y luego le pregunta: “¿cómo coño te llamas tú?”.

En la siguiente escena aparece el *Lost Highway Hotel* en donde Renée, que ya no es rubia sino morena, se encuentra con Dick Laurent al que, después de que se vaya su mujer, Fred lleva a una carretera perdida en donde *mysterius man* le dispara para luego decirle algo en el oído y desaparecer. Al despuntar el alba Fred vuelve a su casa en Los Angeles, llama al interfono y dice: “Dick Laurent está muerto”, cerrando el círculo completo del film.

Como se observa, la historia parece no tener ni pies ni cabeza, sin embargo, un artículo que se encuentra, y no es casualidad, en la página web de Vila-Matas, escrito por Javier Avilés, echa luz en el asunto. El artículo titulado “Lost Highway (una interpretación metacinematográfica)”, explica:

Lo que se cuenta en la película admite varias interpretaciones. Lynch va dejando pistas falsas a lo largo de la película y jamás explicó, ni siquiera a los actores, el sentido de ésta. En primera instancia la segunda parte de la película podemos interpretarla como una repetición subconsciente o imaginaria que sucede en la cabeza de Fred, aunque no tenemos ninguna certeza de que una de ellas suceda primero temporalmente. Podemos interpretarla como ejemplo del “Caso Flitcraft”, introducido por Dashiell Hammett en *El halcón maltés* y rescatado luego por Paul Auster en *La noche del oráculo*, en la que un hombre desaparece convirtiéndose en otro para acabar repitiendo los mismos errores. (Avilés, 2014).

Más adelante, para completar su interpretación, Avilés cita un documental dirigido por Sophie Fiennes, *La perversa guía del cine* en donde el filósofo esloveno Slavoj Zizek (citado en Avilés: 2014) también hace una lectura de la película de Lynch comparándola con una posterior, *Mulholland Drive*:

“Lost Highway” y “Mulholland Drive” son dos versiones del mismo film. Lo que hace a estos films tan interesantes, especialmente a “Lost Highway”, es cómo sitúan ambas dimensiones, la realidad y la fantasía una al lado de la otra, horizontalmente. Aquí tenemos el típico héroe gris de clase media alta casado con Patricia Arquette quien se encuentra aterrorizado por el enigma de su mujer, que no responde a sus avances. Cuando tienen sexo él fracasa miserablemente y lo único que obtiene de ella es una palmada en la espalda, un gesto de humillación absoluta.

Luego de asesinarla, en un acceso de frustración, el héroe ingresa a su espacio fantasmagórico en donde se reinventa no sólo a sí mismo, sino, además, a todo su entorno, y lo traslada al universo típico de un *film noir*.

La esposa del héroe, morena, se vuelve rubia. Aquí, en el espacio fantasmagórico, ella alaba al héroe su potencia sexual, etc... De manera que parece que el sueño es la realización de lo que buscaba. En la realidad el obstáculo era inherente: la relación sexual sencillamente no funcionaba. En el espacio fantasmagórico, el obstáculo está situado fuera de la relación: Mister Eddy, el amo de Patricia Arquette en el espacio fantasmagórico, se convierte en el obstáculo de la relación sexual. Los momentos más extraños ocurren cuando el espacio fantasmagórico se desintegra pero aún no hemos vuelto a la realidad. Este espacio intermedio, que no corresponde ni al espacio de la realidad ni al espacio fantasmagórico, es un espacio gobernado por una violenta dispersión, por una confusión ontológica. Este es el momento más subversivo, aquí se expresa el verdadero horror de estos films.

Hacia el fin de este episodio fantaseado, cuando vemos el acto sexual, entonces también la mujer elude al héroe. Le susurra... "nunca me tendrás". Y en ese punto traumático somos arrojados nuevamente a la realidad, y el héroe se encuentra en el mismo callejón sin salida. Aquello de lo que el film trata realmente no es el héroe sino, por supuesto, el enigma del deseo femenino.

Más allá de las interpretaciones que se pueden hacer sobre la película de Lynch, que si no tiene una explicación clara es porque tampoco la necesita, es interesante ver como Vila-Matas relaciona la narración cinematográfica y la de su propio libro. No es baladí que al final de la sinopsis que hace de la película de Ulmer hable de una carretera perdida, frase que tiene una carga semántica singular después del estreno de la película y no podemos obviarla. En *Dublinesca* el autor de Barcelona replica una de las escenas:

Debido a la hora, le sorprende el sonido tan seco pero estridente del timbre. Se dirige al recibidor y allí descuelga, temeroso, el auricular del interfono y pregunta quién es. Larga pausa. Y, de pronto, alguien que dice:

—Malachy Moore *est mort*.

Queda petrificado. Moore y *mort* suenan parecido, aunque pertenezcan a dos lenguas distintas. Piensa en una trivialidad como ésta así para no dejarse apresar plenamente por el miedo. Ahora recuerda. Es terrible y pesa en su alma. Estuvo mucho rato ayer en el McPherson hablando de Malachy Moore.

—¿Quién está ahí? —pregunta por el interfono.

Nadie contesta. Se asoma a la terraza y, al igual que ayer, no hay nadie abajo en la calle. Precisamente el gran embrollo de anoche empezó también de esta forma. Alguien llamó a esta misma hora al interfono. Se asomó y no había nadie. La historia se repite.

Malachy Moore es la duplicación de Dick Laurent en la película de Lynch. Con estos dos datos se hace evidente que Vila-Matas tiene más que presente “Lost Highway”, entonces la repetición constante de la fórmula “carretera perdida” tiene una finalidad concreta que es

la de relacionar la película de Lynch con su texto. Por otra parte, la película de Ulmer, *Detour*, tiene muchos elementos que la hacen corresponder con la de Lynch, incluso, no es descabellado pensar que el director de Montana se hubiese inspirado en ella y en la tragedia de su actor principal, Tom Neal, que después de una carrera profesional con altibajos termina en la cárcel debido al asesinato, con un tiro en la nuca, de su tercera esposa, el 2 de abril de 1965.

En *Detour*, aparece un músico de jazz, como el protagonista de *Lost Highway*, aunque éste es pianista, que tiene una relación conflictiva con una mujer a la que no logra satisfacer. Además de esto la película tiene como fondo común la ciudad de Los Angeles y una “carretera perdida” en la que empiezan y terminan ambas películas, relación que establece el propio Vila-Matas en la sinopsis que hace en *El mal de Montano*. Por otra parte, *El mal de Montano* tiene un objetivo similar que la película al mostrar los recuerdos del protagonista como una realidad construida a gusto del narrador. Es lo que dice Fred en *Lost Highway*, “me gusta recordar las cosas a mi manera [...] No necesariamente como hayan pasado”. Además en la película de Lynch hay un constante juego de duplicación, y efectos de reflexión especular. Fred y Pete son la misma persona viviendo una historia contada de diferentes maneras y en la que los personajes modifican su aspecto aunque manteniendo un timbre común: en la primera historia, Fred es un músico de jazz que asesina a su mujer impulsado por unos celos irracionales; en la segunda, Fred se convierte en Pete, un mecánico que se enamora de la novia de un mafioso, que resulta ser la esposa de Fred pero en rubia, y se ve abocado a un terrible fin impulsado por el deseo de satisfacer a una mujer que no es suya.

En cada sección de *El mal de Montano*, el narrador se modifica a sí mismo cambiando la historia que le cuenta al lector, variando la realidad de la narración. También hay un momento en que los celos lo acongojan cuando piensa que su mujer, Rosa, lo engaña

mientras él está lejos en Chile. Por otra parte, entre los distintos dobles que tiene se encuentra el feísimo actor chileno Tongoy que parece una réplica de *mysterius man*, aunque también lo podemos ver en Teixeira “el hombre del mañana”, el escritor que encuentra en la isla de Pico mientras está de vacaciones con su esposa y Tongoy, con una risa “terriblemente metálica, deshumanizada, como si fuera la risa del futuro, la risa que nos espera, una risa enlatada, una risa ni con Dios ni sin Dios, ni con libros ni sin libros, algo indescriptible de tan repugnante que era” (p. 79), y que en la descripción recuerda a la que el espectador escuchó en la casa de Andy.

