



**FILOSOFÍA Y LITERATURA**  
Encrucijadas actuales



# FILOSOFÍA Y LITERATURA

## Encrucijadas actuales



Alfredo Andrés Abad Torres



Universidad Tecnológica  
de Pereira

Facultad de Bellas Artes y Humanidades  
Programa de Filosofía  
Maestría en Literatura  
2007

© Alfredo Andrés Abad Torres

*Derechos Reservados*

*E-mail:alfredoabad@hotmail.com*

*Primera Edición*

© *Filosofía y Literatura*

*Encrucijadas Actuales*

*ISBN:978-958-8272-54-2*

*Diseño y diagramación*

*Área Diseño*

*Centro de Recursos Informáticos y Educativos - CRIE*

*Universidad Tecnológica de Pereira*

*A.A. 097*

*E-mail: diseno@utp.edu.co*

*Impresión Caratula*

*Postergraph S.A.*

*Impresión textos*

*Sección Publicaciones*

*Universidad Tecnológica de Pereira*

*Hecho en Colombia - 2007*

*Ninguna parte de este libro puede usarse sin previa  
autorización escrita del titular de los derechos.*

*Se prohíbe reproducirlo, total o parcialmente, por cualquier medio.*

*A mis padres*



*Las filosofías son más interesantes como  
capítulos pintorescos en la  
historia del pensamiento que como  
pretenciosos asaltos a la verdad.*

**Gómez Dávila**  
(Sucesivos Escolios, 125)





## **ÍNDICE**

### PRESENTACIÓN

#### FILOSOFÍA Y LITERATURA

Al Margen de los Metarrelatos.....	13
------------------------------------	----

#### LA NO MUY CLARA DISTINCIÓN ENTRE

LITERATURA Y FILOSOFÍA .....	15
Adversus retórica .....	17
La percepción ontológica de la literatura .....	19
Forma y contenido .....	21
Las relaciones filosofía-literatura .....	22
Conclusiones .....	26

#### A PROPÓSITO DE LA BIBLIOTECA

##### TOTAL Y LA BIBLIOTECA DE BABEL

DE JORGE LUIS BORGES .....	27
Totalidad - infinitud Babel - multiplicidad .....	28
La biblioteca como universo .....	29
La biblioteca como universo interpretativo .....	33
Conclusiones .....	35

#### DEL TIEMPO Y LOS INSTANTES

A TRAVÉS DE BORGES .....	37
El instante, fenomenología de la temporalidad .....	39
La bifurcación del tiempo .....	43
Conclusiones .....	46

#### ADAN BUENOSAYRES:

UNIDAD Y FRAGMENTACIÓN .....	48
La búsqueda de la unidad .....	51
El despliegue de la fragmentación .....	56

#### LA SINGULARIDAD DE RULFO: EL NIHILISMO QUE PROVIENE

DESDE RAICES CRISTIANAS .....	60
El paraíso perdido .....	62
El eterno retorno y sus gradaciones .....	65
Culpa y pecado: determinaciones de un paraíso perdido irrecuperable.....	66
Angustia y desesperación.....	68
Una indigencia antropológica .....	69
Nihilismo y perversión del cristianismo .....	71
Conclusiones .....	72

SADE, TRANSGRESION HACIA EL AFUERA (?) .....	74
Pastiche y retórica del cuerpo .....	78
El solecismo de la máquina sadiana .....	82
Polifonía .....	83
La apatía y la desintegración del sujeto .....	86
LA HISTORIA REESCRITA .....	95
LA RESPIRACIÓN ARTIFICIAL DE LA HISTORIA .....	97
El principio dialógico en la relectura de la historia .....	102
Conclusiones .....	105
EL DESCENTRAMIENTO HISTÓRICO	
EN “NOTICIAS DEL IMPERIO” .....	107
La estructura actancial de Noticias del Imperio .....	108
Desde el ámbito sociocrítico .....	110
La historia descentrada desde Noticias del Imperio .....	113
La loca de la casa .....	114
Un paralelo entre la historia y la literatura .....	115
LA FICCIÓN HISTÓRICA EN LA CUENTÍSTICA	
DE GÓMEZ VALDERRAMA .....	117
El contexto de su obra .....	118
La fusión de los géneros (entre la ficción y la historia) .....	119
¡Tierra! Un grito reinterpretado .....	120
En dónde dueda el discurso objetivo de la historia .....	122
El Historiador problemático: Otra desmitificación .....	122
Las versiones de la historia .....	124
La versión de los hechos y la reescritura de la historia .....	126
SENTIDOS DE LA POÉTICA .....	129
DENOTACIÓN Y CONNOTACIÓN .....	131
La denotación .....	132
La connotación .....	134
Las implicaciones del lenguaje denotativo y connotativo .....	136
EL GESTO POÉTICO DE LA PALABRA .....	139
La inmanencia de la palabra poética .....	141
Palabra poética y comunicación .....	144
Palabra poética y extrañificación .....	147
Poesía y trascendencia hermenéutica .....	149
Conclusiones .....	152
GÓMEZ JATTIN Y EL EROTISMO .....	154
Gómez Jattin y la tradición .....	155
Hacia otro tipo de tradición .....	157
El erotismo de Gómez Jattin .....	158
BIBLIOGRAFÍA .....	166

## PRESENTACIÓN

Hoy la palabra es protagonista y no simplemente ancilla cōgitationis. Después de registrarse la ruina de los metarrelatos y recuperarse el papel de la palabra en tanto acto creador, la filosofía redescubre su línea genealógica. La metáfora se piensa al margen de estimarla como ornamento contingente; de allí que el carácter poético de la misma se redescubra en la medida de la realidad que crea, substituyendo por ende, el papel meramente especular al cual se había destinado la palabra dentro de cierta tradición.

La literatura contemporánea ha sido generosa en la medida de dar pautas para considerar que la posibilidad creativa del lenguaje permite establecer otras perspectivas, sin que sea necesario apelar a un discurso asumido como ortodoxo en lo que respecta a la apropiación o descripción de nuestra época. Al margen de los discursos fundacionales, el cruce de caminos entre la filosofía y la literatura ha permitido vislumbrar la posibilidad de posicionar no un simple encuentro sino el origen común que se concretiza en la asimilación de un ir más allá, cruzando las dicotomías entre lo real y lo ficcional, la seriedad y la laxitud, para centrar los discursos literarios en elementos válidos cuya relevancia sobrepasa lo meramente estético.

Lo que la literatura despliega en algunas de sus manifestaciones acontece como foco de descentramientos, simulacros, atopías; enfoques que han desterritorializado el discurso paradigmático del metarrelato y han rebasado la unidireccionalidad de todo pensamiento substancial. Lo que el lector encuentra en este abordaje es la puesta en escena de esas manifestaciones literarias que rompen los cimientos de toda metafísica de carácter fundacional y cuyo propósito desborda la contemplación estética para adentrarse en fenómenos mucho más complejos en consonancia con las rutas interpretativas que la filosofía contemporánea, en ciertos autores desde Nietzsche a Deleuze, ha sugerido.

La palabra es *poiesis*, creación, y lo que la literatura resalta es su concreción fenoménica, en la cual la palabra concibe una ontología en donde lo singular cobra vigencia por encima de la recepción de la misma como posibilidad de significación y representación substancial. Con el segundo Wittgenstein se asume un compromiso por medio del cual el lenguaje implica más que una relación de tipo referencial o especular. A partir de allí, la literatura no puede verse simplemente como discurso asistente o simple divertimento; muy por el contrario, constituye un tipo de asimilación alterna y constituyente de una realidad que se asimila como fluctuante en la medida de su insustancialidad. La literatura por ello, se despliega en la afirmación de una ontología que niega o refuta una apropiación esencialista de sus referencias o descripciones; la literatura describe un devenir en la medida en que lo recrea; la literatura engendra una posición cognoscitiva cuyos márgenes no se delimitan mientras que por el contrario, profundiza en los abismos en que coinciden las paradojas del hombre y los diversos matices propios y sólo presentes en una obra genética, es decir, en una obra que genere caminos de interpretación, de asimilación plural, de descubrimiento.

Una joya literaria es reiterativamente metafórica, porque sólo mientras muestre un más allá que desborde demarcaciones y cuadrículas puede concretarse en su dimensión más vasta como lo es su reactividad, su inmortalidad, su vigencia plena. Lenguaje, metáfora y literatura son palabras vecinas, perfiles oscuros que labran el silencio para hacerlo aún más ambiguo, aún más necesario para el transcurso equívoco del hombre. La filosofía y la literatura se entrecruzan en el fluir de las palabras, es el vagabundear de las mismas lo que crea una atmósfera en donde sus límites se difuminan. No es el discurso lo que hace a la filosofía sino su inmersión en el pensamiento.

Que la literatura dé qué pensar, lo demás es momificación de una idea que al margen de una ontología del devenir se convierte en taxonomía indiscriminada o en fósil ideológico; por el contrario, la literatura fluye como un pensamiento errabundo que vislumbra siempre la incertidumbre de un horizonte por descubrir.

***FILOSOFÍA Y LITERATURA***  
Al Margen de los Metarrelatos



# LA NO MUY CLARA DISTINCIÓN ENTRE LITERATURA Y FILOSOFÍA

La filosofía es un género literario.  
Gómez Dávila (Escolios I, 252)

Occidente puede muy bien ser visto como un proceso de taxonomías y estructuras que intentaron decantar formas discursivas precisas y bien diferenciadas a través de relatos asumidos como válidos. Esta pretensión se explicita en gran parte de la tradición filosófica, cuya consigna precisamente, era la de distinguir los discursos en aras de establecer una relación jerarquizada en la cual la filosofía habría de tener por supuesto, el lugar más alto como fundamento de las demás disciplinas y relatos subalternos como ocurre en el caso de la literatura.

Este tipo de manifestaciones reivindicaba la idea de promulgar un discurso verdadero que estuviese por encima de cualquier otro tipo de relato o ficción que no alcanzara a tener las características de un discurso válido, acorde a las exigencias de una “verdadera asimilación de la realidad”. Antes de la hermenéutica y del giro lingüístico, la filosofía se vanagloriaba de tener para sí, la rigidez de un discurso o lenguaje rigurosamente acorde a las prerrogativas de una realidad incólume, que debería por lo tanto ser asimilada a través de un lenguaje conceptual manifestado en el esquematismo formal de una lógica que legitimaría un tipo de racionalidad presente en la tradición filosófica occidental.

Así pues, el discurso filosófico occidental usó como parapetos a la lógica (asumiendo que sólo había una válida) y al lenguaje, entendiendo este último como el depositario de un tipo de rigurosidad cuya pretensión era la de capturar el ser a partir de conceptos universales, ideas claras y distintas, o haciendo uso de conceptos puros del entendimiento<sup>1</sup> o de una dialéctica que

---

1. Que eventualmente nos harían partícipes del conocimiento de un mundo ajustado a los mismos según el célebre giro copernicano expuesto por Kant.

nos haría ser partícipes del Desarrollo del Espíritu. En realidad, antes de Nietzsche, la filosofía no se planteó el problema del lenguaje<sup>2</sup>, es decir, asimiló el lenguaje como mero instrumento del pensamiento, como receptáculo neutro de un conjunto de conceptos que habrían de explicitarse a través de él sin tener el menor riesgo de verse contaminados por el mismo.

Tradicionalmente, la filosofía ha sido considerada como un discurso o metalenguaje que proporciona unos elementos de dilucidación de un mundo complejo que se cree, es posible asimilar a través de un discurso. Nuestra intención es rescatar la pertinencia de la literatura dentro de ese tipo de dilucidación, y reivindicar su papel y posicionamiento en torno a la filosofía misma, en cuanto a la indistinción dada entre ambas disciplinas en ciertos contextos no tan claros donde la filosofía y la literatura se empiezan a cruzar y por lo tanto, muestran una serie de correspondencias que obviamente son difíciles de asimilar en tanto se considere a la filosofía (aún) como un discurso con mayor legitimidad frente a las ficciones y fantasías propias de ámbitos literarios.

Tener una idea clara de qué sea la literatura y de las relaciones que pueda tener con la filosofía, inquieta todo espíritu reflexivo que no asuma este tipo de interrogantes con una ligera indiferencia ante los mismos. Porque hay quienes ante estos cuestionamientos no tienen el mayor reparo en declarar la distinción tajante entre la filosofía y la literatura, obviando el giro lingüístico, y amparándose aún en una muy romántica visión de la filosofía, en la cual los visos de ciertos bostezos metafísicos todavía son perfectamente reconocibles y asimilables a discursos con pretensiones altamente universalistas y totalizantes, esto es, metarrelatos advenedizos que surgen entre los rizomas de la postmetafísica y la postmodernidad.

Antes de evidenciar los vínculos que unen la filosofía y la literatura, y por ende, la pertinencia de la última en lo que se refiere a los contenidos reflexivos que nutren la especulación filosófica a partir de lo literario, quisiera establecer un punto aclaratorio en lo que respecta a la querrela que la ortodoxia filosófica entabló contra la literatura, o en realidad, contra el lenguaje mismo.

---

2. Me refiero a que como tal, no se cuestionó su importancia dentro de las posibles desviaciones que podría generar al interior del pensamiento, y en un sentido más contemporáneo, la manera como el lenguaje nos habla. El abordaje del lenguaje dentro de la filosofía occidental, se remonta ya a Platón en su *Cratilo*.



## *Adversus retórica*

Con la expulsión de los poetas, el estado soñado por Platón permanecería libre de todo elemento discordante que fuese capaz de cantarle a muchas cosas excepto a la verdad. Con la adopción de un discurso cerrado que orientase la atención no hacia la inmediatez del contexto ni hacia la sugerencia de la palabra sino hacia un pretendido esquema conceptual capturado por el lenguaje, la metafísica de estirpe platónica se empezaría a comprometer con un tipo de lenguaje donde los aspectos connotativos del mismo serían echados a un lado, o al menos, tenidos en baja estima por su propensión a la plurisignificación, foco de difusas manifestaciones de una realidad que con un lenguaje libre de elementos retóricos podría ser asimilada. No sólo la expulsión de los poetas, sino la querrela contra los sofistas, hace de Platón, el gran poeta, el tipo de filósofo comprometido con el concepto, con la definición y por ende, con el cierre de sentidos a que el lenguaje apunta una vez se despliega en la pluridimensionalidad expuesta en los léxicos que habitan el hombre. Se podría objetar que Platón no tenía por qué reconocer aspectos que sólo la filosofía contemporánea ha legitimado, pues bien, eso es cierto, sin embargo, los sofistas tampoco. Se trata por lo tanto, de vislumbrar las raíces de una disputa que ha tenido como objeto hacer de la filosofía un saber destinado a la contemplación de la verdad y no una búsqueda de la misma, un proceso de segregación epistemológica y no un encuentro con el asombro, el mismo que tantas veces encontramos al descubrir los laberintos que una buena novela p.e. nos hace vislumbrar.

El compromiso asumido por la filosofía, y en especial, por el carácter universalista de la misma, se centra en la asimilación de una unidad entre la palabra y el concepto, del significante y el significado en términos de Saussure. Y qué precio ha debido pagar la filosofía al asumir compromiso semejante! Pretendió estructurar bajo su amparo una sistematicidad y un rigor que hoy asimilamos como una especie de literatura fantástica según expresión de Borges. Al desechar los recursos estilísticos, las metáforas y demás efectos propios de la amplitud connotativa del lenguaje, la filosofía se comprometió con un estilo y unos parámetros que obedecen a

dos instancias distintas pero igualmente significativas: la adopción del latín como lengua oficial de la filosofía y la ciencia en la Edad Media y parte de la Moderna; y la recepción del método propio de las ciencias positivas a partir de los derroteros marcados por la Modernidad.

En el primero de los casos, cuando la filosofía se escribe en latín, especialmente en la Edad Media, debemos recordar que el latín es una lengua que empieza a ser precisamente una lengua muerta, es decir, a pesar de que es adoptada por la Iglesia como lengua oficial, y por la filosofía como medio de expresión, las lenguas romances ya comenzaban a gestarse a partir del cotidiano latín vulgar. Aquí tenemos el primer rasgo de cómo el latín usado por la filosofía, tuviese mucho que ver con el empobrecimiento estilístico, del cual fuera objeto, debido a la no naturalidad de su escritura. Cuando se adopta un idioma distinto al que cotidianamente se habla, lo que se pierde es la inmediatez que nos brinda en su morada y por la cual, nos habituamos a las figuras, a las metáforas, a los juegos del lenguaje que empiezan a perderse una vez se asuma un lenguaje extraño como lo es todo aquel que se nos ofrezca a través de una apropiación indirecta del mismo, como ocurre en el caso del latín. Difícilmente una metáfora surge cuando no habitamos una lengua, cuando nuestra manera de sumergirnos en ella no es por medio de la pluralidad de sentidos que encontramos en nuestro abordaje diario de la misma, sino a través de una recepción indirecta en la que por razones obvias, perdemos nuestra inmediatez y por supuesto, la capacidad de dominarla por completo, de enriquecerla y jugar con ella.

Convertido el latín en una lengua de oficio y no de habitat natural del ser del hombre en sus contextos, comienza a desarrollarse un estilo característico que carente de capacidad creativa en cuanto a recursos estilísticos se refiere, opta por un estilo plano y esquematizado.

Pero lo que sucede con el latín, no es la única razón que tenemos para determinar los motivos que tuviese la filosofía para desechar todo compromiso literario o estilístico de la palabra. El segundo aspecto tiene que ver con la apropiación del método propio de las ciencias positivas, esto es, la adopción de una sistematicidad y rigor que operan al parecer en el campo de la ciencia pero que

distan mucho de ser apropiados en ámbitos como los de la filosofía y las humanidades. Por ello Wittgenstein, al abordar el método de las ciencias y sus relaciones con la filosofía nos dice: “(...) Me refiero al método de reducir la explicación de los fenómenos naturales al menor número posible de leyes naturales primitivas; y, en matemáticas, al de unificar el tratamiento de diferentes temas mediante el uso de una generalización. Los filósofos tienen constantemente ante sus ojos el método de la ciencia, y sienten una tentación irresistible a plantear y a contestar las preguntas del mismo modo como lo hace la ciencia. Esta tendencia es la verdadera fuente de la metafísica, y lleva al filósofo a la oscuridad más completa” (Wittgenstein, 1998:46).

### ***La percepción ontológica de la literatura***

En la Grecia Antigua el destino de Occidente fue esquematizado parcialmente, pero lo suficiente como para hacer del pensamiento occidental, al menos en sus más fieles representantes, una articulación enfocada en la búsqueda de un fundamento (grund) que asegurase toda una construcción metafísica que amparara la asimilación de unos supuestos, en primera instancia, ontológicos.

La ontología occidental irónicamente dejó de ser estudio del ente y se convirtió en estudio del Ser, dejó de contemplar un evento del ser y proyectó su aprehensión en una permanencia del mismo, lo verbal se convirtió en substrato, en sustantivo. No es algo minúsculo este episodio en la historia de la tradición filosófica, de hecho juega el destino y la recepción de una vieja querrela promulgada contra la literatura, a expensas de una subordinación jerárquica en la cual la literatura juega un papel de segundo nivel frente al relato paralelo que, determinándose como carácter fundacional de todo pensamiento racional, atesora gravemente la propiedad de un discurso válido y constituyente desde sí mismo y para sí mismo.

Cuando a partir de Platón y Aristóteles la metafísica occidental invocó la presencia del ser, la parousía, el ser como substrato, no sólo se estaba determinando una mirada ontológica. El caso de Platón no deja dudas con respecto a la subordinación que en el caso de la ética por ejemplo, tiene para con la concepción ontológica del mundo de las ideas, es decir, cómo desde la mirada de una aprehensión del ser real, un tipo de conducta y consideración moral

tendrá que derivar de allí, desde el punto de vista de su legitimidad absoluta. En este caso, Nietzsche vería en la búsqueda platónica de una verdad, la marca de una moral, la circe de los filósofos, que preestablecería la preeminencia de una idea como la del bien, el sol platónico. Ahora bien, ya sea subordinación de la moral a la ontología o viceversa, la relación está dada, y la tradición metafísica abordaría esta misma correspondencia en algunos de sus mayores representantes, San Agustín, Santo Tomás, Kant<sup>3</sup>.

Lo que es explícito en los demás filósofos de índole universalista, es la intención de abordar un discurso demostrativo que capture esencias y sustratos a través de la reciprocidad entre el pensamiento y el lenguaje. Esos discursos, sobremanera planos, no lo son de manera arbitraria<sup>4</sup>, puesto que obedecen a una determinada y consecuente recepción del ser, como tampoco lo son las narraciones propias de la literatura en las que precisamente encontramos una recepción ontológica distinta y a nuestro parecer, plenamente válida.

Podríamos determinar que el “logro” de las filosofías amparadas en una ontología de la presencia del ser es la simplificación de una realidad que en el caso de la literatura<sup>5</sup> aparece con matices más difusos, problemáticos y plurales. Pero la pluralidad a la que hacemos alusión no es gratuita, esto es, muestra no sólo un mundo conflictivo sino que lo hace a través de un lenguaje igualmente plural, problemático, al cual nos avenimos (dentro de nuestra problematicidad) por medio de su carácter connotativo. En otras palabras, el contenido no está al margen del estilo, y en el caso de la literatura, el aspecto formal tiene serias implicaciones en lo que respecta al esclarecimiento de una realidad compleja y bifurcada como lo es el propio lenguaje literario.

---

3. En el caso de Aristóteles merecería hacerse un comentario aparte. El estagirita no posee una clara adaptación de su sistema ético al metafísico, parecieran ambos dos discursos alternos que no son asimilables al planteamiento que aquí se ha hecho, porque una metafísica del ser como sustrato y una ética que da importancia a lo plural, a los contextos y a las circunstancias que pueden determinar un comportamiento no son precisamente una manifestación de la relación explicitada hasta el momento. Otro caso es el de Descartes, quien se aviene a una moral provisional en procura de establecer los principios metodológicos de la búsqueda de la verdad. Sin embargo, sus *Meditaciones Metafísicas* son un claro ejemplo de una búsqueda metafísica que se relaciona con la moral cuando en su tercera meditación afirma la existencia de Dios.

4. Es decir, están en consonancia con la recepción ontológica a la cual hacen reverencia a través de un discurso o relato de índole demostrativa y en algunos casos concluyente que desestima por completo la adopción de discursividades laxas asimiladas peyorativamente como ficción, esto es, literatura.

5. De algunos casos paradigmáticos de la misma.

## ***Forma y contenido***

Desde el punto de vista de una metafísica del ser como presencia, la asimilación del mismo acontece a través de una elaboración conceptual operada a partir de un lenguaje con pretensiones demostrativas y precisión rigurosa exenta de ambigüedades y equívocos que sugieran desviaciones. Si fuese posible imaginar un tipo de narrativa amparada en tales supuestos, pues no iríamos muy lejos y la encontraríamos en toda obra filosófica que intentase asir la estructura del mundo (sea epistemológica, ética, etc.) y desarrollara entonces una construcción o sistema cerrado que fielmente fuese copia de lo que describe. Es por ello que los aspectos formales en la metafísica no tenían relevancia, puesto que se creía en la distinción entre la forma y el contenido, en tanto éste último podía ser vertido como idea o pensamiento a través de un lenguaje que aunque fuese distinto en sus variaciones, expresaría el mismo concepto. Estos relatos por lo tanto, dieron plena legitimidad al contenido, y su interés por la forma se circunscribía a la pretensión de frenar los “impulsos” estilísticos del lenguaje, como medio de depurar la asimilación del concepto. Como expresa Sánchez Meca: “La filosofía tratará de construir su obra en el médium del concepto. El concepto no significa aquí ninguna entidad metafísica o metalingüística, sino algo que se construye él mismo en virtud de un repliegue del lenguaje sobre su propia frontera o límite. Desde el límite del lenguaje se produciría el entramado conceptual de lo que en el propio lenguaje se oculta y se revela. La literatura, en cambio, hace gravitar su esfuerzo en un determinado uso de los recursos lingüísticos y estilísticos. Mientras el filósofo trata de clarificar conceptualmente un movimiento del pensamiento sobre la sustancia representativa que el lenguaje radicalmente posee, el literato presenta esa sustancia manteniéndola o complicándola en su elaboración artística del lenguaje o en su argumento narrativo”(Sánchez, 1999:22) Sin embargo, habría que aclarar aquí que en realidad el lenguaje no tiene (en un aspecto de naturalidad del mismo) una sustancia representativa, puesto que su esencia es radicalmente connotativa, metafórica o si se quiere, ambigua y rizomática. Por ello, efectivamente, el literato explota tales características y reelabora constantemente el lenguaje a partir de su riqueza, manifiesta en la explotación lingüística de la cual puede ser objeto la palabra.

Pero lo que pasa en la filosofía tradicional con su pretensión de establecer un lenguaje denotativo en aras de captar el concepto, tiene ingentes variaciones en el campo de la literatura, y es aquí donde encontramos de manera más clara la recepción ontológica de la literatura y por supuesto, la nebulosa indistinción que cabría esperar a partir de allí, entre las relaciones filosofía-literatura.

### ***Las relaciones filosofía-literatura***

Puesto que la literatura no pretende establecer una descripción total del mundo, ni mucho menos definitiva, sino mejor una relación con el mismo, las instancias expuestas en ciertas obras literarias como en el caso de la Tragedia Griega, Dostoievski, Flaubert, etc. para dar sólo casos paradigmáticos, revelan un mundo y una recepción del ser en la cual se avienen elementos de índole descriptiva que se emparentan con una asimilación fenoménica y plural de los acontecimientos de la existencia humana. Debido a esto, la literatura presenta una descripción donde la complejidad, las diferencias, y los matices de la policromía del hombre se revelan a través de la misma complejidad de los recursos estilísticos de que hace gala la literatura. La ontología de la literatura está amparada en la diseminación y amplitud del propio discurso, es allí donde encontramos la unión forma contenido como una necesidad irrestricta en la cual los elementos de enunciación se entrecruzan con la recepción de una manifestación de la existencia del hombre.

Esta última, constantemente abierta, propensa a la mutabilidad y amplitud de los fenómenos propios de que es poseedora en tanto apertura continua, implica una serie de consideraciones complejas sobre su propia dispersión, por ello: “ciertas verdades sobre la vida humana sólo pueden afirmarse en forma justa y con precisión en el lenguaje y en las formas que son propios del artista narrador. Con respecto a ciertos elementos de la vida humana, los términos del arte del novelista son criaturas aladas alertas, capaces de percibir en donde los burdos términos del habla diaria o del discurso teórico abstracto son ciegos” (Nussbaum, 1995:45).

Y son ciegos porque no asimilan la complejidad, en tanto su obtusa relación con las cosas está amparada en términos de una simplificación conceptual que niega la posibilidad de una

amplitud generadora de perplejidades y asombros, mas que de definiciones y conclusiones.

Y es que la literatura si da qué pensar a la filosofía, y no como una subordinación de ideas que encontremos en textos literarios con cierto contenido filosófico. No, nos referimos a que la literatura como tal, desarrolla una determinada concepción filosófica a partir del lenguaje mismo y de su relación con la negativa a adentrarse en un logocentrismo que enfoque una visión esquemática y no plural y ambigua del mundo. Si una ontología de la literatura se proyecta en el discurso, en la pluralidad y equivocidad metafórica, lo hace porque la recepción que hace del mundo obedece a una modificación constante dada a partir del asombro mismo, inicio de la filosofía.