En una de las últimas frases de su artículo, Avilés dice algo que termina de relacionar a Teixeira, “hombre del mañana” con *Mysterius man*: “Celebremos la victoria del hombre misterioso. Nos anuncia que el futuro es ahora... desde 1997, al menos”.

*Mysterius man* en la película de Lynch es Fred y Pete al mismo tiempo, es el puente que los une, por eso está en las dos historias y por eso también es omnipresente, está en la fiesta y en la casa de Fred, en la cabaña del cambista y en el Hotel *Lost Highway*, por eso es quien en una de las últimas escenas mata al mafioso para luego desaparecer. Es el *tongoy* de la historia de Lynch.

Volviendo al texto y a esta Teoría de Budapest, finalmente se puede decir que Vila-Matas crea un discurso en el que se manifiesta que todo es lenguaje que por medio del discurso narrativo crea el mundo. La realidad es la interpretación de un texto universal que lo envuelve todo desde el vacío que es el origen y la conclusión de todo. La realidad, a fin de cuentas, es una construcción y está, como diría Piglia, tejida de ficciones.

Los últimos dos capítulos del libro son un lento avance hacia el final, hacia la disolución del autor, sus álter egos literarios y el propio lector, si se considera que cada lectura significa la renovación de todo un mundo: de todo un artefacto literario que se alzó

para, acto seguido, desaparecer en ese gran vacío pregonado por Foucault, enorme oscuridad que con su silencio invita a la nada.

Así, vuelve la pregunta inicial cuya presencia ha acompañado al lector durante todo el libro, ¿cómo haremos para desaparecer? Vila-Matas ya ha anunciado la respuesta pero aún no ha implementado la estrategia, que además de un punto y aparte, haría que todo se esfumara. No es tan fácil como anunciar que la forma de desaparecer es por medio de la propia literatura, hace falta una propuesta, una estrategia. Esto son estos dos últimos capítulos, una lenta partida hacia el afuera. No es trivial que al final de la conferencia el único de los vagabundos del auditorio que hace el amago de aproximarse al narrador sea Kertész, el escritor de la disolución literal, la forma más terrible y angustiosa de la desaparición:

Superadas las primeras dudas, comenzaron a desfilar hacia la salida, fueron saliendo todos y dejaron la sala vacía, el último en irse fue el escritor Imre Kertész, que antes de marcharse hizo un amago de querer decirme algo, lo que yo evité con dos frases lo suficientemente extravagantes como para hacerle enarcar una ceja y frenar su avance hacia mí: «Quiero estar solo, amigo Kertész. Y es que quiero saber si cuando estoy solo, no estoy.» (p. 247).

Aquí sorprendentemente Vila-Matas cambia de la primera persona, la manera en que toda la historia ha sido narrada, a la segunda persona. Ocurre así que el narrador se sobrepone al lector y el libro lo absorbe. El autor, como pasa en *Si una noche de invierno un viajero*, se convierte en el interlocutor directo del lector, el espacio temporal natural entre la escritura y la lectura son anulados lo que parece anunciar la inminente disolución. Cuando la estructura de la obra se tambalea toda la realidad parece vibrar y fracturarse. Esta parte, este *testimonio lírico*, como lo llama Pozuelo Yvancos (*ABC cultural*, 22 de noviembre de 2002), “es una de las partes –continúa Ródenas (2012: 322) – más afortunadas de la novela y en la que con más prominencia aflora el motivo de la anhelada desaparición, que es tanto el relevo

del autor por su creación [...] como el desvanecimiento total como el que se proponía Kafka ordenando a Max Brod destruir todos sus inéditos”.

“Lo has dejado todo atrás. Te dices que en el fondo has hecho lo único que podrías hacer y que para que fuera ya todo perfecto solo te faltaría desaparecer del todo, desaparecer realmente [...] Cómo haré para desaparecer, te preguntas” (p. 250). El lector se convierte en el doble del protagonista y asume de alguna manera toda la historia que ha leído pero ahora jugando en el papel del protagonista. Por su parte, el narrador ya no es el mismo, ya no está, ha desaparecido en el lector que asume su lugar en la ficción. Lo siguiente es el punto final que lo haría desaparecer todo, pero curiosamente vuelve la primera persona en un cambio que es tan natural que casi pasa desapercibido, como si el autor lo hubiera hecho con la voluntad de ocultarlo.

Páginas más adelante, Vila-Matas vuelve a hacer lo mismo e introduce otra parte en segunda persona. Si la primera vez lo hace cuando el narrador deja todo atrás y huye en una breve odisea por todos los lugares por los que ha pasado el libro, ahora lo repite cuando vuelve a su casa, haciendo confluír las dos formas de viaje, el viaje interno y el externo: “cometiste quizá el error de acercarte demasiado a Barcelona. Te han visto en Lisboa y la fuga ha entrado en una etapa distinta, podría estar llegando a su final [...] Te han visto en Lisboa y el reloj de tu vida avanza marchando hacia atrás. De alguna manera has comenzado tu regreso a Barcelona.” (p. 269). Recorre todo el libro en sentido inverso sobreponiendo la figura del narrador a la del lector, repasando, como si lo hiciera a vista de pájaro, el mapa de lo literario, sobrevolando a los escritores y sus territorios, de la isla de Pico a Budapest y de Barcelona a Valparaíso; desde Montano hasta Kafka pasando por Valery, Walser, Pitol, etc. “Y el mundo se convirtió en un país extranjero donde ya no había necesidad de huir ni de volver a casa” (p. 272), dice citando a Peter Handke.

### 3. Representación del sujeto

El viaje del protagonista era un viaje interno, el lector ya lo podía intuir, “puede decirse que la fuga ha terminado, pero también que sigues de viaje en tu casa, por la carretera perdida [...] (p. 275):

Antes de que el mundo fuera un país extranjero, la literatura era un viaje, una odisea. Había dos odiseas, una era la clásica, una epopeya conservadora que iba desde Homero a James Joyce y en la que el individuo regresaba a casa con una identidad reafirmada, a pesar de todas las dificultades, por el viaje a través del mundo y también por los obstáculos hallados en el camino (p. 275).

Pero tanto viaje no tiene apenas sentido sino como búsqueda de la propia extinción que no termina de cuajar de ningún modo aunque el narrador lo busque sin descanso: “a mí me ha inquietado una vez más hoy todo el día la dificultad para desaparecer del mundo, para incluso desaparecer de este fragmento que intuyo estará siempre inacabado, pues no tiene centro ni fin ni posibilidad alguna de disolverse, desaparecer plenamente desde el momento en que ha empezado” (p. 293).

Así la carretera perdida indica cuanto menos el camino que se debe seguir. Es la frontera que separa pero también la que une la realidad y la ficción, esa que se hace posible ya no como distinción sino como lugar de paso y encuentro, un sitio en el que se halla todo pero en el que también todo está perdido, un lugar que vuelve imposible la permanencia. Es la manifestación más cabal del evento que es la lectura, ese artefacto en movimiento, el camino de ida y vuelta hacia el oscuro vacío que es el afuera.

Desaparecer, avanzar hacia la muerte, es la manera más fiel de liberarse del mundo y de participar en su transformación, la única forma de existir alejándose siempre hacia la nada:

nuestro afán debería centrarse en la necesidad de desaparecer en la obra. Si miramos con atención al mundo de hoy tan en transformación, veremos permanecer en «la eternidad perezosa de los ídolos» (que decía Blanchot), sino cambiar, desaparecer para cooperar en la transformación universal: actuar sin nombre y no ser un puro nombre ocioso. Hoy eres Gironde y mañana Walser y tu nombre verdadero se pierde en el universo, que quieres acabar



con los mezquinos sueños de supervivencia de los escritores, quieres inscribirte con tus lectores en un mismo horizonte anónimo donde estableceríais por fin con la muerte una relación de libertad (p. 297).

Escribir, dice Blanchot, es romper el vínculo que existe entre la palabra y uno mismo. “Escribir es lo interminable, lo incesante” (Blanchot, 2002: 22), en donde el escritor pierde su poder de decir “yo” a otros distintos de él. Quien escribe para hacer escuchar la palabra, impone el silencio: “vuelvo *sensible*,<sup>46</sup> por mi mediación silenciosa la afirmación ininterrumpida, el murmullo gigantesco, sobre el cual, abriéndose, el lenguaje se hace imagen, se hace imaginario, profundidad hablante, indistinta, plenitud que es vacío” (Blanchot, 2002: 23). El silencio emerge de la desaparición a la que es convocado aquel que escribe. Es lo único que queda, es lo que reintegra lo uno en el todo. Es el “afuera” incesante que lanza su llamado como un enorme palpitar.

---

<sup>46</sup> Cursiva en el original.





## CONCLUSIONES



## FICCIÓN, MEMORIA E IDENTIDAD: UNA NUEVA PROPUESTA PARA LA CONSTRUCCIÓN DEL MUNDO

Llegados a este punto, tal vez, lo que debía continuar es un lento declinar hacia la desaparición: una página grisácea cada vez más blanca o simplemente un punto final.

Durante el transcurso de estas páginas he intentado seguir una intuición: la del sujeto como un personaje histórico, eventual, y la de una realidad que se erige a su alrededor de manera contingente. Al principio esta intuición era oscura y negativa, sin embargo, conforme se fue construyendo el trabajo, una precepción más luminosa llenó el espacio. La negatividad inicial que surgía naturalmente de la idea de muerte y de vacío dio paso a una imagen más positiva vinculada a la libertad constructiva. La muerte no deja de estar frente a nosotros nunca, “como una imagen de la batalla de Alejandro en la pared del aula escolar”, diría Kafka (en Sebald, 2005: 42), pero ya no como una amenaza sino como la promesa liberadora.

Mi recorrido teórico y también mi recorrido vital fueron avanzando de manera paralela y seguramente sin uno no hubiera sido posible el otro. Conforme iba adelante en la construcción del mapa del sujeto, fui también cambiando la percepción que tenía del mundo e incluso de mí mismo. Estoy convencido de que no podía ser de otra manera. Fue un camino de ida y vuelta, de la construcción a la disolución y de la disolución a la construcción como si no fuera posible acercarnos ni alejarnos del centro, como si la disposición del mapa del sujeto nos obligara a dar vueltas en círculo, de la misma manera que lo hace el agrimensor en Kafka intentando llegar a un castillo que jamás alcanzará. Adorno explica con mucha claridad este peregrinaje en el *Viaje de invierno* de Schubert, dice Sebald en *Pútrida patria*: “La excéntrica disposición de ese paisaje, en el que todo punto está a la misma distancia del centro, se revela al caminante que lo transita sin avanzar: todo desarrollo es su completo contrario, el primer paso está tan cerca de la muerte como el último, y dando vueltas se

buscan los puntos disociados del paisaje, pero no se abandonan” (Sebald, 2005: 43). Es así que más que una respuesta encontré nuevas preguntas, nuevos caminos por recorrer alrededor de un mismo centro.

Durante la primera parte, reconstruí el mapa del sujeto para encontrar su ubicación, desde el mundo clásico a la postmodernidad, guiado por tres relatos distintos de una misma historia: la filosofía, la neurobiología y la física, no con el afán de ser exhaustivo pero sí con la intención de fundamentar el análisis posterior de las obras. Sería, pues, una especie de andamiaje que me ha permitido extraer de los textos aquellos elementos que me interesaba destacar.

En primer lugar, al describir los caminos del pensamiento, hemos podido vislumbrar cómo la realidad fue tomando forma desde Descartes hasta Heidegger pasando por Hume, Kant, Hegel y Nietzsche, lo que nos permitió hablar de la construcción moderna y de la superación postmoderna del concepto, que significó un cambio radical en la forma de concebir el mundo.

Como vimos, las nociones de tiempo y espacio dejaron de ser conceptos universales y se asumió que el sujeto en su observación modifica aquello que observa. De la misma forma fueron superados los prejuicios contra los conceptos de tiempo irreversible y de cambio, y esto permitió la comprensión del caos. Asimismo, el concepto de azar fue revalorizado dejando atrás la idea de que este es la evidencia de la limitación del conocimiento, así se logró superar un modelo determinista del universo, actualizando las teorías científicas y abriendo el horizonte del pensamiento para difuminar los límites de lo que había sido considerado hasta el momento como real. Ahí es donde jugaron un papel

importante tanto la neurobiología como la física, pues ambas nos permitieron comprender de qué manera construimos la realidad.

Ver al sujeto bajo la óptica de la neurobiología primero, nos ayudó a entender la forma en la que le damos cuerpo al mundo a partir de los esquemas biocerebrales y, sobre todo, cuál es la importancia del lenguaje en este proceso; entender que la realidad es construida por el sujeto que la experimenta a través del lenguaje y que, como dice Maturana, todo acto de conocer *trae un mundo a mano*.

No puede pensarse, vimos, que hay hechos u objetos de por sí que el sujeto atrapa para convertirlos en ideas, pues la experiencia de las cosas es válida solo de manera particular por la estructura humana que hace surgir la descripción de la cosa en sí. Es un encadenamiento entre el ser como experiencia temporal, el suceder y el conocer. Por ello, la realidad está condicionada por la propia idea de mundo (Maturana, 1994:157) que, en principio, es compartida socialmente y se vehicula a través de la cultura y sus convenciones. Esta idea se modifica permanentemente a partir de la observación, que al mismo tiempo transforma la cultura y la percepción social de la realidad, posibilitando así la apertura de los horizontes de significado. La apertura del mundo es la multiplicación de posibilidades en donde la mera formulación de la posibilidad vuelve real lo posible y lo imposible (Maturana, 1994: 169).

Por su parte, la física me sirvió para señalar a través de sus avances los cambios en la estructura de lo real, desde un mundo regido por un dios demiurgo que dictaba las leyes de todo lo que nos rodeaba hasta un universo caótico en donde ya todo es posible y en donde, después de tantos siglos avanzando por caminos paralelos, la ciencia y la metafísica vuelven a estar en contacto. Como dice Steiner, ya en las transgresiones lingüísticas de Heidegger se percibe la vibración de la física de partículas reflejada en la “colisión aniquiladora entre la materia y su simétrica antimateria” (Steiner, 2005b: 36). Es así que recorrimos el espacio



que había entre la *Astronomia nova* de Kepler hasta las leyes de la relatividad y la física cuántica, con dos sistemas de normas incompatibles que aún estamos por comprender.

El establecimiento de lo que fue la superación del mundo moderno me permitió, sin ser exhaustivo, trazar una aproximación a lo postmoderno para así colocar al sujeto en su justo lugar, el de la indeterminación. Y es que aunque podamos aproximarnos nunca podremos estar seguros de darle una posición exacta, pues justamente ello iría en contra de la naturaleza no solo del sujeto sino también del mapa que hemos ido trazado, flexible y cambiante, sobre todo ante las interpretaciones que en cada acercamiento lo modifican.

Dado que este es el molde en el que decidí hacer el análisis de los textos para extraer la figura del sujeto, fin último de este trabajo, opté por un camino que me permitiera rodear la respuesta sin alcanzarla nunca del todo, agregando, aunque fuera de forma subterránea, los conceptos hermenéutica, analogía y símbolo de Beuchot. Esa postura me posibilitó, a pesar de la flexibilidad “genética” de la postmodernidad, afrontar la tarea de una sistematización de los textos sin el peligro de caer en el completo relativismo ni en la miopía del conocimiento positivista. De hecho, dado que la interpretación de los textos estaba ligada a cierta categorización y sistematización, fue necesario abordar ambas tareas de manera conjunta. La idea fue trazar, a partir de un asunto central, el estatus ontológico de la realidad y la ficción y la figura del sujeto como garante del sentido, un camino de analogías que permitiera una comprensión completa del significado de lo postmoderno y que naturalmente, dada la condición dialógica que se encuentra en el interior de las relaciones de analogía, pudiera modificarse adaptándose a cada nueva expresión, sin cerrarla a la inclusión de nuevos textos y nuevas interpretaciones. Por eso, esta tarea no es ni mucho menos conclusiva, pues esto manifestaría, sin duda, una equivocación fundamental en el centro de este trabajo.