En términos más precisos, tras el discurso de la filosofía tradicional y el discurso o narración propia de la literatura, hallamos una experiencia del ser, la cual determina no solamente los contenidos sino obviamente las formas del texto. Por ello, la literatura es filosofía, en tanto desarrolla una experiencia del ser, expone una manifestación óptica<sup>6</sup> que se nos revela en la pluralidad y eventualidad del discurso literario. Filosofar no es solamente desarrollar un problema tal y como recurrentemente se ha hecho en la tradición, esbozándolo, demarcándolo, analizándolo, es también, explanándolo por medio de una descripción matizada que implica el abordaje de recepciones de una vida profundamente compleja, bifurcada en los sentidos y eventos que el ser del hombre, como ser igualmente desestructurado y diverso, difumina en las experiencias que recibe del mismo sin una respuesta lo suficientemente clara como para dar por terminado su diálogo consigo mismo, con el mundo y con los demás. La literatura proporciona en muchos casos, esas experiencias diversas en las que la recepción de un entorno se da a través de la diseminación del mismo, en tanto convergen en las descripciones, miradas plurales que proporcionan una amplitud y por sobre todo, una perplejidad ante la vida, la cual se relaciona estrechamente con el asombro griego, origen no de la filosofía sino del evento filosófico, la capacidad de dialogar abiertamente sin fundar esquemas definitivos. La literatura está estrechamente

6. Con óptico hacemos alusión al carácter eventual y no presencial del ser, es decir, la manifestación o devenir propios de la experiencia fenoménica del ser en relación con el hombre, en tanto *dasein*.

ligada a la filosofía, en tanto proporciona una mirada amplia sobre las recepciones que tenemos de nuestro entorno. La literatura desarrolla perspectivas que demarcan un camino de manifestaciones vívidas, viscerales, condiciones límites de la vida humana, situaciones que apreciadas con un lenguaje llevado al límite por medio de su extrañamiento, conduce a miradas enfocadas en una desestructuración del mundo.

Y ¿cómo se desestructura? En primer lugar, al hablar de esa condición, hacemos alusión a la manera como el mundo se nos aparece completamente bifurcado, envuelto en una nebulosa que no permite hallar en él un esquema definido y definitivo. La filosofía es la aprehensión, no de la red, no de la estructura, sino de la condición que dicha red genera en el hombre como medio de explicitación de una situación compleja que demanda un asombro y una actitud de perplejidad constante. Y si es constante, entonces el lenguaje manifiesta dicha bifurcación a partir no sólo de los recursos estilísticos propios, sino del extrañamiento al cual nos conduce una vez explotamos sus posibilidades. Poetas y literatos comparten la capacidad de difuminar el lenguaje, manifestar voces contrarias, generar conflictos y hacer que nuestro asombro no muera. “(...) transmutar en poesía es (...) asignarles a las palabras un valor personal, crearlas de nuevo, pronunciarlas por primera vez, nombrar uno mismo su experiencia en el mundo, en vez de asignarle la denominación estereotipada que figura en un catálogo que está a su disposición de todos” (Núñez, 1992:13) La literatura es filosofía porque recrea el mundo, en tanto lo problematiza, lo bifurca, lo reconstruye, lo disecciona, en tanto el recreador ve por sí mismo, a manera de autopsia, una reconstitución constante en un diálogo compartido que se nutre con el lenguaje y se explicita en la recomposición hermenéutica que hacemos del mismo cuando lo abordamos. La literatura deja de ser una ficción para convertirse en experiencia estética. Esto quiere decir que las palabras dejan de tener un sentido denotativo y prefiguran un encuentro con la amplitud de sentidos, una emotividad y sensibilidad que, de nuevo en consonancia con el asombro, no tienen una dirección conceptual de tipo gnoseológico, sino vital.



El sentido de la literatura no es el conocimiento, la literatura no es ciencia, no se rige por los mismos parámetros. Pero ¿qué decimos de la filosofía? ¿No es acaso también un cúmulo de experiencias multívocas sobre el mundo? O pretenderemos tener sobre ella una mirada reduccionista y afirmar la necesidad de que ella posibilite un acceso a ese cúmulo de imaginarios que de manera equivocada se asimila frecuentemente con algo denominado realidad<sup>7</sup>. Porque la realidad no es la realidad, sino una muestra de ella, una interpretación y no un hecho diría Nietzsche, la filosofía no está, al igual que la literatura, comprometida con un determinismo epistemológico, un saber del mundo, sino con una recepción del mismo, una sensibilidad en torno a la comunicación con un entorno que como apreciación del mismo, se enfoca, se constituye en relación a instancias fenoménicas que nos envuelven o giran en torno a nosotros en esa reconstitución permanente que llamamos círculo hermenéutico.

Más que un conocimiento, la filosofía y la literatura procuran entregarnos una participación pleróica del acontecer, del ser, del devenir, asimilado como un ser eventual que manifestado en nosotros determina una mirada comunicativa, es decir, regenerativa, sobre las “concepciones” de lo que nos envuelve y de nosotros mismos. Al decir de Jaspers, la filosofía es un camino, esto es, una manifestación abierta de horizontes que en este caso, nada más propicio para mostrarlos que la recursividad de la literatura en cuanto a las posibilidades que abre en torno a la recepción emotiva, estética y cognoscitiva, aunque ésta última, ligada no a una aprehensión categórica, sino a una recepción diseminativa y compleja del mundo que se nos abre en cuanto seamos existencias.

---

7. De allí que la pretensión de asimilar la literatura con la ficción estaría determinando un relato subordinado que al ser comparado con la filosofía comprometida con la realidad, de tipo claro está altamente positivista, manifestaría un alto grado de ingenuidad al pretender todavía establecer una conexión entre el lenguaje y las cosas, entre los discursos y una verdad que obviamente la literatura y la filosofía, no están en capacidad de suministrar, puesto que su compromiso está dirigido a una relación mucho más abierta y continua con las preguntas generadas por el asombro del hombre.

## ***Conclusiones***

Al hablar de las relaciones entre filosofía y literatura, hemos abordado un cierto paralelismo entre ellas conforme a un abordaje ontológico en el que el lenguaje juega un papel determinante. Se trata de una aprehensión de los fenómenos y de la mutabilidad de los eventos en torno a la complejidad demarcada en una literatura que conforme a una filosofía entendida como apertura constante, se expresa y se describe a través de perspectivas polifónicas donde más que una relación jerárquica de apreciaciones ontológicas, éticas etc., hay un juego de voces cuyos rasgos se plasman en la mutabilidad de la narración literaria, contrario al discurso unidireccional propio del relato metafísico de índole sistemática. La literatura y la filosofía se encuentran, no cuando la literatura proporciona elementos conceptuales de discusión propios del primado ideológico de la filosofía que le sirvan de base o fundamento de divulgación como ocurre con la literatura filosófica de índole divulgativa. Se encuentran cuando la literatura proporciona una visión ontológica (que engloba por supuesto problemas éticos, estéticos etc.) en la cual la pluralidad y complejidad del mundo manifiestan sus más radicales connotaciones.

Es en este sentido como hablamos de una distinción poco clara entre filosofía y literatura, puesto que ambas muestran, en tanto aperturas al mundo, voces contradictorias que enmarcadas en un lenguaje rizomático donde se explotan sus recursos, presentan una estructura problemática del mundo en la que decididamente están comunicándose con la perplejidad y el asombro que nos sugiere el hecho de ser hombres y empezar a cuestionarnos, en nuestro caso, a través del lenguaje y su carácter magmático.

# A PROPÓSITO DE LA BIBLIOTECA TOTAL Y LA BIBLIOTECA DE BABEL DE JORGE LUIS BORGES

“El mundo nos aparece lógico porque  
primero lo hemos logificado”

Nietzsche KSA 12, 417

La Biblioteca Total y la Biblioteca de Babel son textos que aluden a una misma temática enfocada desde dos distintas aproximaciones pero con iguales sugerencias y matices polívocos que dan mayor complejidad, como es frecuente en los escritos de Borges, a las diversas versiones que se puedan tener sobre los mismos. El primer texto carece de la fluidez narrativa del segundo, sin embargo, posee ya las suficientes perspectivas conceptuales como para motivar una fecunda interpretación de índole filosófica con respecto a temas como el azar, la lógica, la hermenéutica, la finitud-infinitud etc. El segundo texto, al igual que el primero, posee iguales temáticas, sólo que esbozadas de una manera más madura y desarrolladas a partir de una imaginación más rica y vívida. Se sabe al leer ambos textos que La Biblioteca de Babel es una reelaboración de la Biblioteca Total<sup>8</sup>, no obstante, quisiera esbozar algunas de las perspectivas que se derivan de ambos, determinando sus divergencias y sus puntos de encuentro. De cualquier forma, más que un análisis comparativo de los dos, creería más propicio un despliegue de las implicaciones que los escritos generan, desde las dispersiones de sentidos que se esbozan en torno a las imágenes y conceptos contenidos en los mismos.

El hecho de que los textos se refieran a ciertas temáticas afines, y de hecho se reproduzcan en el segundo algunos de los argumentos centrales del primero, hace que de entrada se vislumbre la manera ya frecuente como Borges reconstruía sus escritos y los

---

8. Cabe apuntar que La Biblioteca Total tiene las características de un ensayo corto, con leves insinuaciones literarias (imaginativas) propias de Borges. La Biblioteca de Babel tiene en cambio una ambientación literaria que la asimila al cuento, a pesar de que el género no es “puro” en tanto podría decirse que el texto comparte tanto el género del cuento como el del ensayo.

reelaboraba en una muestra fehaciente de intertextualidad sobre sí mismo que hace pensar en toda reconstrucción hermenéutica. Este hecho es significativo en la medida de plantear la manera como el texto sugiere una apertura que está contenida tanto en la argumentación central de los textos como en la propia reconstrucción hecha por Borges.

### ***Totalidad - infinitud Babel - multiplicidad***

En el primero de los textos Borges alude al asombro que causa el hecho de que los hombres hayan tardado tanto en imaginar o idear mejor, la posibilidad de la Biblioteca Total. De esto pueden considerarse dos ideas. La primera tiene que ver con el hecho de que en tanto imagen o idea, la biblioteca sugiere algunas consideraciones. En primer lugar, como utopía o capricho de la imaginación, esta biblioteca insinúa posibilidades que después se convierten en materia cabal a la hora de desplegar la manera como ella misma se torna idea o concepto, esto es, el hecho de que una utopía como lo es una biblioteca total pueda convertirse en idea propiamente filosófica como se desprenderá de las consideraciones que más adelante serán abordadas. La segunda idea, tiene que ver con el hecho de que el hombre pueda, desde su concreción, imaginar o pensar una totalidad, esto es, el que asuma su fragmentariedad en contraposición a una infinitud o totalidad, y en ese caso, la biblioteca total que Borges nos propone, implica ya el abordaje del interrogante que el hombre expone cuando se sabe a sí mismo tendido entre la infinitud y la finitud, interrogante propio de la tradición griega presocrática (Anaximandro); Romántica (Schelling, Hegel etc.); y en otras perspectivas igualmente atrayentes, las soluciones propuestas por Raimundo Lulio<sup>9</sup> y Leibniz, o las consideraciones nietzscheanas en torno al eterno retorno, que hacen de la búsqueda por la infinitud o totalidad<sup>10</sup> materia de altas implicaciones filosóficas.

---

9. En su caso, el tratar de conocer a través de un ars magna, la totalidad de las verdades, en la cual Leibniz se inspiró para formular la Mathesis Universalis, cuya aprehensión podría dar a conocer la mente de Dios a partir de las verdades reveladas, y por ende, conocer el absoluto, es decir, una especie de Biblioteca Total. El caso más extremo de conocimiento del absoluto y por lo tanto, de puente entre la infinitud y la finitud, lo ofrece el sistema hegeliano.

10. En el caso de Nietzsche, la búsqueda por una totalidad a través del eterno retorno implica una consideración mucho más problemática por el carácter metafísico que implicaría esta búsqueda en un autor como él. No obstante, su postura tendrá mucho que decirnos a la hora de conectarla con el azar que procede de esta Biblioteca Total, tal y como la describe Borges.

Esta biblioteca total implica como el propio Borges lo expone, relaciones con el azar, con el atomismo, con el análisis combinatorio etc. Ante todo, quisiera esbozar las dos principales implicaciones que se derivan de la idea de una biblioteca total para empezar a desarrollarlas en consonancia con los textos borgianos. Una de ellas radica en la relación epistemológica con una biblioteca tal, y la segunda, la relación interpretativa con la misma en la que la hermenéutica cobra mayor preponderancia a través de un laberinto de posibilidades en las relaciones hombre biblioteca, esto es, hombre-mundo.

### ***La biblioteca como universo***

“El más antiguo de los textos que la vislumbran está en el primer libro de la Metafísica de Aristóteles. Hablo de aquel pasaje que expone la cosmogonía de Leucipo: la formación del mundo por la fortuita conjunción de átomos”<sup>11</sup>. Obviamente, para que tal concepción sea acogida, debe establecer la irreductibilidad de los átomos que conforman dicha biblioteca o universo, debe fundamentar la homogeneidad de estas partículas que en consonancia con una dosis de combinaciones infinitas producen o forman lo que el mundo es a través del azar. Cabe aquí aclarar que cuando Borges empieza a remitirse a la biblioteca como la combinación de posibilidades fácticas en el universo, estrictamente habla de manera implícita de lo que esto implica en el conocimiento de ese universo a través del hombre, pero esto lo abordaremos más adelante con mayor detalle.

En este caso se habla de átomos, en La Biblioteca de Babel se habla de letras a partir del mismo epígrafe en el que se nos presenta como abre bocas la posibilidad de contemplar la variación de las 23 letras, variación que claro está, determina la naturaleza informe y caótica<sup>12</sup> de la biblioteca, es decir, del universo.

El hombre es peregrino de esta gran biblioteca, y como tal, su viaje es interminable así como lo es ella misma. Implica esto ante todo, que el viaje del hombre en pos del conocimiento de

11. Borges, Jorge Luis La Biblioteca Total p. 1.

12. Con estos dos adjetivos ya pueden vislumbrarse las consecuencias epistemológicas que supone el encuentro con un tal universo que se ordena a través de categorías que el hombre le impone.

ella está signado por la inmersión en el carácter insoluble de la misma dado que es infinita. Esto significa que la infinitud de la biblioteca genera la finitud del hombre, y por ende, el carácter fraccionado de sus posibilidades cognoscitivas. A quien se debe traer a colación en primera instancia es a Kant, puesto que fue él quien determinó el conocimiento como posibilidad de acuerdo a condiciones dadas por el sujeto. A pesar de las características a priori que les da a las mismas, lo que interesa resaltar aquí es la manera como sólo se pueden captar fenómenos y no noumenos, y por lo tanto, el mundo tal y como es en realidad, o en sí, queda por fuera de nuestro conocimiento. Esto último es importante a la hora de esbozar cómo se va a conectar esto con la multiplicidad caótica e infinita del mundo en contraposición al orden ficticio que las posibilidades cognoscitivas de hombre impregnan al universo, o lo que se revela de él.

“La biblioteca es una esfera cuyo centro cabal es cualquier hexágono, cuya circunferencia es inaccesible”(Borges,1978:466) Este carácter de vastedad al cual el hombre o puede acceder, incide más en la apreciación en torno a la finitud del primero y su comprensible reducción epistemológica del universo que lo rodea. Por ello, la apreciación nietzscheana que sugiere la logicidad del mundo a partir de la lógica que le ha impuesto el hombre cobra mayor relevancia. En efecto, ya Borges intuye esta incapacidad para la aprehensión cabal del universo cuando esboza la solución de la biblioteca, “cuyo descubrimiento, a pesar de sus trágicas proyecciones, es quizá el hecho capital de la historia” (Ibid.). De estas proyecciones quisiera ahora ocuparme.

Una de ellas tiene que ver con los aspectos epistemológicos que ya he sugerido antes. Para ello quisiera traer a colación al propio Borges cuando nos dice: “(...) un sistema no es otra cosa que la subordinación de todos los aspectos del universo a uno cualquiera de ellos” (Ibid. 436) esto es, aplicar una lógica, cualquiera que sea, para reducir el universo a un conjunto de explicaciones siempre arbitrarias en las cuales se genera una clasificación o taxonomía del caos o multiplicidad del universo, que se acata como válida. Ejemplo de este caos o multiplicidad lo esboza Borges cuando formula una teoría general de la biblioteca: “la naturaleza informe y caótica de casi todos los libros” (Ibid. 466). Esto quiere decir que en realidad el universo es una compleja red cuyos enlaces

son indescifrables, salvo algunos, es decir, aquellos que logramos capturar a través de la logicidad que les imponemos, de ahí el hecho de que Borges diga casi todos los libros, pues hay algunos que logramos comprender (reducir) de acuerdo a las condiciones que les imponemos. Y en este caso, los libros serían las poquísimas experiencias racionalizadas que capturamos del universo, o también, los sistemas totalizantes que habiendo capturado el saber del universo, no se percatan de que su saber absoluto no es más que la reducción del caos al orden impuesto por un condicionamiento previo.

Esto implica una consideración epistemológica que se desprende del mismo texto de Borges. Si el universo o biblioteca está conformado por el caos generado a través del azar que se genera en medio de los átomos que lo componen, entonces lo que llamamos real no lo es tal, debido a la infinitud de su estructura, así como a la incapacidad cognitiva del hombre en la cual se revela no una posibilidad de conocimiento de los libros (hechos, objetos, actos, etc.) sino una deficiencia constante. Esto se explica mejor si apelamos a Baudrillard cuando nos dice: “La identificación del mundo es inútil. (...) Menos mal que los objetos que se nos aparecen siempre han desaparecido ya. Menos mal que nada se nos aparece en tiempo real, ni siquiera las estrellas en el cielo nocturno. (...) Menos mal que vivimos bajo la forma de una ilusión vital, bajo la forma de una ausencia, de una irrealdad (...) Menos mal que nada está presente ni es idéntico a sí mismo. Menos mal que la realidad no existe.”(Baudrillard, 2000:19) El hecho de que la estructura de los libros de la biblioteca sea caótica y que en la gran mayoría de casos sean sólo un laberinto de letras, hace que precisamente lo real se diluya en multiplicidad, es decir, en inaprehensión total por parte de los hombres que sólo capturan una ilusión de realidad que es la que se ve plasmada en los libros que sí pueden comprenderse, los que sí pueden asimilarse como “ordenados”, que entre otras cosas, son muy pocos, si se les compara con la enorme vastedad de la gran biblioteca.

Se sabe entonces que el conocimiento del universo, el conocimiento que el hombre puede tener de esa biblioteca es fragmentario, inmerso en la finitud, es minúsculo frente a la

totalidad de la Biblioteca Total<sup>13</sup>. Esto sugiere una idea en la cual las relaciones entre la totalidad de la biblioteca (la unidad de la misma) y sus manifestaciones o fenomenizaciones o si se quiere, su multiplicidad (fragmentos) deben ser revisadas.

La biblioteca es total y “sus anaqueles registran todas las posibles combinaciones de los veintitantos símbolos ortográficos (...) o sea todo lo que es dable expresar”(Borges, 1978:467) La biblioteca es una y múltiple, es unidad en la multiplicidad, es Ser desplegado en entes. De todas formas es preciso explicar esto más en detalle.

La biblioteca es total, esto implica que el número de combinaciones que pueden generarse dentro de ella representa la totalidad de lo que es dable expresar<sup>14</sup>, aún lo que el hombre no pueda comprender. Una totalidad que se despliega entre los múltiples rizomas que de ella pueden generarse, a pesar de que dentro de la comprensión humana parezcan, y en efecto lo sean, monstruosas divergencias, puesto que en la biblioteca todo estará, “(...) millones de insensatas cacofonías, de fárragos verbales y de incoherencias”<sup>15</sup>. En la unidad de la biblioteca todo está afirmado y negado, todo está confundido en las exigencias de pensar una unidad contradictoria, donde pareciera darse un espacio para que el pensamiento sea con respecto a ella estrictamente paradójico. Por ello Borges dice: “(...) el disparate es normal en la Biblioteca, lo razonable (y aun la humilde y pura coherencia) es una casi milagrosa excepción”(Borges, 1978:470) razón más para considerar la totalidad de la biblioteca como una divinidad que delira, y en la cual el hombre sólo es partícipe de lo mínimo de ella, en tanto el resto lo tiene en frente sólo como perplejidad, incoherencia y paradoja.

---

13. Los pensamientos del hombre son pues aproximaciones atómicas a la totalidad de la biblioteca, él juega a entender, a pensar la totalidad, aunque sólo alcance a rozar levemente las múltiples divergencias que ella genera.

14. Cfr. Borges, Jorge Luis La Biblioteca Total p. 2

15. Ibid. P. 3



## ***La biblioteca como universo interpretativo***

Me parece bastante significativa esta perspectiva extraída del texto de Borges porque puede ser cotejada con aspectos centrales de la filosofía de Deleuze, en lo que respecta a las relaciones entre el uno y lo múltiple, entre la totalidad de la biblioteca y sus multiplicidades; de igual forma, la doctrina del eterno retorno expuesta por Nietzsche valdría la pena tenerla en cuenta con respecto a algunos planteamientos que Borges inserta en sus textos.

De Borges, al menos del Borges de los textos en cuestión, podría decirse que comparte los mismos atributos que Alain Badiou ve en Deleuze: “Es el inventor de la coexistencia de universos sin regla común (...) pensador alegre de la confusión del mundo”(Badiou, 1997:22) Y es que lo que Borges expresa en los textos es claramente la confusión a la cual se llega tras escudriñar un universo multiplicado en dimensiones ajenas a la comprensión del hombre. Por ello es dilucidador el propio pensamiento deleuziano con respecto a las relaciones entre la unidad y la multiplicidad, puesto que de ellas, y su nueva visión en el contexto del filósofo francés, se evidencia una notoria adecuación en torno a lo que Borges quiere expresar en la totalidad de su biblioteca babélica.

Según Deleuze se debería renunciar a la oposición entre lo uno y lo múltiple y situarse por fuera de esa oposición. Para Deleuze la repetición es un concepto fundamental porque no se deja pensar como permanencia de lo uno ni como multiplicidad, “la repetición no es más la permanencia del Uno que la semejanza de lo múltiple” (Deleuze, 1964:164). Lo que quisiera explanar aquí es cómo la Biblioteca de Borges, siendo total, comparte los atributos que Deleuze inserta en el Ser, “el Ser es el único acontecimiento en el que todos los acontecimientos se comunican” (Deleuze, 1969:211), un Ser cuyas características serían: “un solo acontecimiento para todos; un solo y mismo ser para lo imposible, lo posible y lo real”(Ibid.). Y estos últimos atributos son los que se pueden encontrar en la imbricación caótica de la Biblioteca total que describe Borges en sus textos, una Biblioteca en la cual lo real (la percepción racional posible entre los hombres); lo posible (aquello que puede darse y que está escrito en tomos desconocidos de la

biblioteca); y lo imposible (aquellos que estando ajeno al hombre por sus incapacidades epistemológicas está contenido en libros inaccesibles) son los universos que se despliegan como diferencias entre la unicidad de la biblioteca, una unicidad rizomática.

En consonancia con esto, el propio Borges expone: “la vasta biblioteca contradictoria, cuyos desiertos verticales de libros corren el incesante albur de cambiarse en otros que todo lo afirman, lo niegan y lo confunden como una divinidad que delira”.<sup>16</sup> Esta Biblioteca, esto es, este universo de paralelismos ajenos a la comprensión humana donde todo se descompone, se despliega, se bifurca, se sume en la contingencia radical donde aún la lógica común al hombre se destruye entre la multiplicidad de lógicas que confundándose entre sí conforman la totalidad de la Biblioteca.

Con respecto a la idea del eterno retorno convendría explicar los detalles en que formalmente se generan rasgos comunes con lo expuesto por Borges. “El eterno retorno no debe interpretarse como el retorno de algo que es, que es uno o que es lo mismo. (...) nos contradecimos si entendemos: retorno de lo mismo. No es el ser el que vuelve, sino que es el propio retornar el que constituye el ser en tanto que se afirma en el devenir y en lo que pasa. No vuelve lo uno, sino que el propio volver es lo uno que se afirma en lo diverso o en lo múltiple” (Deleuze, 2002:72) ¿Qué es lo que retorna en la Biblioteca de Babel? Lo que en ella vuelve es el carácter babélico, confuso, propio de la lógica rizomática de las combinaciones azarosas posibles. “No puedo combinar unos caracteres dhcmrlchtdj que la divina biblioteca no haya previsto y que en alguna de sus lenguas secretas no encierren un terrible sentido. Nadie puede articular una sílaba que no esté llena de ternuras y de temores; que no sea en alguno de esos lenguajes el nombre poderoso de un dios. Hablar es incurrir en tautologías” (Borges, 1978:470) Por supuesto, al sugerir una idea, lo que se hace es expresar lo que la biblioteca ha determinado ya como posible, aún lo que nunca se dirá está ya contenido en ella, y por lo tanto, en ella confluyen como posibilidades las divergencias babélicas que a pesar de la incompreensión en que puedan caer, basándose en las limitaciones humanas, se renuevan incesantemente como en un retorno, no de lo mismo, sino de la propia diferencia, del múltiple cambio, del

---

16. Borges, Jorge Luis La Biblioteca Total p. 3

sentido diverso. Y este sentido diverso, que opera tanto a nivel de lo incomprensible para el hombre, es también un eterno retorno de la bifurcación interpretativa: la Biblioteca de Babel como laberinto cosmológico de un caos inaprensible para el hombre, y como continuo retorno de la condición hermenéutica en la que se despliega el hombre.

Puesto que en la biblioteca no hay dos libros idénticos, tampoco hay dos interpretaciones idénticas, de allí que se asimile el eterno retorno en el sentido de regreso permanente por la mutabilidad, como una comprensión de lo que el hombre a través de la hermenéutica captura siempre como instante irreductible. Puesto que todos los anaqueles de la biblioteca registran todas las posibles combinaciones, la biblioteca es total, pero su totalidad no podrá ser nunca comprendida por la contingencia del saber humano. Cada interpretación será sólo una aproximación a lo que retorna sin cesar, una aproximación al despliegue de la diferencia, de los infinitos sentidos que se retrotraen en uno solo, puesto que el único válido es el carácter contingente y limitado de todo sentido, la manera como toda hoja de la biblioteca se desdobra en otras análogas, no habiendo por lo tanto, la hoja, la palabra, el libro, como tampoco hay la lectura, la interpretación, sino que todo será en últimas un juego de palabras donde ni siquiera el hombre, muy a pesar suyo, impone las reglas. Al fin y al cabo, el hombre es dentro de la biblioteca, una de las tantas combinaciones que surgen después de lanzar al azar un conjunto de caracteres o átomos hacia la infinita posibilidad.