A partir del establecimiento de ese esquema interpretativo, me permití avanzar hacia el análisis de unos textos muy estudiados, con la idea de aportar una visión distinta desde una rigurosa subjetividad, poniendo de relieve la figura del sujeto en su camino hacia la disolución. Por supuesto, mi intención no era la de hablar de un individuo que de una forma banal perdía su figura sino, muy por el contrario, quería dejar constancia de un ser que, dada la forma adquirida por el mapa de la realidad, ya no puede ser tratado como un objeto estático sino que tiene que ser estudiado como un sujeto histórico, esto es, temporal y contingente.

A partir de esta suposición que me señalaba en una dirección específica aunque difícil de concretar, como tomar la situación de las estrellas con un sextante en una pequeña barca en medio de una tormenta para localizar mi posición exacta, intenté acercarme a la situación de este sujeto a través de los textos de diferentes autores que, según la justificación que planteé en uno de los capítulos iniciales, son ejemplares en el territorio de lo postmoderno. Tras una selección meditada escogí a seis autores, tres para hablar de la construcción de la realidad y otros tres para analizar el sujeto dentro de esa realidad: Borges, Calvino, Coetzee y Roth, Kertész y Vila-Matas, respectivamente.

A pesar de que el estudio sobre los textos se halle dividido en dos partes, lo que me permite bascular entre los dos conceptos centrales, la construcción de lo real y la ficción y el sujeto, en el análisis sobre cada uno de ellos intento comprender las dos ideas. Por otra parte, he pretendido que los textos se balanceen del uno al otro pero que, al mismo tiempo, se relacionen con todos los demás para mostrar de la manera más clara posible la red de relaciones que, definiendo, se establece entre todos estos textos y muchos otros más.

Aunque al principio definí la postmodernidad a través de sus rasgos tanto estructurales como temáticos, conforme avanzaba me convencía de que la postmodernidad tenía un carácter mucho más sencillo. Esto es, se fue conformando en mí una manera distinta de entender lo postmoderno que se basa en dos conceptos integrantes, el de sujeto y el de la

nada, que a su vez arrastran muchos otros como angustia, exilio, soledad, silencio, fragmentación pero, sobre todo, libertad.

El texto de Borges abre el capítulo sobre la arquitectura de lo real porque me permitía establecer algunos de los rasgos iniciales de la postmodernidad: se encuentra aún en la frontera moderna pero adelanta de manera estética y temática mucho de lo que vendrá. En él encuentro los elementos esenciales de la construcción ficcional de la realidad y su posterior resquebrajamiento. El cuento del autor argentino se construye desde la realidad para después fracturarla con elementos de una ficción que a su vez irá ocupando el lugar del mundo para sustituirlo por completo. Es un texto fundamental porque, como vimos, adelanta la cada vez más difícil distinción de una frontera.

Calvino se descuelga de Borges con naturalidad y yo sigo las indicaciones de Jaus cuando dice que el italiano supone a Borges y continúa sus esbozos. En él está representado el paso de lo moderno a lo postmoderno. El autor italiano es tan consciente del cambio de época que escribe un texto en el que experimenta con sus cambios, estableciendo además muchos de los rasgos que lo caracterizarán. El texto es fragmentario e incompleto, parece mostrar una serie de distintas realidades truncadas que no logran llegar a ningún lado; sin embargo, nos muestra una complejidad nueva formada de piezas separadas que conforman un todo universal. Aquí la arquitectura de lo ficticio se transparenta con cada una de sus secciones expuesta, como un esqueleto que no deja lugar a dudas sobre el funcionamiento del artefacto de la ficción que en su desnudez refleja el de la realidad.

Esta parte sobre la arquitectura de lo real concluye con un texto del autor sudafricano John Maxwell Coetzee, cuya obra ya está totalmente sumergida en lo postmoderno, con lo que esto supone: ahora no hace falta exponer la fragilidad de lo real frente a lo ficticio. En *Esperando a los bárbaros* Coetzee plantea una realidad tan absolutamente subjetiva que obliga al lector a tomar decisiones éticas. Estamos en la frontera pues ya no hay centro

posible, lo único que permite orientarse es el sujeto mismo que ahora es límite, uno flexible y cambiante. Nos encontramos una realidad que es reflejo del sujeto y por lo tanto temporal y contingente. Es así que las ruinas entre las dunas del texto reflejan al narrador que pone una parte de sí en ese pasado desconocido e intemporal en el que descubre su eventualidad, no como un asunto angustioso sino como una realidad que manifiesta la irrelevancia de su propia vida como liberación. Aquí la historia del hombre, la del sujeto como evento, se presenta como la unión de diferentes ficciones que en su encuentro crean el mundo.

Como vimos durante el análisis de estas tres obras, aunque el objeto principal sea la construcción de la ficción y la realidad, la figura del sujeto está siempre presente porque, como ya está claro en este punto, aquí se sostiene que ambos elementos son inseparables dado que se construyen mutuamente. Es así que, en la arquitectura de la ficción, el sujeto es un factor esencial.

El siguiente capítulo comienza con Calvino, que hace de enlace entre las dos grandes secciones en las que se analizan los textos. Allí el asunto primordial ya no se centra en la construcción ficcional de lo real sino en la figura del sujeto dentro de esta realidad: cuáles son sus manifestaciones, cómo es representado y cuáles son las formas que adquiere. De esta manera se pueden observar una serie de categorías que establecí para darle coherencia interna a todo el trabajo como parte de un discurso subterráneo: la construcción, la duplicación y la disolución. De la misma forma y también como parte de ese discurso sumergido, toda la construcción argumental está sostenida sobre una secuencia, evidenciada por los títulos de cada capítulo, que va de menor a mayor grado en cuanto a la intensidad en que se manifiesta la postmodernidad como una estética en que las diferencias de la realidad y la ficción se diluyen.

Tal y como aquí ya es evidente, el texto de Borges habla de la construcción del mundo y la ficción como realidad emergente; el primero de Calvino, sobre la multiplicación de la

ficción y la realidad, y el de Coetzee, sobre su disolución total en un mundo en donde la distinción entre la realidad y la ficción ya no es tal pues está inmersa en lo subjetivo. De la misma forma, los capítulos siguientes mantienen esa categorización y orden con respecto al sujeto. El segundo texto de Calvino, el que hace de enlace entre las dos secciones, habla de la construcción del sujeto; el de Roth, sobre su multiplicación y los de Kertész y Vila-Matas, sobre su disolución. Así se mantiene la cohesión del trabajo: en la primera sección se habla de la construcción del mundo y del sujeto, en la segunda de la multiplicación del mundo en la ficción y en la tercera de la disolución del sujeto y, a fin de cuentas, del mundo.

En la última gran parte del trabajo, en la que hablo específicamente sobre el sujeto, *El vizconde demediado* me sirve para establecer el fundamento de su construcción en la ficción y a través de él, también el del mundo. La subjetividad, que ha tomado forma en el texto de Coetzee, aquí se manifiesta en la espada del vizconde que resignifica el mundo desde una parcialidad que parece completarlo, evidenciando la falta de sentido de la realidad y el sujeto concebidos desde la completitud.

La duplicación viene con Roth, que en *Operación Shylock* se desdobra. Aquí hemos visto a un autor que lucha contra su doble, que señala la falsedad del original. Ya no hay distancia entre la realidad y la ficción. Lo que se narra entretiene sucesos reales y ficticios evidenciando también, como reflejo de aquello que le ocurre al protagonista que es el propio autor, la falsedad del mundo original. El doble ya somos nosotros que, a través de múltiples reflejos, intentamos orientarnos en un mundo caótico y de fronteras difusas.

Y finalmente, el trabajo se descuelga hasta la disolución con Kertész y Vila-Matas. Por una parte, la obra de Kertész me ha servido para hablar de lo literal, de la tragedia que a mitad del siglo XX marcó el cambio de paradigma sobre lo que considerábamos real y justo

y puso fin definitivo a la Modernidad. Es evidente que no podía pasar por alto la literatura que emerge de esta catástrofe, de ese silencio mortal, que además me permitió analizar la memoria como narración que le da coherencia y sentido al sujeto. Kertész, como vimos, rechaza lo autobiográfico porque considera que lo importante no es contar los hechos sino aquello que se añade a los hechos, una verdad más profunda y honesta.

Así, de la mano de Kertész, llega el trabajo a Vila-Matas en donde vuelve la pregunta por la desaparición. ¿Cómo haremos para desaparecer?, se pregunta Blanchot a lo que responde el autor catalán con una novela. *El mal de Montano* rodea la cuestión, como yo mismo hago en este trabajo, pues sabe que la respuesta es apenas una sombra, un planeta que intuimos gracias a los cambios gravitacionales y los efectos que causa en los objetos que lo rodean pero al que no podemos ver y acaso tampoco describir, como si las palabras nos alejaran precisamente de aquello que buscamos. El autor responde sin responder, avanzando hacia el silencio que sabe que habita en la ausencia del ruido. Es así como el sujeto alcanza también su final, diluyéndose sobre el mapa de la memoria y el olvido, un relato, como dice Sacks, en el que habita nuestra coherencia, nuestra razón, nuestra acción, nuestro sentimiento (2009: 30).

No es posible responder a la pregunta que abre el texto, o no de una manera lineal y certera, hay que rondar la respuesta que es múltiple al mismo tiempo que verdadera y falsa. Así, en el mapa del sujeto llegamos a la *morada del silencio*, como llama Blanchot a la obra literaria, ese Tíbet imaginario, dice, en donde los signos secretos no se descubren ya sobre nadie y en donde toda literatura viene a dejar de hablar porque lo que hace falta es el silencio (Blanchot, 1969: 246). Por esto, para resolver la pregunta sobre el sujeto debemos volver a repetirla pero ahora sin afán de darle respuesta alguna, no la necesita: la única solución es el silencio. Es así que descubrimos que tanto el mundo como el sujeto solo son posibles en un

acto en el que la construcción y la disolución están unidos. Ya no es posible hablar de la realidad sino como un evento histórico que sin duda se dirige hacia su final.

Teniendo en cuenta esto, creo que una de las grandes aportaciones de la literatura reside en su capacidad para cuestionar los constructos de la realidad ofreciéndonos la evidencia de una verdad que no es monolítica ni estática sino que está formada de múltiples realidades que cambian conforme las experimentamos. Cada obra nueva se anexa a esa realidad y la modifica a través de lo que dice el autor, pero también de lo que aporta el lector, que en su interpretación vuelve a cambiarla en un proceso infinito y permanente, como el reflejo de un reflejo cada vez más profundo en donde no hay posible original.

En “Speak, Memory”, un artículo publicado en la *The New York Times Review of Books* (21 de febrero de 2003), Oliver Sacks explica como el hecho de que los sujetos seamos incapaces de distinguir las fuentes de las que proviene la realidad nos permite asimilar lo que leemos, lo que decimos, lo que los otros dicen, piensan, escriben y pintan con tanta intensidad como si fueran nuestras propias experiencias: “It allows us to see and hear with other eyes and ears, to enter into other minds, to assimilate the art and science and religion of the whole culture, to enter into and contribute to the common mind, the general commonwealth of knowledge”. Se trata de un intercambio, una comunión, la llama Sacks, en la que todos participamos. De esta manera, podemos ver la literatura como actor fundamental del proceso colectivo en el que fundamos la memoria, real o ficticia, del mundo y asumir, por tanto, nuestra capacidad para transformarlo.

Volviendo a la pregunta inicial del texto, ¿cómo haremos para desaparecer?, descubrimos que no necesita ninguna respuesta pues lo importante, como dice Heidegger, es la realización de la pregunta que genera un universo de posibilidades y en cada posibilidad una narración distinta del mundo.







## BIBLIOGRAFÍA

### BIBLIOGRAFÍA ACADÉMICA

- ALAZRAKI, JAIME (1978): «Jorge Luis Borges», en Joaquín Roy (Ed.), *Narrativa y crítica de nuestra América*, Madrid: Castalia.
- ALAZRAKI, JAIME (1984): «El texto como palimpsesto: Lectura intertextual de Borges», *Hispanic Review*, Vol. 52, No.3, pp. 281-302.
- ALAZRAKI, JAIME (ed.) (1986): *Jorge Luis Borges. El escritor y la crítica*, Madrid: Taurus.
- ANDREASSI, ALEJANDRO (2010): «Algunos antecedentes del genocidio nazi: Apuntes para una genealogía del pensamiento biopolítico en la Alemania Guillermina», revista *Historia Social*. No.66, pp. 99-117.
- ANDREASSI, ALEJANDRO (2004): *“Arbeit macht frei”: el trabajo y su organización en el fascismo*, Barcelona: El viejo topo.
- ASPIUNZA, JAIME (2007): «La escritura en cuanto “vida potenciada”. Notas sobre la poética de Kertész», revista *Enrahonar*, No. 38-38, pp. 125-137.
- ASPIUNZA, JAIME (2009): «La expresión en la escritura de Imre Kertész», revista *Estudios filológicos*, No. 44, pp. 7-26.
- ARENDT, HANNAH (2003): *Eichmann en Jerusalem, un estudio sobre la banalidad del mal*, Barcelona: Lumen.
- BACHELARD, GASTON (1989), *Epistemología*, Barcelona: Anagrama.
- BAUDRILLARD, JEAN (1988): «El éxtasis de la comunicación», en Hal Foster (Ed.), *La postmodernidad*, Barcelona: Kairós, pp. 187-198.

- BENÍTEZ, ESTHER (1979): «Prólogo», *El vizconde demediado*, Barcelona: Bruguera.
- BENJAMIN, WALTER (1989): *Discursos interrumpidos I*, Argentina: Taurus.
- BEUCHOT, MAURICIO (2014): *Hermenéutica, analogía y símbolo*, México: Editorial Herder.
- BLANCHOT, MAURICE (1969): *El libro que vendrá*, Caracas: Monte Ávila Editores.
- BLANCHOT, MAURICE (2002a): *El espacio literario*, Madrid: Editora nacional
- BLANCHOT, MAURICE (2002b): *Thomas, el oscuro*, Madrid: Editorial Pre-Textos.
- BLANCHOT, MAURICE (2012): *De Kafka a Kafka*, México: Fondo de Cultura Económica.
- BORGES, JORGE LUIS (1997): *Discusión*, Madrid: Alianza Editorial.
- BORGES, JORGE LUIS (2003): *Ficcionario, Una antología de sus textos*, México: Fondo de Cultura Económica.
- BORGES, JORGE LUIS (2009): *Siete noches*, México: Fondo de Cultura Económica.
- BORGES, JORGE LUIS (2011a): *Historia de la eternidad*, Barcelona: DeBolsillo.
- BORGES, JORGE LUIS (2011b): *Inquisiciones; Otras inquisiciones*, Barcelona: DeBolsillo.
- BÜRGER, CHRISTA Y PETER (2001): *La desaparición del sujeto: una historia de la subjetividad de Montaigne a Blanchot*, Madrid: Akal.
- CALINESCU, MATEI (2002): *Las cinco caras de la modernidad: modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch y postmodernidad*, Barcelona: Tecnos.
- CALVINO, ITALO (1995): *Seis propuestas para el próximo milenio*, Barcelona: Siruela.
- CALVINO, ITALO (2006): *Mundo escrito y mundo no escrito*, Barcelona: Siruela.
- CALVINO, ITALO (2013): *Punto y aparte, ensayos sobre literatura y sociedad*, Barcelona: Siruela.
- CALVO, MARÍA JOSÉ (1995): *El problema del lector en la narrativa de Italo Calvino*, Cuenca: Servicio de publicaciones de la Universidad de Castilla La Mancha.
- CASAS, ANA (comp.) (2012): *La autoficción. Reflexiones teóricas*, Madrid: Arco/Libros.