### ***Conclusiones***

En una biblioteca total, el allegado a los libros no podrá sentir sino conmoción, perplejidad, y reconocerá el carácter sublime que lo atrae y lo relega al mismo tiempo. Lo atrae porque como posibilidad de interpretación, la biblioteca, el vasto universo, se le abre al hombre como una fecunda veta en la cual encontrará siempre abiertas las vías de acceso hacia miradas renovadas por doquier, esto sin embargo, revela precisamente el perfil monstruoso que Borges nos hace vislumbrar cuando ante la vastedad de las posibilidades y no sólo eso, sino ante la fragilidad de la lógica

incapaz de captar el albur rizomático de la conformación caótica del universo, se siente entonces constreñido a una situación de perpleja insignificancia frente al cosmos como tal. Es más, tanto lo es, que si al concordar con Borges en su lectura de las posibilidades que ofrece el mundo, se reconoce entonces la insignificancia de un discurso como este, pues su refutación ha sido considerada ya en cualquiera de los anaqueles, así como la refutación bifurcada de esa refutación. Se trata pues de considerar, y creo que hacia allá apunta una de las tantas lecturas de los textos sugeridos, la contingencia permanente del pensamiento humano, y es por ello que el juego en Borges es tan importante, sobre todo a la hora de sugerirnos cuán fatuo puede parecer entablar un pensamiento rígido y establecido que crea en una imagen sólida del universo, y no en una monstruosa reciprocidad de reflejos originados entre los espejos a que constantemente se debe enfrentar el lector del libro<sup>17</sup> cuyas páginas se desdobl原因an incesantemente. El hombre como lector efímero y finito de una biblioteca total.

---

17. Libro que reemplaza la necesidad de pensar una biblioteca. Este libro de todas formas sería también total. (Cfr. Borges, 1978:471)

# DEL TIEMPO Y LOS INSTANTES A TRAVÉS DE BORGES

El hoy fugaz es tenue y es eterno...

Borges

En una primera aproximación que se hiciera de Borges hace ya muchos años, fue notable el hecho de que quizá la experiencia más vívida de su lectura fuera la indeleble sugerencia que con respecto al asombro le hiciera al lector. Y no es la referencia directa o ideológica que podría asumirse en torno al asombro, es el maravillarse mismo que surge de la lectura de cada uno de los textos en donde se encuentra a un pensador en marcha, a un generador de inquietudes intelectuales, esto es, a un escritor comprometido con el juego del pensamiento, tan caro a una tradición que como la contemporánea, sabe lo que significa pensar en materias filosóficas no amparadas en los cánones clásicos del pensamiento occidental. Por esa razón, se puede hablar de literato o pensador, sin que haya una contradicción en los términos, y mucho menos en un autor como Borges, quien tanto en la narrativa como en la poesía, supo dar cuenta de una singularidad casi absoluta en lo que respecta a la capacidad de fusionar géneros y escudriñar matices filosóficos abordados con la sutileza, a veces laberíntica, del escritor argentino.

Y esto que sucedía en una lectura primera del autor, se repite en los subsiguientes abordajes. La misma reiteración en la apertura al asombro no ha dejado de explicitarse a través de las lecturas. Y es por ello que en el presente ensayo, se pretende indagar sobre una de las temáticas más sugestivas de Borges como lo es la temporalidad, vista desde dos perspectivas que se relacionan: el instante, tiempo como resquebrajamiento en su dimensión fenomenológica; y el tiempo como bifurcación de una realidad que no se asume única sino múltiple. Ambas, se extraen de diversos pasajes de la narrativa de Borges así como de algunos de sus poemas. Por ello, el ensayo pretende rastrear algunas de

las reiteradas miradas que el autor hiciera sobre el fenómeno de la temporalidad a lo largo de su obra.

En su Física, Aristóteles concebía el tiempo como una realidad objetiva que se determinaba basándose en el orden de los movimientos. “(...) no sólo medimos el movimiento por el tiempo, sino también el tiempo por el movimiento, pues ambos se delimitan entre sí: el tiempo delimita un movimiento al ser el número de ese movimiento, y un movimiento delimita al tiempo.”(Aristóteles Física 220b) Así, el tiempo se enfocaba en una percepción externa que, amparada en el movimiento de los cuerpos celestes, o en la regularidad de las estaciones, se constituía como determinación de un orden que amparaba una percepción, ya fuese cíclica o lineal, pero de todas formas, objetiva y absoluta<sup>18</sup>. Esta concepción del tiempo como realidad objetiva al margen del sujeto que percibe el fenómeno de la temporalidad, fue asumida por gran parte de la tradición filosófica, salvo por San Agustín, quien en Las Confesiones hiciera una reflexión del tiempo totalmente revolucionaria no sólo por lo que significó para su época sino por las implicaciones que tendría aún en el pensamiento contemporáneo. En el libro XI del citado libro se exponía el carácter psicológico del tiempo como “presente de las cosas pasadas, un presente de las cosas presentes y un presente de las cosas futuras. Estas tres cosas existen de algún modo en el alma, pero no veo que existan fuera de ella” (San Agustín, 1993:333). De esta manera, se proponía una ruptura con el carácter objetivo del tiempo y se vislumbraba la posibilidad de enmarcar el fenómeno en el registro subjetivo del mismo, al margen de una consideración enfocada en su exterioridad y objetividad<sup>19</sup>.

Sin embargo, estas consideraciones no son suficientes para abordar el fenómeno de la temporalidad en Borges, dado que los enfoques que se delimitarán aquí tienen una mayor concordancia con perspectivas contemporáneas que coinciden en algunos

18. Véase Física 221 b 30

19. Debemos tener presente que ya Aristóteles también en su Física, se anticipaba a San Agustín con respecto a la consideración expuesta, mas no en torno al carácter subjetivo expuesto por el pensador cristiano. Así nos dice el estagirita: “Pues una parte de él ha acontecido y ya no es, otra está por venir y no es todavía, y de ambas partes se compone tanto el tiempo infinito como el tiempo periódico. Pero parece imposible que lo que está compuesto de no ser tenga parte en el ser. Además de esto, si ha de existir algo divisible en partes, entonces será necesario que, cuando exista, existan también las partes, o todas o algunas. Pero, aunque el tiempo es divisible, algunas de sus partes ya han sido, otras están por venir, y ninguna «es». El ahora no es una parte, pues una parte es la medida del todo, y el todo tiene que estar compuesto de partes, pero no parece que el tiempo esté compuesto de ahora”. (Aristóteles, Física 218 a)

puntos con las descripciones del autor argentino. No obstante, las consideraciones que sobre el tiempo hicieran los citados filósofos, servirán como referencias en torno a la singularidad del tratamiento del tiempo en la literatura del autor de Ficciones.

### *El instante, fenomenología de la temporalidad*

En el poema No eres los otros<sup>20</sup>, Borges siente que el hombre está hecho de tiempo, y al decirlo está haciendo una consideración de tipo fenomenológico puesto que asume la temporalidad no como una estructura objetiva que envuelve al hombre, sino como una recepción subjetiva del mismo, en tanto se asume correlación hombre-tiempo en función de los instantes:

Tu materia es el tiempo, el incesante tiempo.

Eres cada solitario instante.

Hay que determinar aquí el hecho de que al asumirse de esta manera el tiempo, también se asume una imagen antropológica peculiar. Se trata de la irreductibilidad del fenómeno circunstancial que envuelve cada instante de la vida, y por el cual se enfoca el poema en una manifestación cuyo derrotero es, claro está, el continuo devenir. Recuérdese aquí la sentencia de Heráclito “Diversas aguas fluyen para los que se bañan en los mismos ríos. Y también las almas se evaporan de las aguas” ( Frag.12)<sup>21</sup> Valdría la pena equiparar esta sentencia con el poema de Borges para esclarecer la imagen que del instante se tiene. El tiempo es devenir, cada solitario instante es la materia de la cual está hecho el hombre, y la fugacidad del alma, su evaporación, hace parte también de la irreductibilidad del instante. No es sólo el hecho de que el alma, en este caso el hombre, se inserte en diferentes

20. Ver nota 22.

21. Hay que tener presente que la interpretación del continuo devenir en contraposición al ser parmenídeo es producto de las exégesis que sobre Heráclito hicieron Platón y Aristóteles y que desconocen los fragmentos 30 y 31 donde se expone el equilibrio que rige el universo y que elimina los contrarios. (Cfr. Míguez 1983:200) Exponemos el fragmento de Heráclito para resaltar no propiamente su perspectiva del devenir en contraste con Parménides sino para dirigir la atención en torno a los puntos de encuentro con Borges que se pueden extraer del fragmento citado.

circunstancias que se desenvuelven en un devenir, es también el hecho de que el hombre se desintegra como subjetividad o mismidad para evaporarse en su fragmentación renovada en el fluir. Este devenir hace que el concepto mismo de mismidad o yo, se pierda en la recepción del tiempo como instante que hace Borges. Un poema como este<sup>22</sup>, permite hacerse una idea de lo que el hombre vive en su inmersión en el tiempo como sucesión ininterrumpida de instantes, cada uno de ellos distinto; y por ende, creador de un universo en el que el hombre se ve envuelto sin lugar a dudas en un eterno retorno a la manera nietzscheana. Polvo es la palabra escrita, la ajena y la propia, porque el hombre se ve inserto en un retorno de la diferencia que no le permite asirse a un áncora como lo harían quienes más que desenvolverse entre instantes, tienen una imagen del tiempo y de sí mismos, acorde a una sustancialidad objetiva cuyos rasgos son obviamente distintos del tiempo como sucesión fenoménica de instantes diferentes. Por esa razón, Borges al margen de ese tiempo objetivo y lineal, sugiere en el poema una visión en la cual cambia la misma imagen antropológica, puesto que como sucesión de instantes, el hombre deja de tener una esencialidad tal y como puede concebirse desde la perspectiva clásica que le confiere un yo, una identidad, que claro está, se pierde si enfocamos no su presencia, sino sus instancias dentro del fluir constante, dentro del retorno de la diferencia que hace del hombre una multiplicidad de voces ajenas a una identificación unitaria. Y esto se hace mucho más radical si se toma en consideración la singularidad de cada instante, en contraposición a la manifestación del tiempo como el ordinario tiempo del reloj, el que envuelve las experiencias a la manera de un receptáculo objetivo. En este caso, el tiempo del cual está hecho el hombre en el poema de Borges, es un tiempo que se asimila como irreductibilidad, puesto que es un tiempo instaurado desde la presencia del instante y no desde la sucesión lineal. El poema *El Instante*, puede brindar más luces al respecto.

---

22. Aquí lo reproducimos en su totalidad: No Eres Los Otros: No te habrá de salvar lo que dejaron escrito / aquellos que tu miedo implora; / No eres los otros y te ves ahora / centro del laberinto que tramaron tus pasos. / No te salva la agonía de Jesús en el huerto o de Sócrates / ni el fuerte Siddhartha de oro que aceptó la muerte en un jardín al declinar el día. / Polvo también es la palabra escrita por tu mano / o el verbo pronunciado por tu boca. / No hay lástima en el hado / y la noche de Dios es infinita. / Tu materia es el tiempo, el incesante tiempo. / Eres cada solitario instante.



“(…) El presente está solo. La memoria / erige el tiempo. Sucesión y engaño / es la rutina del reloj. El año / no es menos vano que la vana historia. / Entre el alba y la noche hay un abismo / de agonías, de luces, de cuidados; / el rostro que se mira en los gastados / espejos de la noche no es el mismo. / El hoy fugaz es tenue y es eterno; / otro cielo no esperes, ni otro infierno” (Borges 1978:917) ¿Por qué se puede decir que el presente está solo y que la memoria es la fuente del engaño del tiempo? En tanto se describe la irreductibilidad del instante, el presente está pues solo, es decir, cada instante. Por esa razón puede decir Borges que el rostro no es el mismo, que hay una infinitud de matices entre el alba y la noche, puesto que siendo diversas las maneras de enfrentarse el hombre según cada circunstancia, los rasgos del instante se tornan sutiles, manifiestos de una singularidad expresa que no permite ser unida a una cadena sucesiva, sino que por el contrario, concretiza la circunstancia, la hace auténtica en tanto es única e irrepetible y por ende, eterna. Este último rasgo es sugestivo. El instante es eterno, y si consideramos la definición de eternidad como propio de aquello que no varía, que no deviene, que no es mudable, entonces se puede apreciar de mejor manera el hecho de considerar al instante como eterno, debido a su singularidad, a su permanencia inequívoca carente de asociación a otra serie de elementos incluso en una linealidad temporal. Y es que la única asociación legítima que puede hacerse de los instantes, es el hecho de que cada uno es singular y por lo tanto, pueden ser cotejados a partir de su diferencia e irreductibilidad. La eternidad del instante es pues su absoluto. Y de esto da fe Borges mismo, de manera radical, en Nueva Refutación del Tiempo.

“Hume ha negado la existencia de un espacio absoluto, en el que tiene su lugar cada cosa; yo, la de un solo tiempo, en el que se eslabonan todos los hechos. Negar la coexistencia no es menos arduo que negar la sucesión. Niego, en un número elevado de casos, lo sucesivo; niego, en un número elevado de casos, lo contemporáneo también. El amante que piensa Mientras yo estaba tan feliz, pensando en la fidelidad de mi amor, ella me engañaba, se engaña: si cada estado que vivimos es absoluto, esa felicidad no fue contemporánea de esa traición; el descubrimiento de esa traición es un estado más, inepto para modificar a los

“anteriores”, aunque no a su recuerdo. La desventura de hoy no es más real que la dicha pretérita” (Borges, 2001:158) De esta manera, se vislumbra con claridad cómo el instante cobra una vigencia plena cuyos atributos no están lejos de equipararse a los de la eternidad, puesto que siendo absoluto cada instante, siendo singular cada momento sin posibilidad de asociarlo a una cadena, se permite Borges negar la simultaneidad y pensar de nuevo el tiempo desde una perspectiva relativa y no absoluta. Es absoluto el instante mas no el tiempo, y por lo tanto, la simultaneidad o el hecho de declarar la contemporaneidad de unos acontecimientos no es del todo válido de acuerdo a la realidad inequívoca que se desprende de un cúmulo de circunstancias particulares que rodean cada instante y lo hacen invulnerable a toda asociación con otro hecho de iguales características.

La autonomía del instante niega también la historia. Para Borges, el presente, que dura entre uno segundos y una minúscula fracción de segundo, es lo que dura la historia del universo, y sólo existe cada momento y no su imaginario conjunto, así como no existe la vida de un hombre (Cfr. Ibid. 159) Lo que existe, esto es, lo real, es la presencia del instante como una fenomenización de la eternidad, una realidad ofrecida por una experiencia vívida que se acoge como única puesto que lo es, debido al carácter de índole netamente exclusiva que la determina.

Así, el instante se vislumbra en Borges como punto nodal de una fenomenología de la temporalidad, en la que lejos de establecerse un concepto del tiempo, se determina mejor una experiencia del mismo. Esto es lo más representativo en Borges, puesto que tanto en sus poemas como en sus ensayos, lo que guía su enfoque hacia el tiempo no es un análisis del mismo sino una experimentación de él que sugiere un volver a las cosas mismas tal y como lo pretendía la consigna fenomenológica de Husserl<sup>23</sup>. Se trata por lo tanto de una descripción, más que de un análisis o posición intelectual la que se revela en la mayor parte de los textos borgianos.

La mirada de Borges sobre el instante resquebraja como fenomenología, la materia indeleble del tiempo manifiesto como continuidad y linealidad unidireccionales. Y esto conlleva a introducir otra perspectiva también abordada por el autor, en una

23. Salvo quizá en Nueva refutación del Tiempo donde además de describir la experiencia, intenta refutar el tiempo a partir de una serie de argumentaciones.

de esas conjeturas asombrosas expuestas a lo largo de su obra, y que precisamente se intenta describir a partir de ahora.

### ***La bifurcación del tiempo***

Siendo el instante para Borges una presencia irreductible y singular que no puede relacionarse como eslabón a una cadena lineal y sucesiva del tiempo, podría entonces considerarse la conjetura según la cual el tiempo se convierte en una experiencia laberíntica donde los instantes se bifurcan; conjetura emanada de las características señaladas en torno a la experiencia que Borges describe acerca del instante.

El carácter absoluto del instante posee una perspectiva que lo liga al laberíntico recinto donde se despliega la vida misma como multiplicidad rizomática. En este punto, el azar cobra una importancia capital y se establece la perspectiva pluridimensional que del tiempo establece Borges en algunos de sus textos, tanto en la narrativa como en su obra poética.

Como se detallará, la vida del hombre, en tanto despliegue de instantes, se asume como sucesión de momentos impregnados de azar, de total posibilidad, de (pleonasma necesario) absoluta contingencia. En esta medida, Borges rescata lo no sido, o al menos, lo que pudo ser pero no es. En tanto potencia de ser, de posibilidad, en ese laberinto que bien describe el autor en esas experiencias plurales del tiempo como las que se detallan en el Jardín de Senderos que se Bifurcan y en algunos poemas que se abordarán más adelante.

Más atrás se rescataba el carácter eterno del presente, la manifestación absoluta del instante, y por ende, la irreductibilidad de cada uno de los acontecimientos que le ocurren al hombre. “(...) reflexioné que todas las cosas le suceden a uno precisamente, precisamente ahora. Siglos de siglos y sólo en el presente ocurren los hechos; innumerables hombres en el aire, en la tierra y el mar, y todo lo que realmente pasa me pasa a mí (...)” (Borges, 1978:472) Extraídas del cuento El jardín de senderos que se bifurcan, las anteriores palabras adentran al lector en un universo propiamente borgiano. Es el instante presente todo el universo, y siendo más

radicales a la luz de Borges y su obsesión por el idealismo, todo el universo es lo que le pasa a cada quien, pues al fin y al cabo, siendo el instante todo lo que acontece, es susceptible de ocurrir solamente en la recepción del mismo que se da en el abordaje ideal (mental) de ese preciso momento. Todo el pasado con sus múltiples eventos es recreado en el presente inmediato. La atención sin embargo, debe centrarse en el hecho de que el instante como determinación absoluta, puede converger en una soledad cósmica de la cual partiría la hipótesis que Borges consigna en el mismo cuento, y según la cual, el tiempo puede vislumbrarse como un laberinto. Sería prudente establecer qué clase de eventos suceden en un mundo donde el tiempo sea un laberinto, metáfora exacta de su bifurcación y la pluralidad del mismo.

Lo primero que debe tenerse presente es la serie de contradicciones que puede generar un tiempo bifurcado. La lógica por lo tanto se desestima, no puede regir sobre las posibilidades múltiples. El autor del Jardín, Ts'ui Pên<sup>24</sup>, lega a la posteridad una novela incomprensible por sus múltiples contradicciones<sup>25</sup>. “Dejo a los varios porvenires (no a todos) mi jardín de senderos que se bifurcan” (Borges, 1978:477). Y podría preguntarse, ¿por qué no los lega a todos los porvenires? Respuesta obvia si se atiende a la bifurcación misma, puesto que en un tiempo donde todo es posible, entonces no tiene porque legarse la obra a todos y cada uno de los instantes posibles que eventualmente se presentarían. En unos casos el legado estaría presente, en otros no; las alternativas son infinitas y no se limitan a una dirección lineal y convergente.

Lo sugestivo de esta perspectiva es que niega o contradice lo que comúnmente se presenta. Cuando se opta por una alternativa se eliminan las otras, es decir, el número de instantes que nunca han sido es infinitamente superior al de los instantes que eventualmente fueron. Pero en el texto del imaginario Ts'ui Pên, se opta por todas las alternativas, creando así, “(...) diversos porvenires, diversos tiempos, que también proliferan y se bifurcan. De ahí las contradicciones de la novela” (Borges, 1978:478). Esta perspectiva, enriquecedora por las variantes que plantea y por la

24.. Otro autor como tantos, creado por la imaginación de Borges.

25. De ella se dice en el cuento: “ (...) en el tercer capítulo muere el héroe, en el cuarto está vivo” (Borges, 1978:476).

característica típica de Borges, la de enfrentar al lector a paradojas y juegos del pensamiento lo motiva a descubrir sus propias posibilidades. La reiterativa pregunta de qué hubiese sucedido si, se permite instalarse dentro de los recuerdos de cada quien. Podría conjeturarse el hecho de que la vida de cada quien no es más que una de tantas posibilidades. De cada instante surgen nuevas e infinitas divergencias, y de éstas, otras. El universo así se convierte en una red cuyos hilos tejen otras redes, un universo bifurcado una y otra vez, cada instante es tan real como irreal, puesto que en un sendero, se puede ser algo y en otro la contradicción de ese algo; en un sendero se puede estar con alguien, y en otro habitar la soledad de ese mismo instante, que obviamente, ya no sería el mismo. La vida, esto es, el universo, sería la multiplicidad de posibilidades que no se descartan en pos de una sola, sino que se presentan al unísono, una auténtica polifonía.

“(...) El jardín de 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 (...) 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.” (Ibid. 479) Como es comprensible, en la mayoría de esos tiempos paralelos ni siquiera existimos, los paralelismos despliegan una multiplicidad de posibilidades, de rasgos infinitos, en cuyo caso, lo que hoy seamos cada uno de nosotros no es más que un instante, una mota de polvo dentro de la inmensidad otorgada por los universos paralelos que convergen en torno a un único instante donde sí estaríamos.

Así parece confirmarlo el poema *Lo perdido*<sup>26</sup>:

¿Dónde estará mi vida, la que pudo  
 Haber sido y no fue, la venturosa  
 O la de triste horror, esa otra cosa  
 Que pudo ser la espada o el escudo  
 Y que no fue? (...)

(...) Dónde el azar de no quedarme ciego, (...)

Lo no sido, solamente no ha sido en concordancia con el instante que se vive como único, pero de acuerdo a la pluralidad

26. Extraído del libro *el Oro de los tigres* en (Borges, 1978:1101).

de instantes que se bifurcan, lo no sido hace parte del universo. Atreviéndose a contrastar la lógica, la bifurcación del tiempo genera paradojas como la de asimilar lo real, el instante vivido, como instancia azarosa y contingente tan válida como lo no sido. Un tiempo bifurcado proyecta la validez de lo que es y de lo que no es. Lo que no es, es sólo vislumbrado así a partir de lo que es, pero en el trasfondo, todo es, en una red bifurcada de paralelismos. El instante se reproduce en posibilidades, y lo que llega a ser real, es irreal en la cadena de irrealidad de sus mundos e instantes paralelos. En otras palabras, la realidad del acto de leer este texto por ejemplo, es irreal en tanto los paralelismos a ese acto, revelan otras posibilidades donde se bifurcan infinitamente los senderos de un instante.

Por cuanto todo es en un tiempo bifurcado como el del laberíntico Jardín, la idea de un tiempo uniforme se desvanece. Borges mismo la desestima de nuevo en una conferencia<sup>27</sup> en la cual afirma: “Podemos suponer que hubiera diversas series de tiempos no relacionadas entre sí. (...) ¿Por qué imaginar una sola serie de tiempo? (...) La idea es que cada uno de nosotros vive una serie de hechos, y esa serie de hechos puede ser paralela o no a otras. Esa idea es posible, nos daría un mundo más vasto, un mundo más extraño que el actual” (Borges, 1979). Cada instante es una semilla que se reproduce en múltiples divergencias, en esa estructura de la temporalidad la realidad del hombre se convierte específicamente en tiempo, es decir, el hombre nace y muere cada día si asimilamos la irreductibilidad del instante y la posibilidad que ese instante tiene de desdoblarse en múltiples realidades. Una existencia cuya materia es el tiempo, y un tiempo desplegado en una pluridimensionalidad que hace de una vida todas las vidas, de un mundo todos los mundos, y de este texto, uno de los senderos por donde se bifurca la literatura laberíntica de Borges.

## ***Conclusiones***

En un instante y en una de las series de tiempo, un lector aborda a Borges. Y en esa instancia específica ese lector se

---

27. Pronunciada en la Universidad de Belgrano el 23 de junio de 1978 con el nombre de El Tiempo.

pregunta qué hace en las demás dimensiones temporales en las cuales se desdobra, y se pregunta también qué acontecerá a partir de ese presente. Leyendo a Borges se descubren otros universos, y esa condición que se desprende de su abordaje hace que su literatura despliegue los focos necesarios para que sus lectores se desdoblén en los mundos que el autor crea.

Del tiempo, Borges aprecia sus posibilidades, y los enlaces que cruzan su desenvolvimiento procuran un mundo aún más complejo, como son todos los mundos de Borges. Si hay una característica en el autor argentino es que se aleja de las consideraciones reduccionistas y simplificadoras. No es gratuita su atracción hacia los laberintos, y qué laberinto ofrece el tiempo, qué atributos de desplazamiento y figuras rizomáticas ofrece como materia de la existencia humana. Este es quizás el elemento más enriquecedor de las lecturas de Borges sobre el tiempo, puesto que el hombre está hecho de tiempo, esto es, de sucesión, de instantes, de polifonía; lo cual hace pensar en la necesidad de redescubrir la materia íntima del hombre, su desplazamiento centrífugo hacia estructuras rizomáticas que tienen en el tiempo su mayor aliado. Es en esta perspectiva donde se establecen los amplios senderos por donde Borges conduce a sus lectores, y a través de los cuales satisface las necesidades de apertura que cada existencia demuestra.

El tiempo es el hombre, el tiempo es rizoma, es desplazamiento, es incertidumbre, es pluralidad, es Borges y el otro y también los otros.

## ADAN BUENOSAYRES: UNIDAD Y FRAGMENTACIÓN

La literatura es la más sutil, y quizá la  
única exacta, de las filosofías.  
(Gómez Dávila, Escolios II, 134)

Cuando se aborda la obra de un autor, muchos críticos tienen en cuenta la importancia de la misma así como el reconocimiento que el escritor pueda haber tenido dentro de los círculos literarios académicos o extraacadémicos. Sin embargo, esa no es precisamente una buena manera de ejercer el ejercicio crítico, por cuanto una de las cosas que se esperan de él, es precisamente el que sea un medio de dar a conocer a ciertos autores que no han tenido un despliegue acorde a las dimensiones de su obra. Tal es el caso de Leopoldo Marechal, autor de Adán Buenosayres, novela que no ha logrado adquirir las dimensiones que su lectura sugiere, por cuanto quizá, es en la complejidad de la misma donde encontramos su mayor escollo para la comprensión global de una narrativa llena de alusiones constantes a la filosofía y al contexto de la Buenos Aires de los años veinte. Pero quizá sobre todo, por la estructura misma del texto, que no le da concesiones al lector y logra ser el despliegue de una conciencia en las más ricas bifurcaciones de la misma<sup>28</sup>, lo que dificulta el acercamiento a la obra.

La obra de Marechal no ha sido privilegiada con el reconocimiento que se merece, y esto, más que un impedimento para abordarla es por el contrario un aliciente, dado que siendo pocos los acercamientos a la misma, se abre un espacio para la difusión y la interpretación de una obra tan compleja.

De Adán Buenosayres pueden extraerse muchas conjeturas o interpretaciones que asimilen en parte el derrotero existencial que

---

28. El mismo Cortázar, uno de los pocos que saludó con complacencia la obra, nos dice: "(...) algo de cataclismo signa el entero decurso de Adán Buenosayres; pocas veces se ha visto un libro menos coherente, y la cura en salud que adelanta sagaz el prólogo no basta para anular su contradicción más honda: la existente entre las normas espirituales que rigen el universo poético de Marechal y los caóticos productos visibles que constituyen su obra."(Cortázar: 1949) Además de esto, Marechal tuvo algunos obstáculos relacionados con su filiación política peronista.



el protagonista experimenta en la dispersión fenoménica de que hace gala a lo largo del texto. Sin embargo, nuestra interpretación se circunscribe a la puesta en cuestión de un problema de índole eminentemente metafísica, un problema que entre otras cosas, puede describirse como el asombro que ya desde los presocráticos se venía gestando como inicio de la tradición filosófica occidental. No es otro que el revelado por Adán Buenosayres al descubrirse como sujeto inmerso en la multiplicidad mientras busca al mismo tiempo la indistinción, el origen, el retorno a la unidad primera. Se trata pues, de una hipótesis que hace ver la obra de Marechal, como un despliegue de las descripciones dadas en torno a un cuestionamiento metafísico propio del hombre antiguo que se proyecta hasta el contemporáneo representado en Adán Buenosayres.

Parecieran inagotables las formas de abordar Adán Buenosayres, la novela de Marechal que ha sido comparada a raíz de su descripción de Buenos Aires, con las relaciones existentes entre Dublín y Joyce; Manhattan y Dos Passos; Berlín y Döblin. Este enorme poema que acontece como autobiografía, descripción de la ciudad de Buenos Aires, o contexto intelectual de la misma ciudad, es también un profundo recorrido metafísico que tiene como protagonista a un mítico personaje que se desdobra en los encuentros tenidos con el resto de personajes y la propia ciudad.

Vale la pena hacer primero un comentario acerca de la estructura del libro. Dividido en siete capítulos, los cinco primeros pueden considerarse como el cuerpo mayor de la novela que transcurre en tres días, y los dos restantes “El Cuaderno de Tapas Azules” y “Viaje a la Oscura Ciudad de Cacodelphia” como apéndices a la misma. El mismo Cortázar afirma: “Los libros VI y VII podrían desglosarse de Adán Buenosayres con sensible beneficio para la arquitectura de la obra; tal como están resulta difícil juzgarlos si no es en función de addenda y documentación; carecen del color y del calor de la novela propiamente dicha” (Cortázar, 1949) Pero más allá de la división de la novela, nos interesa resaltar la estructura o mejor, el rizoma como está diseminada en los recorridos espaciales e intelectuales que hace el protagonista.

Este punto es importante para dar forma a nuestra hipótesis, dado que nos introduce formalmente en el complejo mundo de

Adán, y esto es ya un claro indicio que recorre toda la obra, un indicio no manifiesto en el contenido sino en la forma.

Como nos interesa resaltar la fragmentación y la unidad del texto, en relación al conflicto ocasionado por la búsqueda de la Unidad y la recepción de la fragmentación que tiene el protagonista, entonces el recorrido de nuestra búsqueda no se inicia en el despliegue de los diálogos y monólogos expuestos en la obra, sino en la manera como el fondo y la forma están superpuestos en la novela. Hay una correspondencia entre la conjetura que aquí planteamos y la estructura del libro. Si aquella se remite a plantear la relación entre la Unidad o indistinción primera y la individuación o fragmentación a la cual están sometidas las cosas y claro está, Adán, el libro se desarrolla a través del continuo despliegue de este conflicto<sup>29</sup>, y en ese caso estaría en concordancia con la Unidad; por otra parte, la narración se sumerge en un fluido constante, en una dispersión que a lo largo de las casi 750 páginas se disemina en un río de la conciencia del protagonista que como ya señalamos no permite determinar una unidad temática y por el contrario, nutren la novela con una serie de relatos independientes que pluralizan y fragmentan el transcurso de la narración; en este caso, esta característica de la novela estaría en concordancia con la fragmentación que tanto intranquiliza a Adán.

De esta manera la forma y el contenido nos ofrecen ya un primer acercamiento a la novela, desde el cual involucramos un aspecto que asumimos como un indicio recurrente, esto es, la continua reflexión en torno al problema de la Unidad y la Diferenciación, así como la dispersión temática de la obra. Un indicio recurrente desde el punto de vista formal.

No obstante, esta característica de la novela no es suficiente para detallar a fondo la problemática que nos ocupa. Ya en el primer capítulo Marechal nos introduce en el despertar metafísico de Adán Buenosayres, con quizás uno de los indicios más claros de toda la novela: “¡Soy la pipa!, “¡Soy la rosa!””, parecieron gritarle con el orgullo declamatorio de sus diferenciaciones. Y en esto estaba su culpa (¡salud, viejo Anaximandro!): en haber salido

---

29. Representado en los indicios que Marechal nos proporciona en los cuales se evidencia la recurrencia a este conflicto en algunas partes de la novela que más adelante señalaremos.

de la indiferenciación primera, en haber desertado la gozosa Unidad” (Marechal, 1981:18) El indicio no puede ofrecer más esclarecimientos, se trata de un despertar en el que el protagonista se asume inmerso en la génesis misma de las cosas, un origen que como el mismo autor lo representa, es una parodia del verdadero Origen, pero lo suficiente como para dar por sentada la preocupación que teje todo el texto. Esta preocupación se remite al despertar filosófico de occidente, el cual es necesario tener presente para determinar la honda angustia que el protagonista deja traslucir. Si el asombro es el motor y origen de la filosofía, ese asombro tiene un gran vehículo de manifestación en los presocráticos y en especial en Anaximandro, el cual nos legó una sentencia que procuraremos reproducir aquí para mayor comprensión de la inquietud de Adán. “Donde tuvo lo que es su origen, allí es preciso que retorne en su caída, de acuerdo con las determinaciones del destino. Las cosas deben pagar unas a otras castigo y pena de acuerdo con la sentencia del tiempo”<sup>30</sup>. Esta sentencia puede muy bien servir de referencia para determinar los recorridos de Adán Buenosayres en los cuales se evidencia la preocupación por un retorno al origen, a la Unidad.

Según Anaximandro, las cosas deben pagar un castigo por la injusticia que cometen al pretender ser, en tanto diferenciaciones, por ello las cosas (los seres) son finitas, contingentes, y sujetas a la corrupción. En una lucha de contrarios, los seres se someten a la justicia que les confiere el tiempo, como marco de su aparición y desaparición, de su vida y muerte.

Si Adán Buenosayres es la representación del conflicto vivido entre la Unidad y la Diferenciación como receptor de esa lucha y aprehensión subjetiva de la misma, nuestro personaje se nos presenta como un Sujeto cuyo objeto de deseo está dirigido hacia la apropiación de la Unidad, la cual estará representada en primera instancia por Solveig Amundsen.

### ***La búsqueda de la unidad***

Aclaremos algo. Esta mujer que se nos aparece como objeto, lo es en tanto se bifurca en dos facetas contradictorias de las cuales

30. (Citado por Jaeger, 1996:158)

sólo una satisface el proyecto del protagonista. Es bien sabido según las exposiciones que Marechal hace a lo largo de la novela, que Solveig Amundsen está descrita desde dos perspectivas distintas: la Solveig terrestre, manifiesto de la individualidad y la fragmentación; y la celeste, prototipo de la Unidad buscada por Adán. Es en esta contradicción en donde encontramos el conflicto vivido por Adán, resuelto parcialmente en la adopción de una Solveig celeste que se manifiesta principalmente en el capítulo VI “El Cuaderno de Tapas Azules”. En éste, el amor cobra todo su aspecto ideal, puesto que Solveig Amundsen se idealiza como antídoto frente a la diferenciación, “Aquella” como la llama Adán en el texto, es el intento de descubrir una unidad que contrarreste la caótica mundanidad expuesta en las diferenciaciones y claro está en los cambios, en la corrupción que el tiempo impregna en las cosas. Al inicio del “Cuaderno” Adán señala la manera como su vida se debatía en la contemplación de la fugacidad de las cosas, “(...) empecé a sentir que la tierra no era ni durable ni firme bajo mis talones. Y la realidad movediza como las arenas, cuya incesante mutación veía yo en los hombres, en los animales y cosas de la llanura, no tardó en ocupar mis desvelos hasta un punto difícilmente creíble (...)” (Marechal, 1981:431)<sup>31</sup> Esta descripción parece la de un presocrático que busca el Ser, la Unidad, llámese Tales, Anaximandro o Anaxímenes, que metaforizan la Unidad, llamándola Agua, Apeiron o Aire. La inquietud es la misma, el asombro también, la búsqueda tiene las mismas características: un desvelo metafísico. El tiempo y el espacio hacen lo propio como generadores de multiplicidad: el tiempo con su devastación corrosiva y el espacio como pluralidad de mundos yuxtapuestos hacen que Adán desee que se duerma el tiempo y se quiebre el espacio.

La vida de Adán se bifurca en aspectos diversos, su alma se multiplica, pero como él mismo lo refiere “semejante al cazador que viéndose perdido en las honduras de un bosque se detiene con miedo y trata de volver sobre sus pasos, así mi alma sintió la urgencia de un retorno que la devolviese a su primera intimidad” (Ibid, 442) De esta manera, la búsqueda de la Unidad se ve proyectada en el amor por Solveig, idealizada en

31. Cada una de las citas extraídas de la novela hacen las veces de índices recurrentes por cuanto explicitan el conflicto descrito más atrás.

la Solveig celeste<sup>32</sup>, manifiesto de un Ser no cambiante a través de un amor que trasciende la mundanidad y la mutabilidad. No obstante, Solveig también tiene una faceta terrestre, ella, quien no supo leer esa clase de amor cuando tenía en sus manos el “Cuaderno” (Cfr. *Ibid.* 177) está sujeta a la corrupción, ella se marchita, es tan frágil como los demás (Cfr. 461) y por lo tanto, en cuanto objeto de deseo no manifiesta de manera absoluta el alcance de esa pretendida Unidad. Tendríamos hasta el momento, un Adán Buenosayres en disyunción constante que no realiza o alcanza su objetivo, y si lo alcanza lo hace de manera parcial, en la idealización de un amor de Aquella por la cual escribió su “Cuaderno”.

El programa narrativo de Adán Buenosayres presenta la estructura de un sujeto que aspira a un objeto de deseo sin obtenerlo completamente, salvo por la adopción de un esquema religioso que de ve detallado plenamente en la revelación que al final del capítulo V tiene Adán frente a la Iglesia de San Bernardo. Las páginas que engloban esta visión son el manifiesto de una apropiación del objeto de deseo, que en este caso ya no es Solveig Amundsen, sino el reencuentro con la Unidad misma, en una especie de asociación místico-trágica con los fantasmas religiosos de Adán BuenosAyres. Es importante resaltar esta experiencia de Adán por cuanto en ella se ven también los reflejos del catolicismo de Marechal, además de ser quizá uno de los momentos claves de la novela al cerrar en cierto aspecto el cuestionamiento, no de manera definitiva pero si con una manifestación de esclarecimiento del mismo.

Frente al Cristo de la Mano Rota Adán declara: “Señor, confieso en ti al Verbo que, sólo con nombrarlos creó los cielos y la tierra.

Desde mi niñez te he reconocido y admirado en la maravilla de tus obras. Pero sólo me fue dado rastrear por las huellas peligrosas de la hermosura; y extravié los caminos y en ellos me demoré; hasta olvidar que sólo eran caminos, y yo sólo un viajero, y tú el fin de mi viaje” (Marechal, 1981:423) Angustia semejante se despliega por las líneas que rodean la cita, porque es el encuentro

32. Por eso la figura de Solveig es análoga a la de Dulcinea, por cuanto más que concreción de un amor es búsqueda e idealización del mismo.

con la Unidad, presentada ahora como la creencia en su Dios, pero es una Unidad que de todas formas no logra establecerse plenamente en la grieta existencial de Adán. A pesar de que éste reconoce que el despliegue de su vida, esto es, la fragmentación como tal es producto de la inmersión en los caminos por donde un viajero transita sin que haya uno sólo, Adán no descubre en esta manifestación, un pleno reconocimiento de la Unidad sino una asimilación de su fragmentación e individualidad. Estas dos cosas son muy diferentes, puesto que reconocerse como individuo que vaga por la vida a través de muchas rutas, no es precisamente el encuentro con esa unidad que todavía no logra captar a pesar de que ya la entrevé en la apreciación que hace de Dios como origen de todo. Esta angustia es la clave para darnos cuenta de que el objeto de deseo (la Unidad) no es aprehendido plenamente. Adán siente una náusea que su creencia y su revelación no alcanzan a apartar. Como toda experiencia mística, tiene un rasgo de tragedia, de conflicto, de indignancia y por lo tanto de deseo no satisfecho. Las lágrimas de Adán son quizás la mejor manera de explicitar ese conflicto no resuelto de quien las derrama. A pesar pues de su creencia en Dios, el final del texto sigue estando acorde a su desarrollo: disyunción.

Esta disyunción es el reconocimiento del desasosiego, de la angustia que cifra el itinerario de Adán Buenoayres. Como lo expresó Cortázar: “no hay duda que el ápice del itinerario del protagonista lo da la noche frente a la iglesia de San Bernardo, y la crisis de Adán solitario en su angustia, su sed unitiva. Es por ahí (no en las vías metódicas, no en la simbología superficial y gastada) por donde Adán toca el fondo de la angustia occidental contemporánea.”(Cortázar, 1949) Deberíamos centrarnos un poco en esta angustia que a lo largo del libro se despliega, para determinar uno de los focos por donde se reconoce la pérdida de la Unidad. “Señor, yo hubiera querido ser como los hombres de Maipú, que sabían reír o llorar a su debido tiempo, trabajar o dormir, combatirse o reconciliarse, bien plantados en la viscosa realidad de este mundo! Y no andar como quien duda y recela entre imágenes vanas (...) Porque yo he devorado la creación y su terrible multiplicidad de formas” (Marechal, 1981:409) Esta angustia de sólo poder leer lo mudable y no lo estable, las

formas inteligibles, sumerge a Adán en un desasosiego tal que se nos presenta como una de las formas en las que no solamente el hombre contemporáneo, sino el hombre en tanto ser pensante (y en esto el asombro, el origen de la filosofía, tiene mucho que decirnos) se circunscribe a un estado de indignancia en la que la búsqueda del Ser, de lo inmutable, de lo imperecedero, cobra una importancia plena. La angustia de Adán es la angustia de la metafísica que desde los griegos, intentó dar respuesta a la diferenciación de los seres a través de la aprehensión del Ser, de la Unidad. No es otra la razón por la cual el hombre aprecia la posibilidad de recobrar el Paraíso. Y en la obra se despliega esta hipótesis, pues la llamada Edad de Oro es lo que Samuel Tesler llama “la contemplación de la Unidad en las criaturas y de las criaturas en la Unidad”(Ibid. P. 149) y es que el hombre ha dejado un enorme monumento a esa edad, el ansia de recobrarla, a través de utopías, y de las acciones que en un despliegue frenético de las diferenciaciones, intentan regresar al Paraíso, donde todos en todo comulgaban en torno a la Unidad. Una vez perdida, llegarían las otras edades (de acuerdo a Hesíodo) y la inmersión en el frenesí del laberinto que Adán y sus compañeros habitan espacial y mentalmente, una Buenos Aires que representa precisamente la caótica diferenciación.

Valdría la pena ahora hacer énfasis en otra faceta de la búsqueda de la Unidad, y aunque no tan importante como las anteriores (la de Solveig y la revelación frente a la Iglesia de San Bernardo) es interesante resaltar ciertos aspectos de ella. Se trata de cómo el lenguaje poético y más precisamente la actividad creadora del poeta, son una reiniciación o nuevamente un origen análogo al principio de las cosas. Podemos considerar que esta otra búsqueda de Adán, al igual que las otras, se configura como un rol actancial que en este caso hace el papel de ayudante, puesto que es el vehículo o intento de llegar a ese objeto de deseo principal que es la Unidad.

Adán Buenosayres es un poeta, y como tal, reflexiona sobre la actividad suya, la cual según él es un intento por restituir la Unidad. En efecto, “Todo artista es un imitador del Verbo Divino que ha creado el universo; y el poeta es el más fiel de sus imitadores, porque, a la manera del Verbo, crea “nombrando”(Ibid. 307) Pero no es suficiente con esto, por cuanto si bien el poeta comulga

con la indiferenciación en la plenitud armoniosa que tiene en su inspiración, y resuenan todas las voces posibles sin que ninguna se atreva a manifestarse aún (Cfr. Ibid. 309) una de esas voces saldrá y se concretará en el poema, es decir, si retomáramos el lenguaje de Anaximandro, sería una injusticia que Adán llama Caída y que como tal, es la adopción de una individuación llamada poema. Como se ve, este otro ayudante tampoco proporciona un acercamiento total a la Unidad, aunque sí lo hace parcialmente en medio de la inspiración del poeta, cuando escucha todas las voces posibles e indiferenciadas.

### ***El despliegue de la fragmentación***

En busca de la Unidad, Adán Buenosayres es presa de una angustia que le suministra cada una de las diferenciaciones o fragmentos con los cuales se encuentra. Adán, como primer hombre, como partícipe del Origen y de la Indistinción se ve enfrentado a Buenosayres (Buenos Aires) ciudad que representa como actante muy relevante dentro de toda la novela, la multiplicidad: de voces, de espacios, de laberintos y de caos. En el capítulo VII “Viaje a la oscura ciudad de Cacodelphia” Buenos Aires se nos presenta como un infierno.

Si queremos encontrar oponentes a la pretensión de Adán, los encontramos en cada uno de los episodios descritos por Marechal. Las diferenciaciones están diseminadas a manera de indicios a través de los discursos, ideologías y manifestaciones de los demás personajes de la novela. Si nos fuese permitido hacer una esquematización de las múltiples visiones de mundo que aparecen en la novela, diríamos que en el libro se despliega una dialéctica de voces contrarias que como polifonía, matiza permanentemente la “estructura” amorfa de la novela. Hay un

Ser que se fragmenta, o un Espíritu que se fenomeniza (Hegel), fragmentos y fenómenos que no son otros sino el cúmulo de voces que encontramos en los relatos y discusiones de los personajes. Siendo muchos, nos quisiéramos remitir a Samuel Tesler el filósofo, Lucio Negri el médico, Schultze el astrólogo, Luis Pereda “criollósofo y gramático”<sup>33</sup>, y Bernini “moralista, polígrafo y boxeador”.

---

33. Quien al parecer es una caricatura de Borges.



En tanto voces contrarias y múltiples, éstas no pueden ser catalogadas a manera de roles actanciales con una sola denominación<sup>34</sup>, puesto que todas ellas en boca de los personajes, son ejemplos de la distinción y la fragmentación. En realidad, los personajes son actantes inmersos en el actante principal que es la ciudad, porque la ciudad habla, sugiere, subyuga como oponente la pretensión del sujeto, a partir de los discursos ideológicos de los personajes y demás manifestaciones de una fragmentación constante.

Samuel Tesler es una de esas personificaciones del filósofo, un tanto estereotipado, que juzga el mundo de manera bipartita, y del lado de la contemplación está siempre contradiciendo la mundanidad. Su descripción de la ciudad utilizando dos símbolos: la gallina y el buho, es muy importante y digna de tener en cuenta, por cuanto con el primer símbolo esquematiza la ciudad de la multiplicidad, del caos, del laberinto, la ciudad abrumada por la superficialidad del día. “Ahí está Buenos Aires, la ciudad que tiene su símbolo en la gallina, no tanto por su inenarrable grasitud, cuanto por la elevación de su vuelo espiritual sólo comparable al de tan sustancioso animalito.

Ahora bien, (...) ¿qué hará un filósofo en la ciudad de la gallina mañanera? (Marechal, 1981:56) Esta ciudad es velada por los espíritus que como Tesler, pertenecen a la ciudad del Buho, la ciudad que medita, que no se toca, ni se ve, la ciudad nocturna, y en este caso recuerda a Jaspers cuando nos habla de la Pasión de la Noche, aquella actitud que nos hace alejar del barullo y que nos sumerge en una actitud contemplativa y alejada de lo secular. Por eso Tesler no trabaja, no se preocupa por los asuntos materiales, y vive en una ciudad velada por el espíritu del ave de Minerva. Esta ideología de Tesler opera como una de las tantas que encuentra Adán y que constituyen el cúmulo de fragmentos encontrados en la ciudad. Otra posición interesante es la de Bernini cuando defiende el progreso del hombre y el rigor científico (Cfr. 211-9) así como la del médico Negri, quien en vano ha buscado el alma y defiende también con una actitud positivista, la marcha

34. Aunque en realidad los anteriores personajes pueden ser catalogados como ayudantes, porque acompañan a Adán y le permiten enfrentar y discernir sobre los problemas que él mismo se plantea. No obstante, no pueden considerarse como ayudantes si los referimos al alcance del objeto de deseo principal, la pretendida Unidad.

del progreso y de la técnica como aventura salvífica del género humano<sup>35</sup>. Estas dos últimas visiones de mundo comparten su antagonismo con las de Tesler y Adán, más allegados a la vida contemplativa y al espíritu poético respectivamente<sup>36</sup>.

La ideología del astrólogo Schultze es quizás de las más sugestivas. Promulga la aparición del Neocriollo, una especie de superhombre esotérico que hablará un lenguaje entre metafísico y poético, todo digno de una mentalidad abstracta y elevada como la del astrólogo, quien conduce a Adán en el último capítulo al infierno, la ciudad de Cacodelphia, en un viaje que recuerda el tránsito de Virgilio y Dante por el averno.

La de Schultze es una mentalidad que también está mucho más allá del mundo, en el sentido vulgar, se apiada de los hombres que tienen que vivir en el murmullo de lo corpóreo, alejados del movimiento circular del espíritu<sup>37</sup> (Cfr. 638) La más importante a nuestro juicio, de las tesis de Schultze, es la que tiene que ver con la promulgación de una Filosofía de la Historia. Basado en concepciones orientales, el astrólogo formula una serie de etapas por las cuales ha de conducirse el curso de la historia, “cuando reina Bracmán, el acento de la vida cae sobre lo religioso, y la tabla de valores humanos se construye sobre lo espiritual; cuando reina Chatriya, el acento recae sobre lo político, y al hombre se lo mide por su nobleza, honor y valor; ahora que reina Basilla, el acento recae sobre lo económico, y el hombre es medido por su libreta de cheques”(Ibid. 572) Esta es toda una descripción del paso de la mentalidad antigua o primitiva del hombre hacia la medieval y moderna y por último, la visión contemporánea.

Puesto que la novela está escrita a manera de autobiografía espiritual, el focalizador principal es el propio autor; no es su vida con todos sus pormenores, sino la historia de un alma que transita por la ciudad en busca de la perfección y la unidad. Al

35. Negri es la personificación de la vida práctica, del positivismo, de quien promulga su animadversión hacia los espíritus “oscurantistas” que niegan el progreso (Cfr. p. 146)

36. Eso no significa que éstos estén de acuerdo en todas las posturas. De hecho tienen una diferencia muy grande cuando discuten acerca de la divinidad de Cristo y su carácter mesiánico (cfr. 361-2)

37. Aquí recuerda el astrólogo un poco, la visión aristotélica de los movimientos sublunares de los cuatro elementos y el movimiento perfecto, circular e inmutable de los supralunares, conformados de éter, la quintaesencia. En el caso de Schultze, el alma haría las veces de quintaesencia.

ser autobiografía, en la novela están contenidos episodios que incluyen a personajes con los cuales Marechal compartió y que por lo tanto, sirven de marco para la posterior narración. Por tener estas características y enfocar un problema metafísico de vieja data como lo es el de la pregunta por el ser<sup>38</sup>, la novela es un magnífico modelo de la imbricación entre filosofía y literatura. De hecho, el despliegue de la narración es una manifestación fenomenológica de la pregunta que interroga al hombre por el sentido del ser, de su existencia y de su relación con el mundo circundante. Una obra inmensa, profunda, auténticamente filosófica.

---

38. Según Heidegger, la filosofía debe reiterar la necesidad de esa pregunta, la cual cayó en el olvido. (Cfr. Heidegger, 1995:11) El "proyecto" fenomenológico desplegado por Marechal en su obra es la manera de reasumir la pregunta por el ser que había sido olvidada, puesto que el itinerario de Adán Buenosayres es la reiteración de esa búsqueda que para Heidegger, había sido cortada por la tradición filosófica de occidente (a pesar de que en Santo Tomás puedan verse evidencias de que tal olvido no parece acontecer y que el autor de *Ser y Tiempo* no parece asimilar) El abordaje de la pregunta por el ser desplegado en la novela se evidencia en el interrogante de Adán en torno a su existencia, a la cuestión fáctica del existir en tanto ente intramundano que yectado en la ciudad, recurre al asombro de verse inmerso en un posicionamiento en donde la Unidad y la Fragmentación gestan la contradicción de su inserción en el mundo.

## LA SINGULARIDAD DE RULFO: EL NIHILISMO QUE PROVIENE DESDE RAICES CRISTIANAS

Hay pocos escritores como Juan Rulfo. Diversos matices hacen que su obra tenga la importancia que le ha sido conferida: la brevedad de la misma, la riqueza de su prosa y su concisión, permiten generar imágenes a través de un lenguaje preciso no exento de atributos poéticos. A pesar de que su obra gira en torno a aspectos comunes como lo fueran la tierra, el campesinado, la cultura popular; Rulfo pudo, principalmente en su novela Pedro Páramo, describir una serie de elementos que comparten otras culturas y que permiten comunicar, es decir, congregarse, haciendo que su obra trascienda y se torne universal como lo es toda gran literatura.

El presente abordaje pretende vislumbrar la singularidad de Juan Rulfo, basándose, más que en aspectos literarios como la riqueza de su prosa y demás fuentes de su identidad, en el carácter religioso que despliega su novela y por el cual es posible enfocar equívocos determinantes en el mismo. Estos equívocos precisamente son la fuente de nuestra interpretación, dado que hacia ellos enfocaremos nuestra tesis según la cual, Pedro Páramo es, si se le puede llamar así, una novela religiosa marcada por la ambigüedad del fenómeno de una fe viva pero a la vez muerta, es decir, una fe ineficaz que hace del hombre un ser marcado por una natural indignancia frente a su existencia. Indignancia que se ve desarrollada en el dolor, en la angustia y en la búsqueda de una redención que no aparece en la obra. Dadas estas consideraciones, es palpable entonces el enfoque que queremos darle al texto, tratando de desarrollar la idea de que en Pedro Páramo, Rulfo presenta una imagen antropológica donde el hombre se ve signado en su existencia por un nihilismo crudo que se radicaliza en tanto está aún ligado a creencias religiosas. Esto significa que el nihilismo expuesto en la obra se asocia a manifiestos primigenios en los que el hombre demuestra su dependencia irresoluble frente a fuerzas superiores. Lo singular en Rulfo es que ni siquiera esas

fuerzas superiores pueden redimir al hombre, y es esa la razón que encontramos para afirmar que un nihilismo proveniente de las propias creencias cristianas es en realidad un nihilismo lo suficientemente radical como para desestimar toda posibilidad de redención. Lo que queremos resaltar es pues, el hecho de que no haya redención, no porque sean pecadores los habitantes de Comala, sino porque la idea de redención se ve negada desde una concepción antropológica que desestime las capacidades del propio hombre, a la manera de un San Agustín<sup>39</sup>, y también, y esta es la nota más relevante, porque ni siquiera la religiosidad misma puede efectuar la salvación. Es casi como describir el tránsito del hombre por la tierra, esto es, su existencia, como un vago recorrido ausente de derrotero seguro, más propenso a la asimilación de la vida humana como testimonio de una tragedia y vicisitud imperante, de una indigencia plena. Tal es entonces el enfoque que sugerimos aquí para la lectura de Pedro Páramo<sup>40</sup>.