- CASAS, ANA (2015): «Desmontando al autor: ironía, parodia y sátira en la narrativa y cines autoficcionales», revista *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, No. 24, pp. 174-190.
- CERUTI, MARIO (1986): «El mito de la omnisciencia y el ojo del observador», en Watzawick & Krieg (Comps.), *El ojo del observador*, Barcelona: Gedisa, pp. 32-59.
- COETZEE, JOHN MAXWELL (2004): *Costas extrañas, ensayos, 1986-1999*, Barcelona: Debate.
- COETZEE, JOHN MAXWELL (2016): *Las manos de los maestros, ensayos selectos*, Barcelona: Penguin Random House.
- CORBIN, HENRY (1993): *La imaginación creadora en el sufismo de Ibn 'Arabî*, Barcelona: Ediciones Destino.
- CRIMP, DOUGLAS (1988): «Sobre las ruinas del museo», en Hal Foster (Ed.), *La postmodernidad*, Barcelona: Kairós, pp. 165-186.
- DAMASIO, ANTONIO (1999): *El error de Descartes: la razón de las emociones*, Chile: Editorial Andrés Bello.
- DECOCK, PABLO (2015a): «Juegos intertextuales y poética del sinsentido en los proyectos narrativos de Enrique Vila-Matas y César Aira», Publication aux éditions ADEHL de *El cuento hispanoamericano contemporáneo. Vivir del cuento*, <http://www.crimic.paris-sorbonne.fr/actes/tl2/decock.pdf>
- DECOCK, PABLO (2015b): «El simulacro de la desidentidad: las figuras autoriales en el espacio autoficcional de Aira y Vila-Matas», *Pasavento: revista de estudios hispánicos*, vol. III, no. 1, pp. 15-28.
- DE CUENCA, LUIS (2007): «Prólogo», *Poesía completa de Guillermo de Aquitania*, España: Editorial renacimiento.

- DELEUZE, GILLES Y GUATTARI, FÉLIX (2008): *Kafka por una literatura menor*, México: Era.
- DE RIQUER, MARTÍN (1984): *Los trovadores*, Barcelona: Ariel.
- DESCARTES, RENÉ (2007): *Discurso del método, meditaciones metafísicas*, Madrid: Austral.
- DUPUY, JEAN-PIERRE & VARELA, FRANCISCO (2004): «Circularidades creativas: para la comprensión de los orígenes», en Watzawick & Krieg (Comps.), *El ojo del observador*, Barcelona: Gedisa, pp. 232-258.
- ECHEVARRÍA, IGNACIO (2000): «Enrique Vila-Matas: “Un escritor solemne es lo menos solemne que hay”», *Babelia*, núm. 430, p. 7.
- EISNER, LOTTE (1988): *La pantalla demoniaca*, Madrid: Cátedra.
- FÉREZ KURI, JOSÉ (1979): «Prólogo», *Poemas completos de Constantino Cavafis*, México: Editorial Diógenes.
- FOSTER, HAL (Ed.) (1988): *La postmodernidad*, Barcelona: Kairós.
- FOSTER, DAVID (2013): *En el cuerpo y en lo otro*, Barcelona: Random House Mondadori.
- FOUCAULT, MICHEL (1968): *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*, Argentina: Siglo XXI.
- FOUCAULT, MICHEL (2008): *El pensamiento del afuera*, Valencia: Pre-textos.
- FOERSTER, HEINZ VON (1991): *Las semillas de la cibernética, obras escogidas*, Barcelona: Gedisa.
- FRAMPTON, KENNETH (1988): «Hacia un regionalismo crítico: Seis puntos para una arquitectura de resistencia», en Hal Foster (Ed.), *La postmodernidad*, Barcelona: Kairós, pp. 165-186.
- FRANZEN, JONATHAN (2012): *Más afuera*, Barcelona: Salamandra.
- FRANKL, VIKTOR (2004): *El hombre en busca de sentido*, Barcelona: Herder.

- GALLAGHER, CATHERINE (2006): «the Rise of Fictionality», en Franco Moretti, *The Novel*, Princeton: Princeton Universiti Press.
- GALLEGO, FERRAN (1998): «La naturaleza del nazismo», *Investigaciones Históricas*, No.18, pp. 313-326.
- GASCUEÑA, JAVIER (2010): África postergada: fragmentación y otredad en Coetzee, en *La escritura de lo inhóspito, ensayos sobra la narrativa de J.M. Coetzee*, Madrid: Abada editores, pp. 23-42.
- GENETTE, GÉRARD (1989): *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*, Madrid: Taurus.
- GLASERSFELD, ERNST VON (1994): «Despedida de la objetividad», en Peter Watzawick & Paul Krieg (Comps.), *El ojo del observador*, Barcelona: Gedisa, pp. 19-31.
- GOFFMAN, ERVING (2006): *Frame Analysis: los marcos de la experiencia*, Madrid: Siglo XXI.
- GREEN, BRIAN (2006): *El universo elegante*, Barcelona: Crítica.
- GUSDORF, GEORGES (1960): *Mito y metafísica*, Buenos Aires: Editorial Nova.
- HABERMAS, JÜRGEN (1988): «La modernidad, un proyecto incompleto», en Hal Foster (Ed.), *La postmodernidad*, Barcelona: Kairós, pp. 19-36.
- HEGEL, GEORG WILHELM FRIEDRICH (2010): *Fenomenología del espíritu*, Madrid: UAM Ediciones.
- HEIDEGGER, MARTIN (1983): *¿Qué es la metafísica?*, Buenos Aires: Siglo XX.
- HEIDEGGER, MARTIN (1997), *Ser y tiempo*, Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- HEIDEGGER, MARTIN (2000), *Hölderlin y la esencia de la poesía*, Barcelona: Anthropos.
- HOBSBAWM, ERIC (1995): *Historia del siglo XX*, Barcelona: Crítica.

- HUME, DAVID (2001): *Tratado de la naturaleza humana: ensayo para introducir el método del razonamiento experimental en los asuntos morales*, Albacete: Ed. de la Diputación de Albacete, Libros en la red.
- HUTCHEON, LINDA (2014): *Una poética del postmodernismo*, Buenos Aires: Prometeo libros.
- ISER, WOLFGANG (1987): *El acto de leer: Teoría del efecto estético*, Madrid: Taurus.
- JAMESON, FREDRIC (1988): «Postmodernismo y sociedad de consumo», en Hal Foster (Ed.), *La postmodernidad*, Barcelona: Kairós, pp. 165-186.
- JAUSS, HANS-ROBERT (2004): *Las transformaciones de lo moderno, Estudios sobre las etapas de la modernidad estética*, Madrid: La balsa de la Medusa.
- KAFKA, FRANZ (1995): *Diarios (1910-1923)*, Barcelona: Tusquets.
- KERSHAW, IAN (2009): *Hitler, los alemanes y la Solución Final*, Madrid: La esfera de los libros.
- KERTÉSZ, IMRE (2004): *Diario de la galera*, Barcelona: Acantilado.
- KRIEG, PETER (2004): «Puntos ciegos y agujeros negros. Los medios como intermediarios de las realidades», en Watzawick & Krieg (Comps.), *El ojo del observador*, Barcelona: Gedisa, pp. 123-131.
- KRAKAUER, SIGFRIED (1995): *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán*, Barcelona: Paidós.
- KOVACSICS, ADAN (2002): «Prologo», *Sin Destino*, Barcelona: Circulo de lectores.
- LETHEM, JONATHAN (2008): *Contra la originalidad o el éxtasis de las influencias*, México: Tumbona ediciones.
- LÓPEZ, MARÍA JESÚS (ed.) (2010): *La escritura de lo inhóspito: ensayos sobre la narrativa de J.M. Coetzee*, Madrid: Abada editores.