Lo que hace de Pedro Páramo una obra universal, además de los valores literarios expresos y sobre los cuales no ahondaremos, es su identificación con tradiciones culturales muy antiguas que están presentes dentro de los ambientes contextuales en los cuales se desenvuelve la novela y por los cuales se orientan algunas de las interpretaciones que el presente trabajo pretende establecer. Lo que se desea hacer notar aquí, es cómo el contexto eminentemente cristiano definido en la novela, es clave dentro de la interpretación sugerida, además claro está, de los atavismos casi de tipo inconciente que van apareciendo en la novela y que orientan la lectura hacia perspectivas míticas contenidas en la obra tales como la pérdida del paraíso y la caída, el eterno retorno, y contenidos estrictamente religiosos ligados a la tradición judeocristiana como la culpa, el pecado y la desesperación.

Cada uno de estos puntos establece una orientación hacia la claridad pretendida en torno a la idea central del ensayo cual es la de fundamentar el carácter irresoluble del sentido existencial y religioso de los personajes de la novela, y que la atan por ello a un nihilismo patente.

39. Quien ve en la Gracia Divina una necesaria condición para la salvación.

40. Eso no significa que consideremos que sea el único punto de vista interpretativo de la obra. Todo lo contrario, de ella han surgido numerosas interpretaciones que aquí no deslegitimamos.

A pesar del contexto mexicano que envuelve la obra, a pesar de los rasgos indígenas que hacen presencia en la cultura aludida, en Pedro Páramo son mínimos los referentes que pueden asociar la novela con tradiciones indígenas de peso y que puedan ser considerados dentro del planteamiento que aquí nos ocupa. De hecho, el propio Rulfo responde así frente a la pregunta de si hay algún fondo ideológico precortesiano o de mentalidad indígena en su novela: “No, la mentalidad india es muy difícil, es una mentalidad totalmente ajena. Yo he trabajado en antropología social (...) y, a pesar de leer tantos libros y de visitar las comunidades indígenas, es muy difícil entrar en la mentalidad indígena; es totalmente ajena”<sup>41</sup>. Por ello, para nuestro énfasis, y de acuerdo a lo que el texto mismo revela, la mentalidad preponderante es la cristiana, puesto que es la más cercana a los personajes, a través de la hibridación cultural y religiosa operada en México después de la llegada de los españoles, en donde el mestizaje conservó registros de ambas tradiciones, sólo que en el caso que nos ocupa, los personajes se sienten plenamente insertos dentro de la mentalidad religiosa que el cristianismo impuso.

### ***El paraíso perdido***

No sólo la judeo-cristiana, sino muchas culturas, han legado a la posteridad una serie de mitos que giran en torno a la idea de un paraíso primordial cuya ausencia se evoca. Más cercano a nosotros, el mito bíblico de la pérdida del paraíso original no es más que la evocación de lo que muchas otras culturas también describieron con respecto a la misma temática. Quisiéramos exponer algunas consideraciones que retomen algunas de estas mitologías para enfocarlas en la novela misma. No es gratuito hacerlo, puesto que en la novela se respira el ambiente que define la búsqueda de los personajes como la búsqueda de un paraíso ausente.

Desde Grecia, podemos rememorar el aspecto abordado, a través de Hesíodo, específicamente en Los Trabajos y los Días, donde se describe la sucesiva degradación desde una evocación

---

41. Aclaraciones de Juan Rulfo a su novela “Pedro Páramo” en Pedro Páramo Juan Rulfo Ediciones Cátedra Madrid, 2002:250

de una primera Edad de Oro que deviene en otra serie de edades en cuyo desarrollo se van hundiendo cada vez más las generaciones de los hombres<sup>42</sup>. No obstante, a pesar de la alusión a una edad perdida, nuestro interés se enfoca en mayor medida en la tradición judeocristiana.

Nos interesa resaltar sobremanera el hecho de que la pérdida del paraíso va unida a la idea de Caída que permea esta tradición, por cuanto en ella está contenida la idea de pecado que es significativamente importante dentro de Pedro Páramo.

Como ya lo señalamos, la novela se nutre de elementos extraídos de la tradición judeocristiana, y en este caso, de la Caída expuesta en el Génesis bíblico. En el último leemos: “Porque has seguido la voz de tu mujer y porque has comido del árbol del que te había prohibido comer, maldita sea la tierra por tu culpa. Con trabajo sacarás de ella tu alimento todo el tiempo de tu vida. Ella te dará espinas y cardos y comerás la hierba de los campos. Con el sudor de tu frente comerás el pan hasta que vuelvas a la tierra<sup>43</sup>(...)” Bien podría pensarse que los ambientes de la obra de Rulfo tienen mucho en consonancia con la descripción anterior, y es que sin ambigüedades, los rumores y ecos de muchos de sus personajes expresan una evocación por algo perdido, además de su permanencia en un entorno hostil. Comala<sup>44</sup> es un pueblo lleno de tormentos -la propia experiencia de la caída- descrito como purgatorio o como infierno: “Aquello está sobre las brasas de la tierra, en la mera boca del infierno” (Rulfo, 2002:67). Comala es la imagen de la caída, y no porque el ambiente registre un lugar hostil, no solamente por eso, sino porque los personajes de la novela manifiestan un dolor muy hondo, una profunda consternación frente a las vicisitudes por las cuales atraviesan, son seres caídos, envueltos en un fracaso de índole existencial y religiosa. Evoquemos las palabras del padre de Susana San Juan, Bartolomé: “Hay pueblos que saben a desdicha. Se les conoce con sorber un poco de su aire viejo. Este es uno de esos

42. Después de la Edad de Oro, llegarían la Edad de Plata, de Bronce, una Edad de semidioses y posteriormente la de Hierro. Cfr. (Hesíodo, 1990:32-34)

43. Génesis 3 17-19 en La Biblia Ediciones Paulinas Bogotá 1978

44. Comala proviene de la voz comalli del náhuatl comal, disco colocado sobre brasas donde se calientan las tortillas de maíz. Cfr. Apéndice I Pedro Páramo, 2002:190

pueblos, Susana. (...) Y es que éste es un pueblo desdichado; untado todo de desdicha” (Ibid. 140). Un panorama como este es el marco donde se desenvuelven los acontecimientos de la novela, acontecimientos que repercuten dentro de una visión trágica donde el hombre reconoce su estado de caída y continua desesperanza.

En la novela están ambientadas situaciones que giran alrededor de esquematismos míticos como los de Adán y Eva, cuya descripción es análoga a la de la pareja incestuosa de Donis y su hermana, y que evoca la de aquellos. “(...) se dice mito de la tradición judeocristiana porque la escena del encuentro con la pareja es explícita en representar simbólicamente la primigenia pareja en la tradición judeo-cristiana del mundo occidental. (...) se agrega (también) el carácter simbólico de la casa en ruinas en donde habitan (representación del paraíso perdido), claramente se reconstruye el cuadro que acerca al lector a la idea de la Primera Pareja” (Valencia, 1993:78). Esta imagen se torna más explícita cuando recordamos el hecho de que la pareja incestuosa, principalmente la mujer, se siente en pecado, con culpa, tal y como lo refiere ella misma a Juanpreciado: “¿No me ve el pecado? ¿No ve esas manchas moradas como de jiole que me llenan de arriba abajo? Y eso es solo por fuera, por dentro estoy hecha un mar de lodo” (Rulfo. 2002:111).

La evocación de un paraíso perdido es retomada por el propio Pedro Páramo, quien en su amor por la inalcanzable Susana San Juan, evoca una época pretérita en la cual es clara la intención por hacer explícita una mirada de un tiempo mejor ya perdido que se torna más vívido si tenemos en cuenta la imagen que de Pedro Páramo se tiene, es decir, un hombre atormentado y lleno de conflictos emocionales en torno a la figura de una mujer para él ya imposible. “Pensaba en ti, Susana. En las lomas verdes. Cuando volábamos papalotes en la época de aire. (...) El aire nos hacía reír; juntaba la mirada de nuestros ojos (...) Tus labios estaban mojados como si los hubiera besado el rocío” (Ibid. 74).

En suma, Comala es en este caso, la imagen de un paraíso perdido donde sus habitantes permanecen constantemente vagando como almas en pena que no encuentran alivio. Purgatorio o infierno, Comala es ante todo, el marco donde se desenvuelven



las insuficiencias existenciales de los hombres incapaces de vislumbrar una salida o un tipo de redención frente al estado de permanente privación de una vida donde haya un estado de plenitud. Comala es por ende, ruinas de un paraíso perdido incapaz de ser reconstruido y sólo vislumbrado en las imágenes de ciertos personajes que evocan desde su imposibilidad e incapacidad para retornar a él.

Un segundo aspecto que quisiéramos abordar es el que tiene que ver con la idea de un eterno retorno, por cuanto algunos críticos han visto en Pedro Páramo, la imagen de una serie de elementos progresivos análogos a los descritos por Eliade en su idea del Eterno Retorno.

### ***El eterno retorno y sus gradaciones***

A la luz de Eliade, el crítico Donald Freeman establece que en el desarrollo narrativo de Pedro Páramo, hay una estructura de dimensión universal por cuanto en ella se desenvuelven algunos de los patrones cosmológicos de muchas culturas. Tales patrones se establecen a partir de las siguientes etapas que se extraen del Mito del Eterno retorno de Eliade: a) Paraíso primordial; b) Disolución progresiva; c) Destrucción completa; d) Regeneración (Cfr. Freeman, 1974:259). Al hacerse un análisis de cada uno de estos estadios, se puede determinar que en la novela aparecen los tres primeros sin que el último haga presencia en la obra. El paraíso primordial es rememorado constantemente en la novela, “los personajes de Comala evocan repetidamente un tiempo de sus vidas cuando estaban en paz, en unidad con su entorno humano y físico. Dentro del arquetipo de caída, esta condición de totalidad original corresponde al mundo edénico o adánico, a ese momento de la historia de Comala cuando los individuos vivían en estado de gracia” (Ibid. 259-260). De hecho, en el apartado anterior sugeríamos precisamente la lectura de un paraíso perdido que se construye a través de la idea misma de caída, esta última, clave dentro de las subsiguientes categorías que aquí registramos. La disolución progresiva y la destrucción completa, aparecen en la novela ya no una condición ajena a

los personajes, sino precisamente, sobre todo la última, como una condición (caída) que envuelve el entorno. La desolación, la desintegración, son circunstancias presentes que parecen no tener una tendencia al cambio. Por el contrario, parece ser que están anquilosadas en unas instancias donde su transformación o reemplazo no aparecen. En otras palabras, sólo la muerte establece un punto de determinación hacia el cual tienden todos los personajes. Inexorable y cruenta, la muerte niega la salida hacia el estado paradisiaco existente aparentemente en un estado inicial; los personajes se ven signados por una inmersión en una vorágine donde el estado de caída y fracaso son palpables. En ocaso semejante, el enfoque con que se ambienta la novela instaura una imagen sombría que no tiende a desaparecer: la muerte como finalidad sin instancias hacia una redención posible. “En resumen, las tres etapas de las cuales habla Eliade, de original armonía, desintegración gradual y destrucción última, son rasgos esenciales de la novela de Rulfo y constituyen la base del movimiento narrativo” (Ibid. 262).

Como el interés de este ensayo obedece a determinar la raíz de un nihilismo constante en la obra, que de todas formas ya ha empezado a vislumbrarse a partir de lo expuesto, nuestro derrotero se enfoca ahora hacia aspectos tales como la culpa y el pecado, los cuales definen de manera directa la caída o estado de desintegración vivido en Comala.

### ***Culpa y pecado: determinaciones de un paraíso perdido irrecuperable***

Los conceptos de culpa y pecado pueden ser asociados a la idea cristiana de la permanencia en la tierra como inclusión del hombre en un valle de lágrimas. Lo atractivo del caso en Rulfo es que no solamente se recalcan estos conceptos en la pesadumbre de los personajes sino que precisamente es su condición de almas en pena, de muertos que sobrellevan una carga, la que hace que estas dos visiones logren una caracterización más sobrecogedora. Ya hemos dicho más atrás que Comala es un purgatorio o infierno, de hecho, el descenso de Juan Preciado hacia el pueblo junto al mulero,

ha sido comparado con el de Dante acompañado por Virgilio en la Divina Comedia también hacia el infierno. Almas que bogan inmersas en sus penas, en sus culpas, en las reiterativas visiones de un mundo que no ofrece redención alguna. Quizás quien con mayor intensidad vive ese estado de inmersión en el infierno sea Susana San Juan; a pesar de su locura, y de la posibilidad de extraerla de un estado de culpabilidad por el estado en que se encuentra, es ella quien asume de manera más categórica en la novela la condición en la cual se encuentran todos, una condición de angustia carente de esperanza: “¿Verdad que la noche está llena de pecados, Justina? –Sí, Susana. -¿Y es verdad? – Debe serlo, Susana. -¿Y qué crees que es la vida, Justina, sino un pecado?”(Rulfo, 2002:164), y más adelante la misma Susana en su diálogo con Justina afirma: “¿Tú crees en el infierno, Justina? – Sí, Susana. Y también en el cielo. – Yo sólo creo en el infierno” (Ibid. 165). Esta concepción, carente de una visión optimista sobre la existencia, puede equipararse a la que el propio padre de Susana, Bartolomé, enuncia en un diálogo con ella. Quisiéramos hacer notar la descripción, en extremo visceral, puesto que lo expresado por Bartolomé es la imagen más patética de la novela en torno al fenómeno de la existencia, esto es, cómo el hombre es un fenómeno atravesado por múltiples vicisitudes a lo largo de su vida. Aquí consignamos el enfoque, el cual es supremamente bello: “Este mundo, que lo aprieta a uno por todos lados, que va vaciando puños de nuestro polvo aquí y allá, deshaciéndonos en pedazos como si rociara la tierra con nuestra sangre. ¿Qué hemos hecho? ¿Por qué se nos ha podrido el alma? Tu madre decía que cuando menos nos queda la caridad de Dios. Y tú la niegas, Susana (...)” (Ibid. 141). El enfoque otorgado por estas palabras de Bartolomé reitera la imagen del hombre como ser inmerso en un valle de lágrimas, en un entorno, su vida misma, en el cual no hay espacio para la asimilación de una perspectiva que permita tener una imagen positiva de la existencia. La tierra rociada con nuestra sangre, descripción semejante nos hace pensar en una perspectiva cuya única razón aparente es la de creer en un conflicto del hombre mismo con su entorno, en cuyo caso, define una tragedia de proporciones magnas al escudriñar los abismos del alma y encontrar un estado de podredumbre. Un alma podrida, y a expensas de qué se pregunta Bartolomé, lo cual sugiere una duda que corroe la visión del hombre que ya no tiene confianza, que

se siente inmerso en una culpabilidad, sin que importe mucho la determinación objetiva de la misma, puesto que no se da si nos atenemos a la pregunta misma. Lo importante por ende, es señalar el reconocimiento que se da a través de la pregunta, reconocerse como ser que asume un estado de indigencia, de pérdida, de pecado, de insuficiencia frente a la abrumadora manera como nos atraviesa la vida, sin que tengamos la menor idea de cómo sobrellevarla. ¿Qué hemos hecho? se pregunta, qué hemos hecho para recibir un castigo como es el de tener que confrontarnos constantemente con una realidad inaceptable que nos doblega, ¿qué clase de expiación debe llevar a costas el hombre? De nuevo los conceptos de culpa y pecado regresan a escena para definir las preguntas hechas a través de personajes que los llevan en su interioridad como estigmas que demarcan las rutas interpretativas de su realidad. El hecho es que estos estigmas están presentes en la mayoría de personajes sino en todos.

En un pueblo donde sus habitantes están caracterizados por el pecado y la culpa que parecen llevar a través de sus enunciaciones, el hilo conductor lo lleva una continua degradación espiritual que confronta a los personajes y los hace reconocer sus pecados. Pedro Páramo, quien constantemente ha sido un hombre por encima de la justicia, se percata de que debe pagar por los actos que ha cometido en su vida, cuyos últimos días se tornan aciagos a través de una desesperación por la muerte de su hijo Miguel, y el recuerdo de Susana San Juan.

Quizás es el Padre Rentería, uno de los personajes en quien reconocemos uno de los mayores conflictos por la investidura que tiene y por los deberes a que ello obliga. Su deber como sacerdote habría sido el de otorgar alivio entre sus feligreses, pero no lo hace. Por el contrario, su imagen se ve manchada por una vida negligente que cobra importancia por cuanto es el representante de la Iglesia y fracasa también por sus actos entre el pueblo.

### ***Angustia y desesperación***

Todos los personajes son hijos del infortunio, de la desesperación, de la angustia que rodea la existencia y que está en concordancia

con ese sentido de la misma aparecido en la literatura y la filosofía existencialista de la postguerra, especialmente en Sartre y Camus. No obstante, no deseamos reducir la lectura de Rulfo hacia esa perspectiva sólo por el hecho de tener puntos en común. Por el contrario, nuestra interpretación quiere hacer notar la singularidad de Rulfo por cuanto sus imágenes se nutren de visiones escatológicas que giran en torno al cristianismo, haciendo que esa desesperación tenga una connotación mucho más álgida, puesto que surge desde la incapacidad del propio creyente.

En Pedro Páramo, la culpa y el pecado cobran un matiz escabroso, porque la enunciación o reconocimiento de los mismos se da desde la muerte, es decir, desde la ausencia de esperanza, de posibilidad de sosiego. Ante esta perspectiva es como surge la visión de total abandono que envuelve a los personajes porque es un estado de orfandad absoluto. Si en Sartre y en Camus la desesperación y la angustia se presentan, lo hacen porque no hay un Dios que pueda ayudar o interceder en los conflictos humanos ante su apertura al mundo. Desde la perspectiva de estos dos escritores, no hay orfandad puesto que no hay Padre, en Rulfo en cambio, la orfandad se presenta puesto que la creencia legítima la presencia de un Dios que de todas formas, es inoperante dentro de los procesos de degradación espiritual en que se sumergen los habitantes de Comala.

El remordimiento es uno de los sentimientos morales más frecuentes dentro de los habitantes de Comala, sinónimo de la falta de gracia y estado de caída en el que se encuentran los personajes. De esta manera, la redención es negada y: “El «eterno retorno», tesis de un Dios que benévolamente rescata al pecador de la muerte y lo restablece en una gloria paradisiaca, es completamente rechazado. Irónicamente, la novela de Rulfo parece inferir que el cielo y la gloria celestial (...) no tienen absolutamente valor alguno” (Freeman, 1974:274).

### *Una indigencia antropológica*

En consonancia con lo expuesto hasta el momento, la imagen del hombre que se plantea a través de la novela es la de un ser

angustiado. Sería prudente establecer cuál es el origen de esta angustia, pues el fenómeno religioso consignado en la novela es muy importante tenerlo presente a la hora de determinar el nihilismo hacia el cual apuntamos desde la asimilación de la improbable redención, concepto muy importante dentro de la perspectiva que queremos hacer notar. La religión es uno de esos elementos primigenios de la humanidad por medio de los cuales intenta redimirse. De ahí surgen las creencias en entidades supramundanas que al estar por encima del hombre, como elementos mágicos o religiosos, soportan la indignancia del hombre. La superstición, presente en toda cultura tiene esa función, la de solventar las carencias e insuficiencias del género humano.

La idea de redención no obedece tan sólo a la tradición judeocristiana sino que se vincula a todo fenómeno religioso por el cual la búsqueda de una salida, de un fundamento, de un elemento de asimilación no disyuntiva de la realidad, permite ser uno de los derroteros existenciales más proliferos en toda cultura.

La redención aparece de múltiples formas, a nivel individual o colectivo. A este fenómeno de búsqueda de una redención, es a lo que llamamos indignancia antropológica, cuya matriz se despliega en la angustia del hombre que desestima cualquier posibilidad de redención. El hombre parece condenado a redimirse, esto es, a buscar su redención, cuyo encuentro está negado a los personajes de Pedro Páramo, conjunto de almas en pena que vagan sin aparente descanso.

Lo que signa a Comala es la irreversibilidad de la angustia humana. Pedro Páramo parece una de esas tragedias griegas en las que el héroe lucha contra lo inexorable. En este caso, ni siquiera hay héroe, tan sólo réprobos, seres llenos de pecado y de culpa, de angustia, de fatalidad. Por eso señala Joseph Sommers al hablar de la novela: "(...) dramatiza el pesimismo cósmico de Rulfo en lo que concierne a la capacidad del hombre para controlar su propio destino, para dominarse, para alcanzar el amor o para desarrollar una moral con sentido."(Sommers 1974:58)

Si uno de los propósitos principales de una religión es el de otorgar salvación, ¿qué clase de visión se tiene del cristianismo en la novela cuando no ofrece redención, y antes bien, hunde a

sus personajes en manifiestos explícitos de una culpabilidad sin posibilidad alguna de otorgarles una redención?

### ***Nihilismo y perversión del cristianismo***

Uno de los propósitos principales del cristianismo es el de mostrar el triunfo sobre la muerte. Lo singular en Rulfo es que su novela pervierte esta idea, y lo hace desde estas perspectivas: la utilización de la cultura cristiana y de sus creencias y sin embargo, mostrar la insuficiencia de la misma frente al propósito de la redención y por lo tanto, esquematizar un nihilismo que se nutre desde las propias fuentes cristianas para hacerlo más radical.

¿Por qué decimos aquí que en la novela hay una perversión del cristianismo? Esta idea es fundamental para desarrollar nuestra hipótesis, puesto que uno de los aspectos centrales que giran en torno a Pedro Páramo es la insuficiencia de la religión. Y no nos referimos solamente al cristianismo, hacemos alusión al fenómeno religioso en general. En la novela es explícito el hecho de que el cristianismo es la religión que fracasa, pero el trasfondo de dicho fracaso es mucho más profundo. Si no lo fuese, entonces se podría pensar que es el cristianismo el que nada tiene que decirle a sus creyentes y por lo tanto, abrir la posibilidad para que otras creencias tuviesen eco y fundamentaran una redención. Pero lo que hay en juego es no sólo una religión más sino la propia tradición a la cual pertenecen los protagonistas de la novela, y por ende, lo que se juega es el fenómeno religioso como tal.

En Pedro Páramo, el paraíso perdido, la caída, tienen como derrotero final un inframundo donde el sufrimiento parece tener el mayor despliegue que pueda darse. El valle de lágrimas que pretende superar la redención cristiana no es en absoluto dejado atrás. Por el contrario, la redención negada es la muestra fehaciente de la insuficiencia de la religión, y por lo tanto, su perversión, puesto que el pecado y la culpa son conflictos morales que el hombre ha asimilado como componentes necesarios dentro de la subsiguiente redención. Sin ellos, ésta última no puede darse, sin embargo, en la novela estos dos sentimientos son

constantemente abordados y puestos en escena, de tal manera, que nunca desaparecen. Lo que queremos hacer notar es cómo estos dos conceptos no son los fundamentos de una subsiguiente bendición, sino por el contrario, los hilos conductores que no desaparecen dentro de una agonía que no parece tener fin.

Un nihilismo<sup>45</sup> como este, permite afrontar una aniquilación de la suficiencia de las matrices religiosas, las más sagradas, que no cumplen su función según lo confirma el inacabable sufrimiento de los personajes, su constante inmersión en la culpabilidad, el pecado y por encima de todo, en la vorágine de una tragedia que parece estar dentro del alma de todos los personajes, no sólo de Pedro Páramo, sino hasta de los que parecen más insignificantes.

“(…) esto está lleno de ánimas; un puro vagabundear de gente que murió sin perdón y que no lo conseguirá de ningún modo (...)” (Rulfo, 2002:112) ¿Dónde quedan las áncoras? ¿Dónde los fundamentos existenciales? Pedro Páramo es una de esas novelas que no dan concesiones al lector, los elementos contenidos en ella apuntan a una disyunción radical en la que el carácter de irredimidos signa a los personajes, y detrás del libro, a la imagen quizá de nuestra propia incapacidad, de nuestra propia inmersión en un conflicto irresoluble.

## ***Conclusiones***

Rulfo es uno de esos escritores que habiendo condensado su pensamiento en una obra muy breve, no por eso dejó de decir mucho. Lo inacabable es precisamente una de las características principales de sus textos, tan profundamente concebidos y llenos de alusiones poéticas que enriquecen significativamente su lectura.

Lo sugerido en el abordaje presente, ha enfocado una perspectiva antropoteológica, es decir, una visión del hombre y de sus relaciones con Dios y la religión, sin que éstas tengan algo significativamente positivo según lo visto a través de la novela Pedro Páramo.

El nihilismo aparece en la obra con una connotación diferente,

---

45. Se trata de un nihilismo donde no está contenida la *muerte de Dios* sino su insuficiencia como fenómeno religioso, su incapacidad para redimir.



puesto que al nutrirse precisamente de la fe, de las creencias, lo que hace es pervertir el fenómeno religioso que nace desde la insuficiencia del hombre para intentar redimirlo. Este nihilismo enfatiza por el contrario, el carácter de constante caída e incapacidad soteriológica que demarca la existencia y la hace extensiva a la muerte como reiteración de ese mismo estado, en una alusión transmundana que bien supo utilizar Rulfo para hacer más radical la insuficiencia, colocándola en el límite, en un estado en el cual ya todo es irreversible.

Este es precisamente uno de los elementos que como hilo conductor, cruza toda la novela, puesto que es en ese sentido de lo trágico, del carácter irreversible de un destino inexorable, en donde los personajes y la ambientación de la obra explanan todas sus posibilidades interpretativas, las cuales en nuestro caso, han sido definidas como una manera de establecer los límites y las carencias del fenómeno religioso en tanto, no es suficiente para esclarecer la vorágine que circula alrededor de la vida humana y su conflicto, en este caso, totalmente irresoluble, irredimible.

## SADE, TRANSGRESION HACIA EL AFUERA (?)

Si bien es cierto que de la obra de Sade pueden extraerse numerosas lecturas acordes con la riqueza contenida en su lenguaje, mejor aún, en sus lenguajes, la nuestra ha de circunscribirse a la transgresión que ofrece y que trastoca diversas esferas regidas desde lo que comúnmente denominamos ortodoxia. Esto sin embargo, no puede interpretarse como una lectura de Sade que lo haga ver como un simple heterodoxo más que contradice el orden, la moral, o cualquier otro régimen instituido desde el establecimiento. Cuando hablamos de trasgresión, sugerimos una desestructuración, un cisma que fractura, aunque de manera incipiente dadas las condiciones socio-históricas que sirven de marco a su obra, el pensamiento y la racionalidad propios de la modernidad, y por qué no, de toda racionalidad. El énfasis de esta lectura debe situarse entonces, en la manera como Sade representa una imagen propicia para un tipo de filosofía, ciertamente una antifilosofía, que con mayor ímpetu ha logrado desplegarse en el discurso antimoderno o postmoderno de las últimas décadas.

Deben ser tenidos en cuenta pues, los aportes que a esta clase de discursividad altamente polimorfa y polivalente, hiciera Sade desde el momento mismo en que el pensamiento propio de la Ilustración estaba gestándose, no sólo teórica sino prácticamente.