- LÓPEZ, MARÍA JESÚS (2010): «J.M. Coetsee: la anegación de la historia y la libertad...», en *La escritura de lo inhóspito, ensayos sobre la narrativa de J.M. Coetsee*, Madrid: Abada editores, pp. 101-130.
- LUHMANN, NIKLAS (2004): « ¿Cómo se pueden observar estructuras latentes?», en Watzawick & Krieg (Comps.), *El ojo del observador*, Barcelona: Gedisa, pp. 60-72.
- LYOTARD, JEAN-FRANÇOIS (1991): *La condición postmoderna*, Barcelona: Cátedra.
- LYOTARD, JEAN-FRANÇOIS (1995): *La postmodernidad (explicada a los niños)*, Barcelona: Gedisa.
- MARTÍN, PAULA (2010): «J.M. Coetsee como autor postmodernista», en *La escritura de lo inhóspito, ensayos sobre la narrativa de J.M. Coetsee*, Madrid: Abada editores, pp. 131-162.
- MATURANA, HUMBERTO (1994): «La ciencia y la vida cotidiana: la ontología de las explicaciones científicas», en Watzawick & Krieg (Comps.), *El ojo del observador*, Barcelona: Gedisa, pp. 157-194.
- MATURANA, HUMBERTO (1995): *La realidad: ¿objetiva o construida? I. Fundamentos Biológicos de la realidad*, Barcelona: Anthropos.
- MATURANA, HUMBERTO (1995): *La realidad: ¿objetiva o construida? II. Fundamentos Biológicos de la realidad*, Barcelona: Anthropos.
- MATURANA, HUMBERTO & VARELA, FRANCISCO (2003): *El árbol del conocimiento: las bases biológicas del entendimiento humano*, Buenos Aires: Coedición de Editorial Universitaria con Editorial Lumen SRL.
- MCÉVOY, JOSEPH (2003): *Teoría cuántica para principiantes*, Buenos Aires: Era Naciente.
- MORIN, EDGAR (1994a): «Cultura y Conocimiento», en Watzawick & Krieg (Comps.), *El ojo del observador*, Barcelona: Gedisa, pp. 73-81.



- MORIN, EDGAR (1994b): *El hombre y la muerte*, Barcelona: Kairós.
- NANCY, JEAN-LUC (2007), *Ego Sum*, México: Anthropos.
- NEBREDA, JESÚS (2003): *La disolución del sujeto moderno o la fábula del mundo verdadero*, Granada: Universidad de Granada.
- NIETZSCHE, FRIEDERICH (2004): *El crepúsculo de los ídolos (o filosofía a martillazos)*, Madrid: Alianza Editorial.
- NIETZSCHE, FRIEDERICH (2006): *La voluntad de poder*, Madrid: Edasa.
- NIETZSCHE, FRIEDERICH (2012): *Sobre la verdad y la mentira en sentido extramoral y otros fragmentos de poesía del conocimiento*, Madrid: Tecnos.
- OLEZA, JOAN (2008): «De la muerte del Autor al retorno del Demiurgo y otras perplejidades: Posiciones de autor en la sociedad globalizada» (en línea), *memoria del 1er Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas, 1 al 3 de octubre de 2008, La Plata. Los siglos XX y XXI*, disponible en: [http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/trab\\_eventos/ev.345/e.v.345.pdf](http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.345/e.v.345.pdf)
- OWENS, GRAIG (1988): «El discurso de los otros: Las feministas y el postmodernismo», en Hal Foster (Ed.), *La postmodernidad*, Barcelona: Kairós, pp. 93-124.
- PACI, ENZO (1983): «Introducción» a *¿Qué es la metafísica?* de Martin Heidegger, Buenos Aires: Siglo XX.
- PAULS, ALAN (2007): *El factor Borges*, Barcelona: Anagrama.
- PEÑALVER, NATALIA (2007): «Aproximación al estudio de la experiencia concentracionaria: la muerte», revista *Enrahonar*, no. 38/39, pp. 117-123.
- PIGLIA, RICARDO (2001): *Crítica y ficción*, Barcelona: Anagrama.
- PITOL, SERGIO (1995), «El oscuro hermano gemelo», *Vuelta*, núm. 226. pp. 226.

- POZUELO, JOSÉ MARÍA (2002): «Enfermo de literatura», *ABC cultural*, 22 de noviembre de 2002.
- POZUELO, JOSÉ MARÍA (2007): «Creación, y ensayo sobre la creación, en los artículos de Enrique Vila-Matas», *Vila-Matas Portátil. Un escritor ante la crítica*. Ed. Margarita Heredia, Barcelona: Candaya, 2007. 388-404.
- PROGOGINE, ILYA (1996a): *El fin de las certidumbres*, Chile: Editorial Andrés Bello.
- PROGOGINE, ILYA (1996b): *El tiempo y el devenir*, Barcelona: Gedisa.
- PROGOGINE, ILYA (1998): *El nacimiento del tiempo*, Barcelona: Tusquets.
- PROGOGINE, ILYA (2004): *Las leyes del caos*, Barcelona: Crítica.
- QUEROL, JOSÉ MANUEL & REYZÁBAL, VICTORIA (Comps.) (2008): *La mirada del otro. Textos para trabajar la educación intercultural y la diferencia de género*, Madrid: Editorial La Muralla.
- RICARDOU, JEAN (1967): *Problemes du nouveau roman*, París: Editions du Seuil.
- RICOEUR, PAUL (1995a): *Tiempo y narración, configuración del tiempo en el relato histórico I*, México: Siglo XXI.
- RICOEUR, PAUL (1995b): *Tiempo y narración, configuración del tiempo en el relato histórico II*, México: Siglo XXI.
- RICOEUR, PAUL (1995c): *Tiempo y narración, configuración del tiempo en el relato histórico III*, México: Siglo XXI.
- RICOEUR, PAUL (1995d): «La simbólica del mal», en *Finitud y culpabilidad*, Madrid: Taurus.
- RICOEUR, PAUL (2011): *Teoría de la interpretación, discurso y excedente de sentido*, México: Siglo XXI.
- RIERA, XAVIER (2004): «L'art possible de la memòria», revista *Taula, quaderns de pensament*, No. 38, pp. 271-277.

- RIVERA, LORENA (2007): «La incompletion, deformación formativa en El vizconde demediado», en *Thémata revista de filosofía*, no. 39, pp. 499-505.
- ROAS, DAVID (2002): «El silencio de la escritura (a propósito de Bartleby y compañía)», en VVAA, *Cuadernos de Narrativa: Enrique Vila-Matas, Grand Seminaire, Universidad de Neuchatel*, Zaragoza: Libros Pórtico, pp. 129-139.
- ROAS, DAVID (2015): «Cronologías alteradas. La perversión fantástica del tiempo», en VVAA, *Vertentes teoricas e ficcionais do Insolito*, Rio do Janeiro: Editora Caetes.
- RÓDENAS, DOMINGO (2012): «La novela póstuma o el mal de Vila-Matas», *La autoficción. Reflexiones teóricas* (comp. Ana Casas), Barcelona: Lecturas, pp. 305-326.
- RODRÍGUEZ, EMIR (1972): «Borges y la Nouvelle Critique», *Revista Iberoamericana*, núm. 80, pp. 376-383.
- RODRÍGUEZ, EMIR (1976): «Borges: Una Teoría de la Literatura Fantástica», *Revista Iberoamericana*, núm. 95, pp. 177-189.
- SACKS, OLIVER (2009): *El hombre que confundió a su mujer con un sombrero*, Barcelona: Anagrama.
- SARTRE, JEAN-PAUL (2003): *¿Qué es la literatura?*, Buenos Aires: Losada.
- SEBALD, WINFRIED (2003): *Sobre la historia natural de la destrucción*, Barcelona: Anagrama.
- SEBALD, WINFRIED (2005): *Pútrida patria. Ensayos sobre literatura*, Barcelona: Anagrama.
- SERRANO, SEBASTIÀ (1981): *Signos, lengua y cultura*, Barcelona: Anagrama.
- SIMMEL, GEORG (2005): *Schopenhauer y Nietzsche*, Argentina: Caronte Filosofía.
- SLOTERDIJK, PETER (2010): *Temperamentos filosóficos, de Platón a Foucault*, Barcelona: Siruela.