A pesar de que hubiesen podido darse ciertas coincidencias entre los ideales de la Revolución y la obra de Sade, lo cierto es que ésta última surge como un relato específicamente anti-ilustrado, cuya visión del ser supremo de Robespierre, sería desacralizada, así como todo humanismo que confiriera un status de plena legitimidad al sujeto, y por ende, como se señaló implícitamente, a la razón. Sade pervierte pues, con un lenguaje que intentaremos dilucidar, el pensamiento ilustrado; y de igual manera, toda filosofía enmarcada en los cánones tradicionales, de los cuales el pensamiento de la Ilustración y la modernidad, a pesar de sus críticas, es deudor y formalmente fiel a su racionalidad.

A partir de la oscuridad de su lenguaje, Sade pervierte el iluminismo, refleja tras simulacros cada uno de los paradigmas occidentales, profana con el uso de lo polívoco toda tendencia inequívoca por parte de un lenguaje no subvertido, ante el cual la postmodernidad, y Sade como una de sus voces previas, profiere un vacío, un no lugar, un antilenguaje que es precisamente el lugar del ser del lenguaje desligado de toda identidad, de todo sujeto, lenguaje como fuerza y salto, desviación, un lenguaje del silencio y de la ausencia.

La obra de Sade se encuentra, junto a otras figuras como Mallarmé, Artaud, Bataille y Klossovski, ligada al paso que ciertas expresiones de la literatura dieron en el encuentro con un lenguaje externo a la soberanía del sujeto, dado desde sí mismo como límite y/o exclusión de la representación. El interés por Sade se da en nuestro caso, al ofrecer ese límite donde el lenguaje se erige como exterioridad no conquistada por un sujeto, y a partir del cual, el deseo, como fuerza de esa exterioridad, refluye a través de toda la obra del Marqués, como transgresión y silencio. Transgresión, en tanto confronta la racionalidad moderna, cristiana; en cierto aspecto, toda racionalidad jurídica, social, económica, etc., y silencio, por cuanto como límite extremo, invoca un lugar que no puede ser abordado desde el lenguaje que nos interpela como contradictor de la locura, lenguaje de la interioridad; y más bien, sugiere un no lugar al cual no accedemos salvo por un salto antidialéctico que como es obvio, pervierte toda la racionalidad occidental. Ese no-lugar, permea la obra de Sade, significativamente en sus obras más transgresivas, en las cuales el vacío de un lenguaje límite, permanece como subsistente de todas las representaciones sadianas, y las envuelve como su otredad, su silencio, su antirepresentación, en tanto espacio para el lenguaje desde sí mismo como fluir incesante, como reiteración de una exterioridad que no se aborda desde un antagónico sujeto representativo, puesto que toda dialéctica, contradicción, están desterradas. En ese lenguaje opera sólo la fuerza de ese silencio inabordable, de ese despliegue ambiguo donde el afuera se nos revela en su potencialidad cruda.

Los límites de nuestro pensamiento impiden abordar lo que no esté contenido dentro de las estructuras que ellos mismos salvaguardan. ¿Podremos entonces, leer los textos sadianos bajo

un rótulo racional, dialéctico? ¿Podremos leerlos sin asumir la posibilidad de un estar fuera? Si a estas cuestiones respondemos afirmativamente (como comúnmente se hace) Sade quedaría, como en muchos casos, inmerso en una interpretación obvia e intrascendente de su sentido, sentido que deviene en su plena fecundidad a partir de una inmersión en su obra desde la obra misma, es decir, adoptando su lenguaje y permaneciendo en él, asumiendo su complejidad desde dentro de él mismo, como un recinto de un pensamiento externo al nuestro, por medio del cual la obra sadiana se transforma en lo otro, como medio para comprender por qué un lenguaje como el suyo, generado desde un pensamiento externo, pensamiento del afuera, deja traslucir todo su ser y por ende, quebranta (como lenguaje de la diferencia) las categorías modernas del sujeto y de la identidad. Sade así, prefigura de manera incipiente los rasgos más representativos de la postmodernidad.

Pero, cómo pensar un pensamiento-otro, cómo abordar una obra como la de Sade, sin que tal acto no se nos revele como una imposibilidad, a raíz precisamente de su diferencia, de su poliviosidad? No podemos representarla, se trata de un pensamiento que debe afrontar la diferencia y es así como tal experiencia se nos presenta como “intensidad e imposibilidad” según términos de Foucault, que quedan clarificados si ahondamos en estos otros al respecto de los textos experiencia: “Nos invitan a desasirnos de lo que ya parecemos ser, de la verdad que supuestamente abrigaríamos y, en definitiva, convocan a experiencias directas que nos arrancan de lo que tenemos la certeza de poseer o de conocer. Nos impiden ser los mismos” (Gabilondo, 1996:15). Estos textos, entre los cuales los de Sade pueden contarse, abordan una experiencia del lenguaje que como ya lo señalamos, transforman o modifican radicalmente la posición de quien acceda a ellos (no como simple lector, pues sería un juego inocuo) y experimente lo que ya desde el prólogo a la Historia de la Locura de Foucault, se configuraba como un texto aparte donde el sujeto desaparece y queda sólo una obra desdoblada incesantemente en el murmullo de su lenguaje. Tal experiencia desde un pensar que se convierte así en un “acto peligroso”, suministra, o mejor, permite un camino expedito hacia una mirada del lenguaje que hable desde sí mismo a partir claro

está, de la supresión de todo saber conceptual que invoque la supremacía del sujeto; tal lenguaje sería mejor un murmullo dado desde un afuera indeterminado con la exclusión total del sujeto. Tal es el sentido que encierra la “idea de una experiencia límite que arranque al sujeto de sí mismo” (Foucault, citado por Gabilondo Ibid.)

Esta sería precisamente la idea central de toda experiencia límite, pues si bien desde el sujeto es imposible abordar el afuera, éste invita como experiencia, a que el sujeto se aleje del lenguaje del texto entendido como propiedad de un autor (sujeto) constituyente. Antes bien, el ser del lenguaje deviene en toda su amplitud a partir de su desaprensión de un sujeto comprensivo. En Sade, este pensamiento, si bien no está plenamente explícito, puede encontrarse de manera incipiente. “La primera desgarradura por donde el pensamiento del afuera se abre paso hacia nosotros, es paradójicamente en el monólogo insistente de Sade. En la época de Kant y de Hegel, en un momento en que la interiorización de la ley de la historia y del mundo era imperiosamente requerida por la ciencia occidental, Sade no deja que hable, como ley sin ley del mundo más que la desnudez del deseo” (Foucault, 1989) Ahora bien, no sólo en este caso sino en otros aspectos, el lenguaje de Sade invierte la racionalidad, ya sea desde ella misma, o desde el solecismo anti-racional que puede encontrarse p.e. en la retórica del cuerpo, en la práctica libertina, en la polifonía del texto, así como en la culminación apática a la cual es conducido el libertino en el paroxismo del crimen.

La literatura de Sade, por estas razones, ha muy bien podido ser vista como la “borradura de toda literatura, de toda filosofía, de todo lenguaje que ha podido serle anterior”(Foucault, 1996:70). Como es de suponerse, esta antifilosofía, a la cual habremos de dar bienvenida por medio de la exposición de la transgresión que Sade hace en su obra, prefigura nuevas rupturas que en el caso p.e. de Bataille y de Klossovski, se evidencian como lenguajes que expresan también esa apertura al afuera<sup>46</sup>.

Nuestro interés ahora es el de describir la experiencia que del lenguaje transgresor puede encontrarse en Sade a partir de ciertos

46. Además de estos autores, también pueden nombrarse a Hölderlin, Mallarmé, Nietzsche y Artaud.

tópicos representativos de su obra. Con ello, habremos logrado dos perspectivas, ligadas claro está, aunque también discernibles. La primera de ellas, expuesta casi como un supuesto de nuestro abordaje, apela a la manera como el lenguaje de Sade configura una expresión del silencio, de la ausencia, del afuera; tal sería pues, una aproximación cuyo referente principal sería Michel Foucault; la segunda, conectada con la anterior, expone también cómo a partir del lenguaje sadiano, se construye una nueva visión o experiencia filosófica que tiene en el pensamiento postmoderno su más clara imagen.

Ambas perspectivas serán configuradas a la vez, a través de tópicos que las abarquen a partir de matices sólo presentes en una obra tan sui generis como la de Sade. En última instancia, para recabar más en las dificultades de la primera perspectiva, ahondaríamos en la discusión que sobre el tema tendrían Foucault y Derrida, a propósito de la posibilidad de ese silencio que, al menos por el momento, situaremos como implícito en el lenguaje sadiano. Los tópicos entonces, que generan y recrean ambas perspectivas serían los siguientes<sup>47</sup>.

### ***Pastiche y retórica del cuerpo***

Como primera instancia habremos de abordar el lenguaje sadiano en lo referente a la manera como éste intenta trastocar la filosofía de su época, no sólo desde la razón misma (como antítesis expuestas por el genio sadiano como tesis pervertidas) sino también a través de un lenguaje no dialéctico donde la experiencia del libertino enuncia su trasgresión. Esta última revela un lenguaje donde el filósofo tesista se sitúa como una voz extinta frente al texto del libertino, es decir frente a las prácticas mismas que operan como lenguaje profanador.

Si le damos tanta importancia al lenguaje sadiano, lo hacemos porque precisamente advertimos en él un rasgo definidamente antimoderno, como lo es el de transgredir las normas de la razón

47. Los tópicos serán expuestos no sin cierto orden. Del primero al tercero podremos percatarnos de que se da, además de la transgresión del lenguaje hacia una nueva perspectiva que prefigura la postmodernidad, un acercamiento creciente hacia el silencio dado desde la inmersión del lenguaje por sí mismo, un retorno al ser del lenguaje donde el sujeto e identidad no operan, mas sí una retribución del pensamiento del afuera nutriéndose desde sí, para sí. "Un movimiento obstinado de un lenguaje que hablaría por sí sólo, sin sujeto hablante y sin interlocutor..."(Foucault, citado por Derrida 1989:57)

a través de los actos (rasgos) del lenguaje explícitos en su obra, y cuyo objetivo es el de evidenciar una contra-generalidad. Como bien lo afirma Klossovski, “en la época de Sade, el órgano de la generalidad es el lenguaje lógicamente estructurado de la tradición clásica; este lenguaje, por su estructura, reproduce y reconstituye en el terreno del gesto comunicativo la estructura normativa de la especie humana en los individuos” (Klossovski, 1969:14). Lo que el lenguaje intenta hacer es entonces, permitir que el individuo asuma un rol social dentro del cual esté inmerso de manera “segura” entre la red de un circuito de lo general que se asume por ende, como lo normal, lo correcto, lo racional. Pero ante este lenguaje lógicamente estructurado, la contrageneralidad sadiana surge desde un lenguaje carente de estructura lógica, expresado principalmente en los gestos del pastiche y la retórica del cuerpo<sup>48</sup>.

Si la postmodernidad se revela como una antimodernidad y no como una superación de las tesis de la modernidad en el sentido hegeliano del término, debemos tener presente, como primera medida, el hecho de que en la obra de Sade como lo afirma Foucault, “no hay una sola frase que no esté enteramente vuelta hacia algo que ha sido dicho antes que él, por los filósofos del siglo XVIII, por Rosseau; no hay un solo episodio, una de esas escenas únicas, insoportables, que Sade cuenta, que no sea en realidad el pastiche irrisorio completamente profanador, de una escena de una novela del s. XVIII” (Foucault, 1996:70). Esta borradura de la filosofía-literatura anterior puede verse explícita en *Justine*, *Juliette* o en la *Filosofía en el Tocador*. En la primera, *Corazón de Hierro* expone la idea de que “todos los hombres han nacido aislados, envidiosos, crueles y déspotas; deseando tenerlo todo y no dar nada, luchan incesantemente para mantener sus ambiciones” (Sade 1983:49). El contexto de esta afirmación enfoca una clara oposición a Rosseau (y por supuesto una analogía bastante evidente con Hobbes), lo que evidencia una postura totalmente antimoderna que se acrecienta en la célebre posición antagonica frente al imperativo categórico

48. Cabe resaltar también que el lenguaje sadiano pertenece, en su forma más radical claro está, a esa gama de autores “impuros” que a la manera de Diderot, Laclós entre otros, privilegiaron un pensamiento fundado en el “il y a” (hay) más que en el “il faut” (es necesario)(Cfr. Vuarnet 1977:52-3) Esto significa que estos autores yendo en contra de una “filosofía pura” anclada en la metafísica, concentraron sus esfuerzos en lo “impuro” que demanda todo empeño de pensar desde el deseo y naturaleza mismos, por encima del ansia metafísica de promulgar razones a la manera de “il faut”... es decir, del inventarse una normatividad que el “filósofo impuro” deslegitima al centrar sus reflexiones desde las costumbres, desde la propia naturaleza, entendiendo por ésta no una vía unidimensional, sino un medio desde el cual la voluntad se bifurca en múltiples sentidos, impuros obviamente, en los que las ideas de verdad o bien son negadas en cuanto a su determinabilidad a priori (Cfr. *Ibid.*)

que Dolmancé expone en la Filosofía en el Tocado: “tengo derecho a usar de tu cuerpo...” Estas antítesis, especialmente la última; pastiche burlón de la máxima kantiana, profanan tesis representativas de la modernidad y minan esquemas consagrados dentro del pensamiento racionalista e ilustrado. Pero si hemos de encontrar un lenguaje profanador, lo detallamos por completo en las prácticas libertinas, cuyos expositores, filósofos prácticos que se oponen a la ortodoxia filosófica como la de un Leibniz, Descartes, etc. generan una trasgresión a la filosofía, trasgresión que se caracteriza no precisamente por la neutralidad, la objetividad etc, sino por la impureza contenida dentro del deseo desmesurado que como principio, rige el comportamiento libertino. Así, el libertinaje irrumpe como antifilosofía, como “texto del libertino” (Cfr. Vuarnet) texto opuesto a la dialéctica consagrada en la palabra ortodoxa, y más bien, expuesto en las costumbres y en los vicios propios del accionar libertino.

Todo esto significa una apertura donde el lenguaje como teatralidad sacrílega cumple una doble función transgresiva. A la ortodoxia se contraponen tanto los medios como los fines del libertinaje. En la obra de Sade la reconstitución del cuerpo p.e. se desarrolla no sólo a través de una racionalización conceptual, sin también maquínica; la trasgresión no se da pues solamente en el campo de una argumentación a nivel de ideas sino una “argumentación” en la cual el cuerpo y la experiencia generan un contrasentido que junto con la exposición conceptual, desvirtúan la pureza del discurso filosófico neutral. El proyecto de esta reconstitución (cuya obviedad en lo referente a su sentido transgresivo no merece mayores comentarios) así como los móviles para alcanzarla, son ejemplos de cómo el lenguaje se desdobra con una única intención profanadora. Teoría y práctica se conjugan para alcanzar un proyecto y constituir así una trasgresión completa donde los medios (práctica) y el fin (la transexualidad como teoría), constituyen conjuntamente una desacralización completa del cuerpo. Éste mejor, se sacraliza en tanto se profana, y bajo esta premisa, medios y fines coinciden en la perversión del mismo. Ahora bien, éste es sólo un ejemplo de cómo el lenguaje sadiano trasciende el ámbito conceptual y pone en juego una teatralidad, una representación, una trasgresión que también filosofa y por ello mismo, mantiene en vilo el penar ortodoxo o aquel racionalismo libre de todo elemento vicioso o impuro.



La sodomía en Sade, como bien lo apunta Vuarnet, “es el lugar propio del pensamiento” (Vuarnet, 1977:69). Esta manera de concebir un acto (pues no sólo es un proyecto sino una práctica, un rol plenamente significativo), pervierte el pensamiento cristiano-platónico y por ende, toda metafísica y/o filosofía cuyo canon sea la razón. En efecto, este “vicio filosófico” donde el cuerpo es reconstituido no es una etapa provisional que prefigure otra instancia, sino la morada propia del pensamiento. Esta trasgresión no puede ser más explícita: la sodomía es valorizada como la práctica más excelsa, y de ella, una transexualidad que invoca lo polimorfo y polívoco empieza a construirse. La sodomía invoca las resoluciones múltiples, donde la monogamia o la identidad sexual se pierden por completo. “Ni hombre ni mujer”, hablaríamos mejor de una poliviosidad en la cual tanto se da como se entrega. Estamos ante un primer nivel de carencia de identidad, en este caso, la sexual, pues no olvidemos que la identidad total se pierde en un nivel que identificaremos más adelante. Por ahora, retomamos la práctica sodomita como una intensificación de la carencia de esencialidad, donde se da precisamente todo lo contrario, la sodomía sería un lenguaje cuya “esencia” sería la inesencialidad que por el momento, remitimos sólo al ámbito sexual. El libertino(a) activo(a) y pasivo(a) irrumpe como “modelo” o “arquetipo” del simulacro. ¿Contradicción evidente? Por supuesto.

El lenguaje sodomita es lenguaje que se desdobra, no es reciprocidad sino multiplicidad donde el arquetipo (hombre-mujer) pierde toda validez, para incorporarse así en una serie de simulacros recreados por la práctica sodomita. El simulacro recreado en la sodomía, como lenguaje absolutamente antiplatónico, irrumpe como modelo de un antimodelo. El simulacro se presenta sobre el arquetipo ya diluido. La transexualidad es el desdoblamiento carente de identidad de una idea como la de hombre o mujer.

La sodomía así, cobra todo su valor transgresivo al presentarse como desdoblamiento múltiple, polívoco, donde el cuerpo no es representación de una idea sino una potencialidad abierta a experiencias que deslegitiman un uso o práctica unívoca, (de aquí derivarían como proyecciones diversas, todas las prácticas sexuales que sade invoca en su obra).

Teatro de los simulacros, el lenguaje sadiano expresado en la sodomía reconstituye el cuerpo y difumina la idea, la identidad, lo

propio. El cuerpo como teatro, como texto, como lenguaje; toda una subversión frente a la sacralidad de la palabra, llevada a cabo por los escenarios y las imágenes que albergan la práctica del libertino, donde la retórica del cuerpo asume un papel preponderante<sup>49</sup>.

Vale la pena resaltar también el hecho de que la sodomía, en tanto práctica asumida por el libertino, es lenguaje que yendo más allá del simulacro expresado a través de él confina los propios cánones de la razón. En efecto, la sodomía es lenguaje de la contrageneralidad, antítesis que se repite compulsivamente en la obra sadiana, donde la práctica referida se asume como una perversión cuyo objetivo es ante todo, la negación misma de la especie y por ende, de los preceptos que ven en la sexualidad una extensión de nuestra conservación, a partir de la procreación. Pero la sodomía en Sade no es sinónimo de homosexualidad, puesto que la negación a que se hace referencia, o el rechazo sadiano, no remite tan sólo a lo sexual sino a lo social mismo, nivel donde lo racional tiene un papel preponderante. La sodomía “supone un acto que no está limitado a la práctica homosexual, que no es una perversión intrínseca, de la sodomía que sí lo es. Las costumbres homosexuales son susceptibles de dar lugar a una institución de la misma manera que las costumbres heterosexuales (...) Por lo contrario, la sodomía se pronuncia por un gesto específico de contrageneralidad” (Klossowski, 1969:25-26). Y es que el gesto sodomita niega el lenguaje racional de las normas a partir de lo que en él hay de transgresivo, pues es un gesto de rechazo ante la propagación de la especie, por cuanto a través de él se evidencia la trasgresión reiterada de “la especificad orgánica de los individuos” (Ibid.)

### *El solecismo de la máquina sadiana*

Esta instancia puede ser una reiteración del lenguaje trasgresor de Sade, aunque enfocada sólo en la retórica del cuerpo, en este caso de los cuerpos. Como supuesto de la estructura maquina se encuentra la sodomía y la transexualidad, ésta, “permite las disposiciones maquina sadianas” (Vuarnet, 1977:70), así

49. No sólo la retórica del cuerpo es lenguaje transgresivo. El escenario mismo contradice una posición ortodoxa. Tal es el caso de *Tocador* sadiano que se confrontaría con la *Academia* o el *Liceo*. Escenario de una educación práctica y teórica, el *Tocador* es el centro de estudios de la antifilosofía.

como la sodomía es “aquello sin lo cual las máquinas sadianas del contraorden no podrían soñarse” (Ibid.). Por la sodomía es posible articular una expresión polívoca de los cuerpos que forman el mecanismo, expresión que se intensifica “por adjunción de piezas y de funciones” (Cfr. Vuarnet), que de cualquier forma, no operan taxonómicamente sino como mezclas y variables continuas que conforman y a la vez destruyen la máquina, pues se reedifica, es decir, se desdobra en tantas funciones como en sus cortes. Por ello, la destrucción de la máquina no se efectúa como analogía a su construcción, antes bien, hay una ruptura de la armonía funcional de la máquina. Esta funciona también como un solecismo, un desdoblamiento que fractura la sintaxis pues opera como articulación del derroche, del exceso, formándose en función del mecanismo colectivo para luego perderlo, frustrarlo, aniquilarlo.

Así, la máquina, parodia funcional de la máquina industrial productora, sólo “produce” derroche en los paroxismos del deseo y del crimen. De esta manera, el lenguaje expresado a través de tales enlaces maquínicos, no obedece más que a un solecismo reiterado cuya expresión suprema es el exceso como antítesis de la razón.

## ***Polifonía***

Esta característica de la obra de Sade puede ofrecer cierta claridad en lo que respecta a la manera como este escritor, o mejor, su obra, prefigura las líneas discursivas de la post-modernidad. Antes de introducirnos en la obra de Sade y especificar su polifonía y en especial, su erupción conceptual de resoluciones<sup>50</sup> donde la poliviosidad juega un papel preponderante al margen de la omnisciencia del autor, podríamos ilustrar todo esto con una apreciación concerniente que Foucault consigna: “El desmoronamiento de la subjetividad filosófica, su dispersión en el interior de un lenguaje que la desposee, pero que la multiplica en el espacio de su cavidad, es probablemente una de las estructuras fundamentales del pensamiento contemporáneo.

No se trata aquí todavía de un final de la filosofía. Más bien

50. Veremos ahora por qué las resoluciones conceptuales se van a deslegitimar por completo, cuando los simulacros de las tesis comienzan a jugar, a desdoblarse, en la polifonía sadiana.

del final del filósofo como forma soberana y primera del lenguaje filosófico” (Foucault, 1996:134) La polifonía es algo más que la simple yuxtaposición de voces contrarias en una obra. Se erige como contraposición a la demostración tética y lineal del discurso tradicional ora filosófico, ora literario. Ella invoca unas voces que sin ser las del autor (desde el punto de vista de que fuesen narradas omniscientemente) lo desdoblan a partir de un lenguaje que reproduce sencillamente el llamado del silencio, llamado por el cual el lenguaje y la obra hablan por sí mismos, desligados de toda soberanía de la subjetividad. Esta última, queda disociada y relegada a un punto desde el cual difícilmente puede abordar la obra; más bien, la obra empieza a hablar como un encuentro de voces dispersas que no son contenidas sino que contienen y difuminan incesantemente el carácter protagónico del lenguaje proveniente del sujeto. En *Sade*, el lenguaje habla desde sí mismo, desde su ser constitutivamente propio, separado del autor y por ende, ausente de él. El lenguaje así, es ausencia, no expresa, revela, conjura, sugiere, advierte sobre la posibilidad de subvertir nuestra representación y abordar un pensamiento de afuera que, desconocido y oscuro, nos habita desde él mismo, nos habita ya no como sujetos constituyentes sino como fragmentos descentrados, disociados e imposibilitados para una imagen especular de nuestra identidad.

“La novela *sadiana* opone los dos discursos incompatibles de la víctima y el libertino” (Vuarnet). Específicamente en *Justine*, la virtud y el vicio carecen de resolución unívoca. La muerte diferida de *Justine* que se ejecuta a través de cada uno de los sometimientos a los que es obligada, se enfrenta a su muerte ejecutada por el rayo compensatorio quizás de carácter divino. Pero *Justine* no es simplemente una personificación de la virtud; si lo fuese, el sujeto plenamente determinable estaría representado en su carácter. *Justine* es víctima del libertinaje, pero aun es culpable del mismo.

Virtud y vicio, en un juego recíproco, están inmersos en la imagen de *Justine*, imagen ya no clara, sino vínculo donde los simulacros y desdoblamientos se conjugan. *Justine* es una santa-prostituta, y este último calificativo no obedece a una sencilla obligación a la cual ella se enfrenta por necesidad irrestricta, sino

que su huida del vicio es también un acercamiento a él. Justine no es una voz que sostenga el estandarte de la virtud, como si fuese una tesis perfectamente delimitada. La relación virtud-vicio opera como un juego y no como antítesis o antagonismo, Justine, tras una lectura que la extraiga de una obvia y explícita interpretación, proyecta ella misma una aceptación del vicio.

Expliquémoslo más a fondo. Cada súplica y negación de la virtuosa Justine es un estímulo más para el juego perverso, la propia Justine carece de carácter definido, su conciencia es un vacío, un doble. Cuando se dice que es ella el doble negativo de Juliette no se especifica propiamente una relación antitética sino más bien, una huella que marca indeleblemente el sentido ambiguo y equívoco de cada una de las intervenciones de Justine. ¿Qué nos dicen sus discursos? Sin duda alguna una apologética de la virtud. Pero no nos interesan aquí las voces explícitas sino los rostros ocultos. Justine, como representación de la virtud es el referente esencial del vicio; algo así como un mundo invertido de reflejos hegelianos por medio del cual el vicio contiene ya a la virtud y ésta a aquél. Tal inversión o alma del mundo (entendamos aquí los conceptos hegelianos sólo como referentes que ejemplifican la forma de nuestra multiplicidad, pluralidad y poliviosidad) manifiesta una pérdida de la identidad que ejecutada en Justine, refleja el conjunto de la obra. Cuánta perversión hay en la propia narración de Justine acerca de sus infortunios, cuán grande es el llamado que la virtud suplicante le hace al vicio. Justine puede muy bien ser considerada como un ejemplo de polifonía expresada a nivel general, como también polifonía que se reproduce desde el desdoblamiento constante de la santa-prostituta. Justine así, no es un arquetipo de la virtud sino uno de los simulacros que, abrazados al conjunto de lazos provenientes del vicio, ejecuta un juego a la vez santo, a la vez perverso.

La ruptura del lenguaje proveniente de un sujeto soberano queda consignada en Sade como una dispersión del sujeto, representada en la falta de identidad general de la obra así como de Justine en tanto difuminación de su virtud al desdoblarse en el vicio.

La polifonía en Sade abre el camino hacia un tipo de lenguaje aún más alejado de nosotros mismos, un lenguaje donde el yo y la identidad perderán todos sus atributos y conferirá un espacio o un afuera a cual sólo accederíamos si nos situásemos, sin ningún tipo de referentes, en su propio interior, es decir, si situados en su centro mismo, nos alejáramos rotundamente de la posibilidad de pensar y reflexionar acerca de esto mismo, “concibiendo” la imposibilidad de esa posibilidad habitando una ausencia, un afuera.