- STEINER, GEORGE (2005a): *Heidegger*, México: Fondo de Cultura Económica.
- STEINER, GEORGE (2005b): *Gramáticas de la creación*, Barcelona: Siruela.
- STEINER, GEORGE (2007): *Diez (posibles) razones para la tristeza de pensamiento*, México: Fondo de Cultura Económica y Siruela.
- STEINER, GEORGE (2008): *Los libros que nunca he escrito*, Madrid: Siruela.
- STEINER, GEORGE (2009): *Extraterritorial*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- TRAVERSO, ENZO (2001): *La historia desgarrada*, Barcelona: Herder.
- ULMER, GREGORY (1988): «El objeto de la poscrítica», en Hal Foster (Ed.), *La postmodernidad*, Barcelona: Kairós, pp. 125-164.
- VARELA, FRANCISCO (1998): *Conocer, las ciencias cognitivas: tendencias y perspectivas. Cartografía de las ideas actuales*, Barcelona: Gedisa.
- VATTIMO, GIOVANNI (1987), *El fin de la modernidad: nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*, Barcelona: Gedisa.
- VATTIMO, GIOVANNI (2001), «Comprender el mundo-transformar el mundo», en “*El ser, que puede ser comprendido, es lenguaje*”, *Homenaje a Hans-Georg Gadamer*, Madrid: Editorial Síntesis, pp. 59-70.
- VILELLA, EDUARD (2007): *Doble contra senzill. La incògnita del jo i l'enigma de l'altre en la literatura*, Lleida: Pagès editors.
- WATZLAWICK, PETER Y KRIEG, PAUL (Comps.) (1994): *El ojo del observador*, Barcelona: Gedisa.
- WEIZ, GABRIEL (2007): *Tinta del exotismo. Literatura de la Otridad*, México: Fondo de Cultura Económica.

## PÁGINAS WEB CITADAS

AVILÉS, JAVIER (2014): *Lost Highway (Una interpretación metacinematográfica)*, página web de Enrique Vila-Matas, revisado el 14 de diciembre de 2015, <http://www.enriquevilamatas.com/escritores/escraviles2.html>

CASTELLO, JUAN (2001): *Filosofía y literatura, una gran oportunidad didáctica*, en la página web de Ciudad Redonda, revisado el 10 de agosto de 2016, [http://www.ciudadredonda.org/admin/upload/files/1cr\\_t\\_adjuntos\\_23.pdf](http://www.ciudadredonda.org/admin/upload/files/1cr_t_adjuntos_23.pdf)

FORN, JUAN (2014): *Mi China*, página web de diario Página/12, revisado el 8 de enero de 2013, <http://www.pagina12.com.ar/diario/contratapa/13-121822-2009-03-20.html>

MARINETTI, FILIPPO (2016): *Manifiesto futurista*, página web de la Universidad de Castilla La Mancha, revisado el 13 de abril de 2016, <https://www.uclm.es/artesonoro/FtMARINETI/html/manifiesto.html>

ROGER, EMILIO (2015): *Individuo complejo*, página web de Comunidad de pensamiento complejo, revisada el 15 de abril de 2016, [http://www.pensamientocomplejo.com.ar/docs/files/ciurana\\_individuo\\_complejo.pdf](http://www.pensamientocomplejo.com.ar/docs/files/ciurana_individuo_complejo.pdf)

YOUNES, EBTEHAL (2014): *Jorge Luis Borges y el patrimonio filosófico oriental*, página web de la Universidad de Pittsburg, revisado el 30 de julio de 2015, <http://www.borges.pitt.edu/sites/default/files/0207.pdf>

## OBRAS LITERARIAS CITADAS

AUSTER, PAUL (2003): *Tombuctú*, Barcelona: Anagrama.

BOLAÑO, ROBERTO (2011): *Los detectives salvajes*, Barcelona: Anagrama.

BORGES, JORGE LUIS (1971): *Ficciones*, Buenos Aires: Emecé.

BORGES, JORGE LUIS (1998): *El aleph*, Madrid: Alianza Editorial.

BORGES, JORGE LUIS (2009): *Ficciones*, Madrid: Alianza Editorial.

BORGES, JORGE LUIS (2011a): *Historia de la eternidad*, Barcelona: Debolsillo.

BORGES, JORGE LUIS (2011a): *Inquisiciones y Otras inquisiciones*, Barcelona: Debolsillo.

BUZZATI, DINO (2015): *El desierto de los tártaros*, Madrid: Alianza Editorial.

BIOY, ADOLFO (1972), *la invención de Morel*, Buenos Aires: Emecé.

CALVINO, ITALO (1999): *Si una noche de invierno un viajero*, Madrid: Siruela.

CALVINO, ITALO (2002): *El castillo de los destinos cruzados*, Madrid: Siruela.

CALVINO, ITALO (2010a): *El caballero inexistente*, Madrid: Siruela.

CALVINO, ITALO (2010b): *El vizconde demediado*, Madrid: Siruela.

CAVAFIS, CONSTANTINO (1979): *Poemas completos*, México: Editorial Diógenes.

COETZEE, JOHN MAXWELL (2006a): *Foe*, Barcelona: DeBolsillo.

COETZEE, JOHN MAXWELL (2006b): *Hombre lento*, Barcelona: Mondadori.

COETZEE, JOHN MAXWELL (2009a): *Elizabeth Costello*, Barcelona: Mondadori.

COETZEE, JOHN MAXWELL (2009b): *En medio de ninguna parte*, Barcelona: Mondadori.

COETZEE, JOHN MAXWELL (2010): *Esperando a los bárbaros*, Barcelona: DeBolsillo.

CORTÁZAR, JULIO (2002): *Final del juego*, Barcelona: Alfaguara.

FRANZEN, JONATHAN (2013): *Más afuera*, Barcelona: Salamandra.

PAMUK, ORHAN (2006), *Me llamo Rojo*, México: Alfaguara.

KAFKA, FRANZ (1998), *La metamorfosis y otros relatos*, Madrid: Catedra.

KAFKA, FRANZ (2006), *El castillo*, Madrid: Alianza Editorial.

KAFKA, FRANZ (2004), *El proceso*, Madrid: Valdemar.

KAFKA, FRANZ (2011), *La metamorfosis*, Madrid: Alianza Editorial.

KERTÉSZ, IMRE (2002): *Kaddish por el hijo no nacido*, Barcelona: Acantilado.

KERTÉSZ, IMRE (2004): *Liquidación*, México: Alfaguara.

KERTÉSZ, IMRE (2002): *Sin destino*, Barcelona: Acantilado.

ROTH, PHILLIP (2009): *Los hechos: autobiografía de un escritor*, Barcelona: Debolsillo.

ROTH, PHILLIP (2012): *Operación Shylock*, Barcelona: Mondadori.

VILA-MATAS, ENRIQUE (1996): *Historia abreviada de la literatura portátil*, Barcelona: Anagrama.

VILA-MATAS, ENRIQUE (1997): *Extraña forma de vida*, Barcelona: Anagrama.

VILA-MATAS, ENRIQUE (2000): *Suicidios ejemplares*, Barcelona: Anagrama.

VILA-MATAS, ENRIQUE (2008): *Doctor Pasavento*, Barcelona: Anagrama.

VILA-MATAS, ENRIQUE (2009): *Bartleby y compañía*, Barcelona: Anagrama.

VILA-MATAS, ENRIQUE (2010): *Dublinsca*, Barcelona: Seix Barral.

VILA-MATAS, ENRIQUE (2011): *El mal de Montano*, Barcelona: Anagrama.

Bibliografia

VILA-MATAS, ENRIQUE (2012): *Aire de Dylan*, Barcelona: Seix Barral.