### ***La apatía y la desintegración del sujeto***

La obra de Sade se nos revela desde sí como un otro donde el discurso se torna inaccesible si a ella interpelamos como sujetos constitutivos. Hemos logrado percatarnos de que como obra en general, p.e. en el caso de Justine, así como su personaje principal, ambas ofrecen un cúmulo de rupturas por donde se escapa toda posibilidad de caracterizarlas y de capturarlas en un concepto claro y definitivo. Justine, simulacro de virtud y no idea, juega (no polemiza) con el vicio. Pero donde se encuentran los rasgos mayores de la disolución del sujeto y de la falta total de identidad, así como un paso hacia un lenguaje proveniente del silencio, del afuera, externo al sujeto, un lenguaje de la ausencia, es en los paroxismos del libertino donde la apatía, la insensibilidad, cumplen el papel de ausencias, vacíos de la representación, exterioridades que niegan toda objetividad, toda subjetividad. El pensamiento del afuera se encuentra en ese vacío, en esa ausencia.

Según Klossowski, la apatía es una ascesis que se desarrolla a partir de una reiteración de los actos monstruosos, “la reiteración es ante todo la condición requerida para que el monstruo permanezca al nivel de la monstruosidad; si la reiteración es puramente pasional, queda mal asegurada” (Klossowski, 1970:35). Por supuesto, si la monstruosidad opera tras el rasgo pasional, la trasgresión queda condicionada a valoraciones de un sujeto; por ello, la trasgresión total sólo puede darse a partir de una puesta fuera de sí, en la cual el monstruo “sólo podrá mantenerse por la reiteración del mismo acto” (Ibid. 37), acto que revela ese “fuera de sí – fuera de la conciencia” (Ibid.).

Bataille se sitúa en esta misma línea cuando nos dice: “la apatía no consiste solamente en arruinar los afectos ‘parásitos’ sino también en oponerse a la espontaneidad de cualquier pasión. El vicioso que se abandona inmediatamente a su vicio no es más que un aborto que se perderá” (Bataille, 1992:238). Es necesario para llegar a la apatía, el hecho de que el crimen importe más que la gratificación<sup>51</sup> del mismo, los grandes libertinos lo son, en tanto “aniquilaron en ellos toda capacidad para el placer” (Ibid.) Su insensibilidad objetivada en la crueldad es por ello una negación de sí. Esta negación también se encuentra en la negación del prójimo. En primera instancia, la negación o sujeción de la víctima, puede aparecer como una afirmación del perverso, pero en realidad, el carácter del vicio y el crimen llevados a sus más altas cumbres denotan una soberanía donde el disfrute personal se extingue, “la negación de los demás, en el extremo, llega a ser negación de sí mismo. En la violencia de ese movimiento, el disfrute personal ya no cuenta, sólo cuenta el crimen y no importa ser su víctima: importa sólo que el crimen alcance la cima del crimen” (Ibid. 243). No existe siquiera la satisfacción de haber hecho el acto criminal, sólo existe entonces una ausencia, un vacío que no reproduce ni representa alguna de las características de un sujeto constitutivo. Por el contrario, sólo queda un lenguaje que habla desde sí, borrando toda marca de un “yo hablo”. El paroxismo de la soberanía, donde el crimen cobra importancia al margen de su autor y de su valoración, establece un lenguaje que constitutivamente destruye o ignora todo propósito fundador externo. Este lenguaje, vacío de lo racional, se sustrae al sujeto y a su deseo de fundamento y constitución conceptual que opera en el lenguaje sometido.

Tras la reiteración del crimen y la ausencia de sujeto, logramos entrever un espacio ajeno a nosotros mismos; toda nuestra argumentación ha intuido o ha hablado desde el límite que nos separa del silencio, pero no lo ha abordado. Hablamos sobre algo innombrable, conferimos una instancia a algo que sin determinación, nos evade, nos excluye. La apatía en su reiteración es la imagen de ese silencio que hemos deseado abordar, silencio que se despliega en un lenguaje por ende, ajeno también al nuestro.

51. Esta gratificación cumpliría el mismo papel que juega la crueldad apasionada, y por ende, se enmarcaría en un pathos subjetivo. La carencia de todo acto pasional que invoque el placer, evoca una apatía que envuelve la ausencia de lo propio y toda identidad.

Frente al límite que separa nuestra representación y el silencio de esa ausencia que involucra todo aquello que no nos pertenece dentro de nuestra razón, una pregunta fundamental se erige, cuestión que permea toda esa imposibilidad de nombrar la locura sin caer de nuevo en aquello que la aprisiona y la calla. A partir de ahora, Derrida enuncia las preguntas, sobre ellas recae nuestra atención.

¿En qué sentido entonces puede hablarse o abordarse un silencio que denominamos inabordable? Nos remitimos ahora a las objeciones que Derrida le hace a Foucault con respecto a la posibilidad de abordar la locura sin que ese intento no se revele como imposibilidad. ¿Cómo escribir la historia de la locura desde sí misma, y no desde el lenguaje de la razón, no desde la psiquiatría; cómo lograr que la locura sea el sujeto (el asunto) sobre el cual se hable y al mismo tiempo el ‘sujeto’ que hable; cómo hacer la arqueología de un silencio sin usar el lenguaje del orden; cómo habitar ese murmullo de un lenguaje que habla por sí solo, sin caer de nuevo en una cierta lógica que intentaría abordarlo? Son estas, cuestiones que a raíz de la lectura de Derrida se le hacen a ese abordaje del silencio que el autor de la *Historia de la Locura* quiso realizar. “¿no es la arqueología, aunque sea del silencio, una lógica, es decir, un lenguaje organizado, un proyecto, un orden, una frase, una sintaxis, una “obra”? ¿No será la arqueología del silencio el recomienzo más eficaz, más sutil, la repetición, en el sentido más irreductiblemente ambiguo de la palabra, de la acción perpetrada contra la locura, y eso justamente en el momento mismo en que se lo denuncia?”(Derrida, 1989) Esta y otras preguntas de Derrida llaman nuestra atención puesto que están relacionadas estrechamente con el intento de establecer el sentido en que la obra de Sade prefigura ese lenguaje que irrumpe como exterioridad plena. Derrida continua iluminando nuestro abordaje, y mientras Foucault ‘denunciaba’ el abandono de la locura por parte de la razón, su exclusión, su anatematización durante la época clásica y quizás desde antes, otra reflexión surgía de ello; “Todo nuestro lenguaje europeo, el lenguaje de todo lo que ha participado, de cerca o de lejos, en la aventura de la razón occidental, es la inmensa delegación del proyecto que Foucault define bajo la forma de la captura o de la objetivación de la locura. Nada en este lenguaje y nadie entre quienes lo hablan puede escapar a la culpabilidad



histórica (...) es quizás un proceso jurídico imposible pues la instrucción y el veredicto reiteran sin cesar el crimen por el mero hecho de su elocución”(Derrida, 1989) Lo que aquí se plantea es la imposibilidad de desprenderse del lenguaje del orden, del interior del sujeto, pues aunque se esté del lado de la locura, una vez que se quiera decir el silencio, uno ya está en contra de ella (Cfr. Derrida) El autor denuncia así, cierta dificultad al tratar de exponer la locura con un lenguaje ya comprometido, y enuncia la necesidad que Foucault mismo acepta, de encontrar o ‘sostener’ un “lenguaje sin apoyo”, “uno que rehúsa en principio, si no de hecho, articularse en una sintaxis de la razón”(Ibid.) El silencio de la locura no puede expresarse con el logos racional, el mismo que usa Foucault, pues objetiva la locura, la representa. Difícil escollo tenemos ante nosotros, difícil tarea la de exponer un silencio, cuando tenemos para ello, palabras, gritos, enunciados y demás antagonismo de esa ausencia que queremos encontrar en Sade, y también, en otras expresiones literarias, a partir de la lectura foucaultiana.

Desde El Pensamiento del Afuera, Foucault tenía presente la extrema dificultad de encontrar un lenguaje acorde al silencio. “extrema dificultad la de proveer a este pensamiento de un lenguaje que le sea fiel. Todo discurso puramente reflexivo corre el riesgo, en efecto, de devolver la experiencia del afuera a la dimensión de la interioridad” (Foucault, 1989) Tanto el nivel del lenguaje reflexivo como el de ficción, hay que dirigirlos ambos hacia el límite el primero, llevándolo a un extremo del cual no pueda devolverse y quede así en un vacío; y hacia una potencia el segundo, potencia que desata toda imagen y metáfora. En una palabra, el lenguaje que exprese el afuera debe fundamentarse desde él mismo, sin alusión alguna a la interioridad, sin posibilidad alguna de ser abordado por ella, quizás sólo intuido a partir de un reflujo constante dado en el límite mismo de nuestro interior. El lenguaje del orden, el que comunica, el que transfiere sentidos, se detiene en el vacío, en el extremo y en el límite que las obras de Sade p.e. revelan en el despliegue total de las palabras. En el límite mismo de la razón, el deseo, él sólo, irrumpe como ausencia extrema de todo sujeto en la obra de Sade. La Filosofía en el Tocador nos revela ese silencio a pesar del número inmenso de argumentaciones que en ella se dan, a partir del lenguaje del orden. No obstante, además del límite, la obra de Sade revela

un sinnúmero de palabras que de cualquier forma, involucran un lenguaje prohibido y vinculado con la locura misma. Al igual que la locura, el libertinaje de pensamiento y de palabra está condenado en la época clásica a la que hace alusión Foucault. Dentro de ese lenguaje excluido, podemos encontrar el que “pronuncia palabras sin significado (los insensatos, los dementes), o el que pronuncia palabras desacralizadas (los violentos, los furiosos) o aquel otro que hace pasar significados prohibidos (los libertinos, los obcecados)” (Foucault, 1994. Pág. 335) Todos estos nos interesan sobremanera con respecto a la lectura de Sade. Son muchas los ejemplos que pueden extraerse de la manera en que Sade utiliza un lenguaje que subvierte el lenguaje ortodoxo, que lo transgrede en el borde mismo que lo vincula al límite que pronto abordaremos. “Una sola gota de semen eyaculada es para mí mucho más valiosa que los más sublimes actos de una virtud que desprecio” (Sade, 1998, 36) impureza total en esta afirmación; “es en el seno de una prostituta judía, en un corral de cerdos, donde se anuncia al Dios que va a salvar al mundo” (Ibid. P. 39-40) obscenidad sacrílega la que redundante en la anterior; “No te asombres de los delitos más abominables, lo que es más sucio, infame y prohibido es lo que más excita nuestro pensamiento” (Ibid. P. 64) ruptura con todas las reglas sociales en esta; “no os sorprendáis por mis blasfemias: uno de mis mayores placeres es blasfemar a Dios” (Ibid. P. 72) esta reproduce aún más la manera en que en Sade se encuentran esos “significados prohibidos” que caracterizan el lenguaje libertino por obcecado y transgresivo.

Lo que se nos revela detrás de todo esto, a pesar del lenguaje utilizado, que concuerda aparentemente con el del orden en tanto es manifiesto por personajes que haría las veces de sujetos, es la manera como la locura intenta comunicarse a partir de la palabra prohibida y transgresiva. En efecto, Foucault mismo define a la locura como lenguaje excluido, como lenguaje blasfemo, transgresivo, inicuo (Cfr. Foucault, 1994) intolerable para un orden y una razón como la que define la época clásica. La locura pues, se expresa por medio de estas palabras, y en el caso de Sade, además de los ejemplos que hemos encontrado en él, se vislumbra el límite del lenguaje, su ser constitutivamente propio

y ajeno a nosotros, como envolvente, como reiteración expresa en el límite de la sexualidad que se desenvuelve en el deseo.

Lo que está pues más allá de los ejemplos, es ese límite al que hacíamos alusión. Una fuerza desplegada, envolvente, que encierra como ausencia toda voluntad; como supremacía, toda interiorización; indica la manera en que el lenguaje se torna exclusión, y confiere una vacuidad dada en el límite mismo. ¿Podría decirse qué hay más allá de la Filosofía en el Tocador en tanto transgresión? Por supuesto, no podría hacerse. Ella, toda, es el límite, un punto oscilante donde la interioridad del sujeto se desdobra en silencio, en ausencia, a partir de un salto sin transición alguna. Al borde del límite, un lector puede apreciar, o vislumbrar, la vorágine del deseo, el lenguaje del afuera, la fuerza de una obra que habla desde sí misma y no desde su autor.

“La primera desgarradura por donde el pensamiento del afuera se abre paso hacia nosotros, es paradójicamente, en el monólogo insistente de Sade (...) él no deja que hable, más que la desnudez del deseo”(Foucault, 1989) El deseo se despliega así en ese murmullo incesante del lenguaje del afuera que, sin sujeto que hable, se retrotrae a sí mismo, “ya no es discurso ni comunicación de un sentido, sino exposición del lenguaje en su ser bruto, pura exterioridad desplegada”(Ibid). En este derramamiento del lenguaje, la soberanía del sujeto y de la representación es abolida. Ya hemos abordado el grado de apatía (desaparición) al cual el sujeto se somete en la cúspide del acto que lo consume por completo; en la apatía, el deseo absorbe, hasta extirparlo, al deseo representativo, quedando sólo un acto bruto sin el deseo (pasión) del sujeto que lo comete. Permanece un deseo que de todas formas inunda el discurso por encima del agente que lo expresa. Tras la apatía, se vislumbra el deseo renovado, siempre como un lenguaje de ese silencio que ningún sujeto puede enunciar.

“Conducir la sexualidad al límite, como hace Sade, es constatar el límite de nuestro lenguaje, la escisión y fractura que lo traza en nosotros y nos designa a nosotros mismos como límite” (Gabilondo, 1996.35). Esta transgresión no es más que la afirmación del afuera, permitiendo encontrar un lenguaje no dialéctico en el que el sujeto está ausente. Por ello, la transgresión

expuesta en las palabras de Sade puede dar pie al encuentro con el límite, con el silencio, “en la medida en que el lenguaje irrumpe fuera de sí y ya habla de sí mismo en ausencia de un sujeto” (Ibid) En Sade como en otros, podemos darnos cuenta de que en la ausencia de autor, la obra misma cobra vida como despliegue del lenguaje de manera indefinida; sin sujeto alguno, el afuera se despliega en el permanente vacío de un lenguaje sin tutor; solamente el deseo abarcador, donde la sexualidad en su límite, se reanuda incesantemente.

Así como en Sade el afuera se vislumbra en la reiteración del deseo, y se aprecia en él la conciencia de una transgresión que se nos muestra hoy como un rechazo radical a la filosofía y a la literatura en sus sentidos convencionales; hay que recordar aquí el hecho de que como lo apunta Foucault, Artaud en la violencia del cuerpo; Bataille en la transgresión; Klossovski en la experiencia de los simulacros (Cfr. Foucault, 1989) muestran el límite en el cual se quebranta la legitimidad del lenguaje del orden.

Una retórica del cuerpo como la que expresan los montajes de Sade, nos mantiene en ese grado de inconsistencia racional en el cual la violencia de los cuerpos expuesta en la apatía, se concibe como un lenguaje antidialéctico que se mueve desde sí en un fluir constante que remite tan sólo a la pura exterioridad.

Fiel a estas manifestaciones, Klossovski maneja la ambigüedad y los desdoblamientos del cuerpo como reflejos de ese lenguaje ya aludido. Roberte entregada a sus invitados se desdobra en una pluralidad de Robertes, y de igual manera, Octavio se desdobra en la contemplación de su mujer, se pone fuera de sí, pierde su identidad.

Sade manifiesta también esa pérdida de identidad y liberación de la obra de la tutoría del autor, cuando hace de su obra, como en el caso de Justine, una pluralidad de voces que se contraponen en la llamada polifonía. Pero tal como lo veíamos más atrás, Justine no es precisamente una imagen de la virtud sino su simulacro, su juego, su inversión. El reflejo de Justine nos presenta una imagen sacralizada y a la vez profana. Una santa prostituta cuya virtud se recrea en el vicio, en una ambigüedad constante en la que las exigencias del espíritu se mezclan con la obscenidad de la carne. Justine recrea esa vacilación del cuerpo que rechaza y asume,

sufre y goza, se exime del crimen y se pervierte en la sonoridad de lo monstruoso. Tal como Deleuze lo describe: “un brazo rechaza a un agresor, mientras que el otro espera y hasta parece acogerlo” (Lógica del Sentido, 1969), Justine dentro de su dolor, invoca el placer de ser víctima, sabe que sin ella no se reproducen las transgresiones de los libertinos. Como ella, el cura del L'Abbé C de Bataille explana su desdoblamiento: “El cura se arrodilló suavemente... Cantó de un modo aterrado, lentamente, como en una muerte: Miserere mei Deus, secundum misericordiam magnam tuam. Ese lamento de una melodía voluptuosa era muy sospechoso. Confesaba estrafalariamente la angustia ante las delicias de la desnudez. El cura debía vencernos negándose y el mismo esfuerzo con el que intentaba zafarse lo afirmaba más aún; la belleza de su conato en el silencio del cielo lo encerraba en la soledad de una deliberada complacencia en los malos pensamientos (...)” (Bataille, El Cura C. Citado por Foucault, 1996:124-5). Este desdoblamiento en el que la ambigüedad es manifiesta, como ya lo expresamos se encuentra en Justine, en ese vínculo donde los simulacros y desdoblamientos se conjugan en una imagen a la vez santa y profana, se sumerge como silencio inabordable, ese lenguaje del afuera que se expresa en estas obras, con la desaparición explícita del sujeto constitutivo. Justine es un vacío, en tanto no personifica la virtud, es un juego de santidad y obscenidad. Que la obra de Sade prefigura el pensamiento del afuera en estas ambigüedades de las demarcaciones de los personajes, es algo que se ha reiterado no en algunos pasajes de las obras sino en la totalidad de las mismas, por cuanto ellas revelan el carácter polifónico que las permea por completo, donde no hay resolución unívoca y antes bien, se vislumbra una totalidad de posibilidades que son consumidas por la fuerza de la voz del límite, de la transgresión que en Sade, no permite un ir más allá, pues en él, se está ya más allá, en el borde mismo de la experiencia donde la razón no es aceptada y se confluye solamente en una voz vacía que quizás todos escuchamos sin percatarnos de ello.

¿Estamos ahora en el límite mismo de nuestro pensar? Si el equilibrio se quebranta, no será precisamente por la voz de un orden que sigamos, sino por un llamado al que tal vez sin restricción estemos próximos a aventurarnos.



***LA HISTORIA REESCRITA***





## LA RESPIRACIÓN ARTIFICIAL DE LA HISTORIA

De una obra literaria pueden derivar numerosas y variadas interpretaciones, y mucho más si en particular se trata de una obra como *Respiración Artificial* de Ricardo Piglia. No es esta una manera superficial de referirse a una novela indicando su alto calibre sólo para legitimar una lectura, puesto que lo interesante es resaltar el hecho de que si hay una polifonía en algunos textos literarios, la novela en mención la tiene y no sin rasgos profundos y reiterativos. Desde esta perspectiva es como el lector se atreve a reescribir el libro, valiéndose de la polifonía misma y de las estructuras multiformes que conforman la textura de la escritura del autor argentino.

Auténtica novela postmoderna, si es que tal apelativo deja de tener esos visos de galimatías estructurales para concretar lo que tras de sí realmente revela: la desarticulación de una linealidad que atraviesa la forma y el contenido de la novela y que hace de ella por ende, una digresión, una apertura, una reescritura y reinterpretación, una recreación y redescubrimiento a partir de una literatura plural que en este caso, reconstituye la historia, o lo que se suele llamar así como texto al cual se define desde su inalterabilidad.

Que la historia ya esté escrita, o vivida, es precisamente lo que se desestima, si se atiene el lector a la mirada polifacética que constituye la novela, con respecto al dialogismo impregnado en la misma. La historia es el entrecruzamiento de voces, de lecturas, un fluir cuyos ecos se retoman en el distanciamiento dado entre una verdad oficial y la reescritura y reinterpretación de lo ofrecido por los acontecimientos, así como lo sugerido por las múltiples voces que también escuchan los susurros de la historia. En *Respiración Artificial* está presente eso que desde M. Bajtin es llamado el principio dialógico y que se constituye como la base sobre la cual esta lectura de Piglia se afianza en lo que de

telúrico e inasible tiene el lenguaje y estructura de la novela que ahora se aborda.

¿Tiene la historia una verdad? En la dedicatoria hecha por Piglia al inicio de *Respiración Artificial*, así como en el epígrafe de T.S. Eliot<sup>52</sup> hay ya unos indicios que nos ayudan a considerar el juego de la historia y su estructura, al menos, la que sugieren los ecos contenidos en diversos pasajes de la narración.

La historia está nutrida por hechos, por experiencias, pero, ¿cómo reestablecerlos en su justa adecuación a lo que deben significar para nosotros en tanto un hecho desde su perspectiva positiva es tan sólo la experiencia en bruto, es decir, sin valoración alguna, el hecho no es más que experiencia muerta? El epígrafe de Eliot nos determina como seres significantes por cuanto sin significado, la experiencia es facticidad ciega carente de luz sin la restauración dada a través del sentido que le otorguemos.

Por ello, *Respiración Artificial* es ante todo, un experimento cuyo resultado es la determinación de un replanteamiento de lo pasado a expensas de una supuesta objetividad histórica que no tiene por qué darse si nos atrevemos a reescribir sobre las líneas de una historia, si nos atrevemos a vislumbrar la posibilidad de asumir la historia como un palimpsesto sobre el cual se redefinen los parámetros de los llamados hechos. ¿Cómo narrar los hechos reales? Eso se preguntaba Parnell, según lo refiere Maggi (Cfr. Piglia, 1993:17) enfatizando en que dicha pregunta era el único problema que se había planteado. Y es que el problema no es fútil, tiene en efecto una gravedad inexcusable puesto que en él se asume la valoración del pasado de acuerdo a lo que nos llega como hechos reales, los cuales entre otras cosas, dejan de ser tan reales una vez hayan pasado por la mediación del lenguaje que los narra. La misma pregunta se la planteaba Joyce según Renzi (Ibid. 151); de nuevo el mismo interrogante que ahora al irlandés parecía también molestarlo. En el fondo podemos hacernos la pregunta de una manera distinta, (reescribirla) ¿hay posibilidad de encontrar un hecho real? Quizá esa es la molestia de donde surge la pregunta, y la que nos debe mostrar la ruta por donde queremos ilustrar la lectura de Piglia y su perspectiva dialógica.

52. «We had the experience but missed the meaning, an approach to the meaning restores the experience» Tuvimos la experiencia pero olvidamos el significado, una aproximación al significado reestablece la experiencia.

En la novela es explícito cómo la visión de una historia universal se desestima por cuanto lo que empieza a vislumbrarse es el descentramiento histórico originado por la bifurcación de los relatos. Es la relatividad, como el propio Piglia lo señala: “(...) la teoría de la relatividad es, como su nombre lo indica, la teoría de la acción relativa. Relativa, de relata: narrar.” (Piglia, 1993:121) Si narrar es relativo, entonces lo que se narra no es como puede vislumbrarse, lo verdadero, o mejor, la verdad de la historia se asume como narración múltiple cuyo valor se encuentra no en la univocidad sino por el contrario en los enlaces plurales que la nutren.

Razón tiene entonces Maggi cuando con respecto a la historia dice de ella que es el único lugar en donde consigue aliviarse de la pesadilla en la que se encuentra (Ibid: 17). Y es que solo tiene sentido lo que se modifica y se transforma, según Tardewski, pues hay que elaborar un juego “en el que las posiciones no permanezcan siempre igual, en el que la función de las piezas, después de estar un rato en el mismo sitio, se modifique (...)” (Ibid. 22). Pues bien, ese juego, tal y como se describe, no sería otro que la historia, conjunto de voces y perspectivas que se entrecruzan para volver compleja mucho más nuestra situación.

Hasta el momento, lo que hemos expuesto de la novela se enmarca perfectamente en lo que la hermenéutica contemporánea ha definido como la estructuración de un círculo en el que la relación sujeto-objeto se está nutriendo y por lo tanto, permanece constantemente ampliándose y transformándose. Sólo tiene sentido lo que se modifica porque sólo atribuimos sentido en tanto somos modificados en la continua relación hermenéutica dada entre el mundo que nos rodea y nosotros mismos. El sentido se da en las fluctuaciones de esa relación, y es por ello que al leer la novela nos convertimos así mismo en sus recreadores, en los intérpretes nada anquilosados de una historia que debe ser reescrita y que en efecto, lo es.

Más sencillo sería un mundo que no admitiera versiones, pero ya no habitamos el mundo en el que la historia era rígida y monolítica, “los tiempos han cambiado, las palabras se pierden cada vez con mayor facilidad, uno puede verlas flotar en el agua de la historia, hundirse, volver a aparecer (...) Ya habremos de

encontrar el modo de encontrarnos” (Ibid. 31). Fluida metáfora, la historia como agua, como transferencias de palabras, pues es eso, una continua red de intercambios asumidos desde las palabras, desde el dialogismo impregnado en la situación que cada quien habita, esto es, que cada quien debe habitar, lo cual es lo mismo que encontrarse. Hemos de encontrar el modo de asumir la historia, las palabras, de acuerdo a un fluir que como cauce, nos lleva hacia la asimilación de una vorágine. La corriente de la historia nos hunde y nos salva, porque la verdad de la historia hay que encontrarla en sus ámbitos rizomáticos, en lo que alejado de la pasividad, de la quietud, se enfoca en la amplitud magmática de las transformaciones que se originan tras los intercambios dialógicos, claves de la historia, fundamentos suyos.

Decimos que estos intercambios son las claves para determinar la verdad de la historia, porque como el propio texto lo deja esbozado, “los duros siempre son vencidos por el dulce fluir del agua de la historia” (Ibid. 61). Estas palabras son muy importantes dentro del derrotero interpretativo que queremos esbozar. En primer lugar, dejan entrever la dificultad para concretar una mirada sólida que capte la historia, algo así como una cosmovisión monolítica que encierre una verdad universal<sup>53</sup>. Pero los rasgos de reinterpretación que subyacen bajo el dialogismo que opera tras el fluir del agua, tras la corriente cuyos ritmos permiten constantemente hacer una relectura de eso que algunos han denominado objetividad histórica, fluyen a lo largo de la obra y evidencian la fragmentación que desestima toda perspectiva que abogue por una rigurosidad histórica en el contexto de una verdad invariable. En la exposición del senador, éste afirma: “Lo que podía pensarse unido, sólido, comienza a fragmentarse, a disolverse, erosionado por el agua de la historia” (Piglia, 1993:62). Esta fragmentación se enlaza con la insuficiencia de la linealidad, en el sentido de una dirección unificada de la interpretación como cuando se habla de un saber universal, el mismo que se deslegitima en la novela tras los rastreos irónicos que Piglia

53. Así parece asimilarlo Bajtin cuando afirma: “La categoría del lenguaje único es expresión teórica de los procesos históricos de unificación y centralización lingüística, expresión de las fuerzas centrípetas del lenguaje.” (Bajtin, 1991:88). Estas fuerzas tienen su unificación en el discurso monológico que por lo tanto, capta a través del lenguaje un mundo cerrado.

hace en detrimento de la incipiente intelectualidad filosófica argentina que veía en el intelectual europeo, la encarnación del saber universal<sup>54</sup>. Este saber, o mejor, logocentrismo europeo, cuyas raíces datan de muchos siglos atrás, no ha dejado aun de pensarse como el saber verdadero. Pero en la novela se evidencia el carácter contradictor de ese ideario o cosmovisión cerrada. El énfasis otorgado por Tardewski con respecto a la suplantación de la historia por la parodia no es gratuito (Cfr. *Ibid.* 114) La historia ha quedado atrás, esto es, ha dejado de ser lo que era: lugar de lo verdadero, receptáculo de la uniformidad, en fin, metarrelato. Y como metarrelato la historia comienza a resquebrajarse, porque como todo discurso o razón uniformada, es propia de una determinada logicidad que no se aviene al dialogismo contenido en la búsqueda de una relectura, de una reinterpretación, que tiene en la parodia, no a una enemiga sino a una gran aliada. Porque la parodia es ante todo, reescritura, regeneración del discurso momificado y anquilosado de una historia cuya verdad deja de establecerse en las fuerzas centrípetas y aboga en cambio por su manifestación centrífuga, distorsionada, ampliada y difuminada en su complejidad<sup>55</sup>.

De nuevo el concepto de objetividad histórica queda en entredicho. La captación de lo real o su búsqueda, se torna difusa; “¿qué es el realismo? (...) Una representación interpretada de la realidad, eso es el realismo dijo Renzi” (Piglia, 1993:151). Nótese cómo la llamada realidad se desestima en su representación y a su vez, ésta en su interpretación. Juego de parodias nuevamente, lo real es representado, lo representado es interpretado y así la realidad se convierte en un escenario donde se desvanece lo real hacia la enunciación de la parodia, de la reedición de la historia, del pastiche, del doble, de la mascarada inacabable donde debemos hallar el modo de encontrarnos, entre las enunciaciones de un universo dialógico.

54. Cfr. *Ibid.* P. 121. De hecho, el discurso de Tardewski en las últimas páginas de la novela, donde se burla de Ortega y Gasset y de García Morente, es un vivo ejemplo de cómo el saber europeizante y lineal se intenta resquebrajar.

55. Véase al respecto las relaciones entre las fuerzas centrípetas y centrífugas del lenguaje en (Bajtín, 1991:89-90)

## ***El principio dialógico en la relectura de la historia***

En las célebres concepciones que sobre la literatura argentina se esbozan en la novela, el enfoque sobre la escritura de Arlt es determinante a la hora de establecer cuál es la dimensión dialógica que Piglia subraya. Si la historia universal u oficial se determina por un régimen monológico, una literatura oficial también se rige por esos cánones. Pero en el caso de Roberto Arlt, la mezcla de voces contenida en sus textos hace explícita su concepción sobre el lenguaje: “No entiende el lenguaje como una unidad, como algo coherente y listo, sino como un conglomerado, una marea de jergas y de voces (...) distintos lenguajes con sus registros y sus tonos” (Piglia, 1993:140). Pues bien, esa “máquina polifacética” hace imposible su abordaje desde códigos canónicos, y ello irrumpe sobre la posibilidad de incorporar un lenguaje divergente que no se oriente desde cánones oficiales sino que dé acceso a una reorientación, a una relectura, a una reinterpretación.

Lo que se dice de Arlt puede muy bien decirse de Piglia. *Respiración Artificial* es una de esas novelas donde el canon, y esta vez el histórico, se deja atrás. El extrañamiento ostranienos sitúa fuera del canon de la historia, y esa es una de las claves del texto: “mirar afuera, a distancia, en otro lugar y poder así ver la realidad más allá del velo de los hábitos, de las costumbres” (Ibid. 160). ¿No es acaso el discurso monológico oficial sobre la historia, su lectura lineal, una forma de establecer un hábito y una costumbre? Por ello, lo que Piglia hace en su relectura de la historia, especialmente en su esbozo sobre la literatura argentina, en sus relatos sobre Wittgenstein, y en sus acercamientos a Descartes, Hitler y Kafka, es extraernos de la linealidad y quitar el velo para mirar a distancia, para reescribir la historia y romper el hábito, en otras palabras, para extrañarnos.

Así la historia cumple un rol, hace posible una extrañeza cuya delimitación se establece en las relaciones entre lo que nos dicen las palabras que acogemos (ajenas) y reentablemos en nuestra asimilación (propias). Puesto que las fronteras entre la palabra propia y ajena son imprecisas, confusas, y por supuesto inestables, de allí surge la posibilidad de que entre ellas se establezca una comunicación dialógica interactiva. En esa relación se enmarca el

extrañamiento<sup>56</sup>, esto es, la relectura de la historia, sólo a partir de ella es posible darle a la historia respiración aunque ésta sea artificial, para que no permanezca como un cadáver embalsamado a través de un discurso monológico.

Las relaciones entre la palabra ajena y propia se ven de manera más clara cuando Tardewski en su exposición al final de la novela, relata sus ideas en torno a las relaciones entre El discurso del Método y Mi Lucha y más concretamente cuando enuncia su hipótesis acerca de los encuentros entre Hitler y Kafka.

Tengamos presente el hecho de que “la palabra es social, no individual. Es viva, proviene de lenguajes plurales, no de mutaciones individuales y abstractas”(Ibid.), lo cual hace pensar en la manera como las ideas son juegos dialógicos, las ideas no son principios irreductibles sino oscilaciones en torno a procesos de dialogismo. Eso ocurre con Tardewski cuando esboza su idea de que Mi Lucha proviene o deriva del Discurso del Método y cuando refiere cómo su hipótesis del encuentro entre Hitler y Kafka no es propiamente original, si se tienen en cuenta las circunstancias que la generan. En primer lugar, la perspectiva de ver en Mi Lucha la culminación del racionalismo europeo iniciado por Descartes, es significativa. No se trata de esbozar si efectivamente Descartes hubiese vislumbrado todo lo defendido por Hitler, sino simplemente de determinar cómo el cogito fue un huevo que eventualmente empolló la rigidez sistemática del nacionalsocialismo y su idea de una razón encarnada en el Führer. “(...) cuando el filósofo (Descartes) se levanta de su sillón, después de haberse convencido de que es el propietario exclusivo de la verdad más allá de toda duda, lo que hace es tomar uno de esos leños encendidos y dedicarse a incendiar con el fuego de su razón el mundo entero”(Piglia, 1993:199). Esta cita es muy dilucidadora, puesto que explicita cómo una idea, por ajena que sea al énfasis del nacionalsocialismo, converge con él en su hipótesis de una verdad absoluta. Y principalmente, vemos en las relaciones entre Descartes-Hitler, los ecos del primero en el segundo desde el punto de vista formal de una razón imperante, que por ende, se asume como el producto del trazado dialógico operado durante la modernidad europea. Así, Hitler es la concreción dialógica que

56. Recordemos que el término extrañamiento se utiliza aquí en el sentido sugerido por Piglia aplicado a la historia en la novela y no en el original del formalismo ruso aplicado a la palabra poética.

desde el inicio de la modernidad, se reproduce y hace metástasis en el paroxismo racionalista de los excesos de la Alemania nazi<sup>57</sup>.

En segundo lugar, la hipótesis del encuentro entre Hitler y Kafka es quizás la que de mejor manera establece el principio dialógico operado en las relaciones entre palabra ajena y propia. Recordemos aquí que el descubrimiento de la edición crítica del libro de Hitler con anotaciones de Joachim Kluge, el historiador antifascista que comenta la obra, es producto de un error en el fichero de la biblioteca del British Museum. Por ende, sin Kluge y sin el texto anotado, la hipótesis jamás hubiese salido a la luz. Razón tiene entonces Tardewski para afirmar que las ideas son difícilmente originales, puesto que están ligadas a eventos azarosos que se conectan con otros pensamientos en una amalgama de ideas (palabras) que se entrecruzan, dialogizan, se convierten en intertextualidad donde múltiples discursos en la conjunción de la palabra ajena y propia, salen a flote. En el mundo contemporáneo, es imposible asumir una verdad absoluta y depurada, la escritura se asume mejor como la recurrencia a la citación, a la apropiación dialogística y no a la enunciación en nombre propio de una determinada tesis o postura.

Esta es la razón por la cual la historia en *Respiración Artificial* no deja de volverse a escribir. Si en la novela nos parece que la parodia y la reescritura de ciertos tópicos es reiterativa, lo es porque sólo así se establece una concordancia con el flujo de la historia, con el flujo de las conciencias que en abierta dialogicidad, se apartan del dogmatismo cerrado y lineal de una concepción que pretenda ver en las palabras el espejo del mundo, es decir, que vea en los fenómenos históricos, hechos susceptibles de ser asimilados a través de una concepción monológica e intercambiable de los procesos lingüísticos.

---

57. De manera tal que Hitler hace suyo hipotéticamente el manifiesto cartesiano de una fundamentación lo suficientemente rígida como para no ser destruida. Así se vislumbra la palabra ajena cartesiana hecha propia en Hitler como evolución dialógica del racionalismo europeo. Tal y como lo dice Tardewski, "*Mi Lucha* es la razón burguesa llevada a su límite más extremo y coherente" (Piglia, 1993:198)



## ***Conclusiones***

Que la historia sea intersubjetividad, que sea dialogismo, que sea una reiterativa conjunción de la palabra ajena y propia, es lo que después de leer *Respiración Artificial* se presenta como hipótesis de una lectura en extremo apropiada para distinguir el flujo y la variabilidad de los fenómenos históricos. Éstos, nutridos con la multiplicidad de voces centrífugas que giran en la novela, hacen que la historia sea vista como un fenómeno intertextual.

La historia es extrañamiento, esto es, puesta en escena de divergencias, de fluctuaciones interpretativas alejadas de una interpretación unificada y absoluta; es ficción también, parodia, a veces pastiche, porque el proceso dialógico es centrífugo y no obedece a una fuerza unificadora sino que por el contrario, abre el espacio a una abierta posibilidad para que la historia se vuelva a escribir, a hacer.

Hemos esbozado una lectura donde a la historia se le reproduce por medio de una respiración artificial. No es pues la historia un cúmulo de experiencias que se asuman “naturalmente” a la manera de una expresión lineal sino ante todo, una red que se retroalimenta a través de la respiración otorgada por la intertextualidad, por los procesos dialógicos que se despliegan entre cada uno de los hablantes quienes a su vez, asumen nuevas maneras de colegir sus mundos, sus historias, al margen de la unidireccionalidad interpretativa, la cual entre otras cosas, no sería la verdad de la historia sino su error.



## EL DESCENTRAMIENTO HISTÓRICO EN “NOTICIAS DEL IMPERIO”

“(…) la tarea del poeta es describir no lo que ha acontecido,  
sino lo que podría haber ocurrido, esto es,  
tanto lo que es posible como probable o necesario”

Aristóteles 1451b

La literatura tiene mucho qué decir cuando se tratan de establecer parámetros que definan, o intenten hacerlo, las posturas en torno a la concepción que se tiene de la historia en el mundo contemporáneo. No es sólo a partir de una teoría filosófica como se puede dar cuenta de una concepción de la historia, de hecho, lo que Fernando del Paso realiza en *Noticias del Imperio*, es precisamente promulgar de manera muy vívida cómo lo que se ha llamado historia no es, ni puede serlo, una línea recta y rígida donde los acontecimientos puedan ser asimilados desde una perspectiva única. De esta manera, esta lectura se justifica puesto que desde ella se establecen ciertos puntos de vista que hacen de la literatura un vehículo preciso para dar cuenta de fenómenos históricos donde las “estructuras” rizomáticas pueden desplegarse en forma evidente. Esto claro está, si se tienen en cuenta las divergencias que la novela misma revela y que la hacen por ello el campo preciso para mostrar lo que en contextos teóricos podría llamarse fisuras o resquebrajamientos de una historia lineal y universal.

La hipótesis que se desea enfocar en el presente abordaje de la novela *Noticias del Imperio*, consiste en hacer notar la manera como la historia se descentra, se bifurca, se deslinda de un concepto universalista y lineal de la misma, a partir del discurso imaginativo y recreativo del personaje principal de la novela: Carlota, y de la imposibilidad de determinar una objetividad histórica desde las voces plurales que intervienen en la novela.

## ***La estructura actancial de Noticias del Imperio***

Voy a hacer una referencia a la novela desde la teoría de los roles actanciales, teniendo presente el hecho de que servirá para el enfoque de la hipótesis y por ende, no pretenderá desglosar cada uno de los distintos roles, sino solamente, los que ayuden a esclarecer la perspectiva aquí abordada. Haré referencia solamente al objeto de deseo de Carlota, el cual en este caso es el de revivir a su esposo el emperador Maximiliano. La voz de Carlota, explícita en los capítulos impares de la novela, la voz de la locura, de la imaginación la loca de la casa, de la memoria que quiere erigirse para establecer un vínculo histórico que se aparte de las voces oficiales o tradicionales, es la voz que intenta recuperar para sí, para darle vida nuevamente, a Maximiliano. El objeto de deseo de Carlota es revivir, reconstruir la imagen y la figura de Maximiliano, describirlo como emperador y como ser humano cotidiano, como conjunto de conflictos que ofrecen una imagen muy singular del emperador porque lo posicionan en un lugar que ni la historia oficial, ni sus detractores, han alcanzado, esto es, la imagen que proviene de la literatura misma, del discurso poético de Carlota, de la locura y la imaginación recreativa.

“(…) ese hombre se llamaba Maximiliano Primero, Emperador de México. (...) quién que esté vivo lo recuerda, quién sino yo, que hace sesenta años te dije adiós (...) Sólo la historia y yo, Maximiliano, que estamos vivas y locas. Pero a mí se me está acabando la vida” (Del Paso, 1987:27). El deseo de Carlota es conservar una memoria, que dé cuenta de Maximiliano y del mundo, de su mundo: “(...) soy yo la que inventa de nuevo el mundo. ¿Y sabes a lo que más le tienen miedo, Maximiliano? A que te invente a ti de nuevo” (Ibid. 77). Esa memoria es la que posibilita que la historia pueda nutrirse con el mundo que la imaginación y los recuerdos de Carlota de Bélgica posibilitan, de ahí que ella misma afirme: “soy todo el tiempo, un presente eterno sin fin y sin principio, la memoria viva de un siglo congelada en un instante” (Ibid. 362).

Es bien singular este objeto de deseo de Carlota; desde su locura, ella quiere recuperar, aunque sea para sí, desde las palabras que pronuncia después de 60 años de haber muerto el

emperador Maximiliano, todo el caudal recreativo que permite obtener una visión descentrada de la historia, esto es, una manifestación no oficial, ambigua, plural, porque la voz de la propia Carlota es polifónica debido a los equívocos continuos en los juicios emitidos por ella; y de esta manera, se configura una narración donde la historia y la poesía confluyen para estimular una visión inmensamente compleja que desestima la noción objetiva de la historia y enfatiza en la singularidad de la misma, es decir, la historia se hace poesía en la voz de Carlota para dar cuenta de un universo, de una vida que ella crea y conserva en la memoria como manera de dar permanencia a su esposo y a sí misma. A través de la imaginación, pretende ella dar a luz a un hijo, que entre otras cosas, al margen de lo expuesto en la novela sobre el supuesto nacimiento de un hijo suyo bastardo, su hijo en realidad, según lo concibe ella misma, no es de ningún hombre sino de sí misma y de sus palabras (Cfr. *Ibid.* P. 123 y 494). Su hijo es la reescritura, la reinención, la vuelta a la vida de su historia, la de Maximiliano, la de México, la de Europa, en un nutrido conjunto de palabras poéticas que hacen de su narración una historia personal enteramente auténtica.

Y si aquí se trata de establecer si Carlota consigue su propósito, esto es, si efectivamente devuelve la vida a Maximiliano y recrea con sus palabras otra historia que renueve para ella misma desde su memoria lo vivido en México durante el imperio fallido, hay que decir que lo logra.

Si a la luz de lo expuesto se rastrea el final que Carlota expone en su narración, ella efectivamente consigue su propósito, y el objeto de deseo es conseguido por ella. “Diles Maximiliano, que yo tengo a México a mis pies. Diles que lo tengo en las manos, porque cada día lo invento, Maximiliano, y los invento también a todos” (*Ibid.* 663). Y es que la invención de Carlota es la demostración plena de que su historia, “su hija”, es la historia que ella tiene en sus manos, la que ella amolda, aunque esté tocada por la locura. Desde su locura ella interpreta la historia, conserva en su memoria no un conjunto de datos neutros sino que los aviva para nutrirlos y tocarlos con el rayo de su imaginación. Quizás su historia muera con ella, puesto que como el mismo texto lo refiere, Maximiliano morirá cuando las palabras de Carlota dejen

de crear<sup>58</sup>, pero los sueños de la emperatriz realmente recrearon al emperador y a su contexto, y por ende, Carlota sí volvió a nutrir el flujo de la historia, aunque fuese sólo para ella.

Desde este punto de vista entonces, la historia comienza a descentrarse, puesto que en los relatos de Carlota hay una tendencia a considerar aspectos que ligan la historia con la poesía, es decir, con la creación, con la puesta en escena de atributos muy íntimos donde la voz de Carlota no sólo focaliza sino que muestra sus rasgos más singulares, en torno a la relación que ella sostuvo con su esposo y con México, así como la reconstrucción histórica que a partir de ello empieza a hacer.

Es así como Carlota configura una historia propia, ajena a cualquier tipo de oficialismo o atadura sistemática, ella crea la historia, la reescribe, la hace suya siendo ese su propósito.

### ***Desde el ámbito sociocrítico***

A partir de las muchas apreciaciones ideológicas contenidas en la novela, interesa aquí resaltar las que proporcionan pistas en torno a la manera como se configura el descentramiento histórico, esto es, cómo la novela desarrolla planteamientos que ligados a visiones logocéntricas (eurocentristas), se desdoblan a través del fracaso que emerge de ellas cuando son confrontadas con las visiones ajenas. El hecho de que México sea, como toda nación americana, una hibridación; permite incorporar una noción plural contrapuesta a la unidireccionalidad proveniente del eurocentrismo y su visión de la historia misma como concreción de ciertos proyectos, en este caso, el proyecto de la “civilización”, que debe ser llevada a todas partes; así como el proyecto que emerge desde la unidad de la Iglesia, cuyo evangelio debe ser enseñado y preservado.

Además de las explícitas razones económicas que había para fundar un imperio europeo en territorio mexicano, no sólo esos eran los móviles para que se emprendiera una empresa semejante. En primer lugar, se pretendía preservar la cultura latina en México,

58. “Porque tu no serás nadie, Maximiliano, si no te inventan mis sueños (...) el día en que yo muera te vas a morir conmigo” (Del Paso, 1987: 657)

“(…) cuando decimos que este proyecto tiene como objeto la protección de la latinidad en Hispanoamérica, no nos referimos a la protección de la raza. No se trata del color de la piel. Se trata de defender las tradiciones y la cultura latinas y en última instancia las tradiciones y la cultura europeas que pertenecen también a millones de indios de ese continente”(Ibid. 52). Como se ve, se pretende conservar una ideología, una cultura, una cosmovisión cuyas raíces son muy antiguas y ya habían sido establecidas en América desde la llegada de Colón. Por ende, la rigidez ideológica europea pretendía continuar con un legado que se acomodaba perfectamente al proyecto imperialista en consonancia con los intereses económicos.

Como se sugirió más atrás, la idea de establecer y preservar en México la llamada civilización europea, es uno de los proyectos centrales en donde se fundamenta el pretendido imperio.

Después de la Revolución Francesa y la época ilustrada, y a pesar de la restauración de las monarquías en Europa, las ideas en torno a la libertad, la razón, y la posibilidad de un progreso concretado en las civilizaciones eran todavía vigentes. De hecho eran centrales, puesto que servían del ábaro a cualquier intervención, y sobre todo, como en este caso, en una intervención en un país que como toda república americana, estaba apenas gestando su propia identidad y su idea de nacionalidad. Desde la conquista, Europa ha vislumbrado de manera jerarquizada las relaciones culturales, y claro está, ella ha estado en el último escaño. Su cosmovisión ha pretendido, no ser la única, pero sí la auténtica, es decir, la suya ha pretendido ser el paradigma hacia el cual las demás han de enfocarse. Se entiende por ende que esta manera de ver el mundo es producto de la unidimensionalidad con que han enfocado a la historia misma; ésta, ha sido el desenvolvimiento de un proyecto cuyas más altas realizaciones se han presentado en Europa, de ahí que toda idea proveniente de allí debe por lo tanto ser asimilada por las demás latitudes. Si la historia es una, si ella se vislumbra como la serie de acontecimientos que determinan una línea continua que lleva al progreso y Europa es la cúspide de esa línea, entonces es coherente el hecho de que en el imperio que se instaure converjan la libertad y la civilización puesto que es producto de la ideología europea. Tanto Maximiliano como

Carlota, provenientes ambos de la nobleza europea, eran garantía para que en México se fundaran “el orden y la verdadera libertad, frutos felices de esa civilización misma” (Ibid. 205). Una frase de Benito Juárez resalta muy bien esta perspectiva: “La historia ha sido medida con una sola vara: la vara de hierro con la que el hombre europeo ha subyugado a las naciones” (Ibid.327); lo cual resalta la visión europeizante con la que las cosmovisiones americanas dejan de tener relevancia y se asumen como esbozos insignificantes de civilización.

Pero lo que la novela resalta precisamente es que en gran medida, los proyectos ilustrados provenientes de Europa, sus pretendidas muestras de progreso, no son más que estafas y visiones altamente hipócritas en muchos casos. En la correspondencia contenida en la novela, dada entre dos hermanos, uno de ellos afirma: “toda empresa colonial que alardea de misión civilizadora no es más que una miserable estafa, decía el bien ponderado Juan Jacobo Rousseau” (Ibid. 223). ¿Cómo sustentar una empresa civilizadora si Europa no era precisamente un dechado de virtudes? Y eso la novela lo revela abiertamente cuando hace referencia a las múltiples inconsistencias entre la supuesta civilización y las aberraciones y desafueros que constantemente se cometían allí y desde allí.

Así leemos en la novela a partir de la correspondencia aludida: “(...) también los aztecas eran crueles, ¿no es verdad? Hacían sacrificios humanos. Eso, claro, estaba mal. Pero lo que no podemos permitir es que los europeos sigamos asombrándonos de esos sacrificios cuando que, en la época en que supimos de ellos, la Inquisición estaba vigente en Europa, con todo su horror. Con una diferencia: la religión de los aztecas era una religión de dioses crueles, y por lo tanto el sacrificio tenía una lógica, macabra, sí, pero lógica al fin. Nosotros en Europa, torturábamos a inocentes y quemábamos a brujas en nombre de un Dios todo misericordia” (Ibid. 227). Estas palabras revelan precisamente la idea de que no es la historia europea el centro y el resto las periferias, sino que por el contrario, la historia se descentra para dar cabida al multiculturalismo como forma híbrida y hasta rizomática que desestima por completo la idea de una historia lineal y centrada, de una interpretación unitaria y uniforme de



los acontecimientos históricos. A raíz de esto es como surge una posibilidad de interpretación plural y descentrada de la historia.

### ***La historia descentrada desde Noticias del Imperio***

La Historia Universal ha sido uno de esos grandes metarrelatos que la postmodernidad ha desterritorializado. Ella también ha sido uno de los subsecuentes idearios que provienen del logocentrismo europeo que pretendía tener no una perspectiva más sino la única, y por lo tanto, ver el mundo desde una visión omnicomprensiva y totalizante. Por esta razón, la imagen que de la historia nos da Noticias del Imperio está en concordancia con las categorías que dicha desterritorialización ha generado. La historia ya no es más la perspectiva unitaria que iba hacia un punto definido como el progreso; ya no es más un conjunto de hechos que se puedan interpretar desde una perspectiva única en la cual supuestamente confluirían. Y de ello da cuenta justamente la novela de del Paso.

Altamente polifónica, esta novela no jerarquiza los discursos, sino que por el contrario, los eleva todos ellos a un nivel en el cual cada visión e imagen del mundo es expuesta con similar importancia. Si los monólogos de Carlota parecieran ser los que tienen mayor relevancia dentro del desenvolvimiento de la narración, esto no significa que por ello deje de ser polifonía.

Ciertamente, en sus monólogos se vislumbran énfasis muy claros contra la idea de una historia universal, por cuanto en ellos hay equívocos muy frecuentes que la deslegitiman, y su discurso está dado desde la locura, desde la imaginación, es decir, desde todo aquello que niega la razón de una historia legitimada plenamente. Los relatos de Carlota no son narraciones racionalizadas, no son argumentaciones, son ficciones que reescriben la historia a través de fragmentos que ella recoge, sus recuerdos y la transcreación de los mismos.

El nivel eurocéntrico de los discursos es relegado por una serie de microhistorias que no sólo en los relatos de Carlota sino en múltiples visiones dadas aun desde planos vulgares como canciones, adagios etc., proveen a la novela de enfoques distintos que unidos, deslegitiman la racionalización de la historia desde un plano único. Los hechos podrán ser los mismos, pero las

visiones son múltiples, de ahí que encontrar una legitimidad de la interpretación histórica sea muy difícil, máxime cuando desde tantas ópticas, lo que se hace es claro, prescindir del nivel logocéntrico europeo, el cual, haciendo énfasis en los atributos racionales de la modernidad, tuvo para la imaginación y para el delirio poético como el que Carlota revela, un papel no solo modesto sino ante todo ilegítimo.

### ***La loca de la casa***

La voz de Carlota está atravesada por la imaginación, su memoria es recreación, y no es otro el fin de sus monólogos. Ellos son la trasgresión de la objetividad, o de la pretensión de alcanzarla, son testimonios aunados a la posibilidad de reinterpretar los acontecimientos con una dosis de ironía, de sarcasmo, de autenticidad, de libertad, porque Carlota está loca, y cada palabra suya es creación, es reelaboración de un mundo por medio de la imaginación. De hecho, ella misma refiere: “(...) no es Maximiliano con tu esperma, sino con agua, con la que quiero empañarme. (...) yo María Carlota de Bélgica, la loca de la casa, la Emperatriz de México y de América, no he de beber de las fuentes de las que beben los mendigos (...) Mi sed es de otra estirpe. (...) he de beber, sí, pero de las mismas fuentes de las que bebieron Heine y Rilke. De las que bebió Mozart. De ellas he de beber, si Dios me lo permite un día. Si Dios, si la imaginación, me bañan con su gracia, para recuperar mi transparencia” (Ibid. 494).

En otras palabras, lo que pretende Carlota a través de la imaginación, es hacer poesía, poiesis, creación a partir del verbo que es acción. Así, queda la historia vista como facultad de invención y no como facultad de narrar hechos plenamente verídicos u objetivos como lo pretendería quien descrea de la fuerza poética y esté amparado en una positivización del discurso histórico.

Lo que pretende Carlota para alcanzar su objetivo, volver a crear a Maximiliano y toda la historia misma que ella vivió, es volverse poeta, beber de las aguas de la creación poética y preñarse con ellas para dar a luz y reinventar la historia, darle vida a Maximiliano a través de las palabras, y es por ello que sus

palabras, como poesía, son un río que nombra las cosas al tocarlas, son lluvia, y por eso del alma de Carlota llueven palabras que fluyen para reestablecer la memoria de su esposo. “(...) me di cuenta que si yo no le decía al mundo quién eres tú, Maximiliano, el mundo jamás sabrá quién fuiste” (Ibid, 487).

La loca de la casa, la imaginación de Carlota, narra una historia alejada de cualquier interpretación oficial u ortodoxa, para desplegar todo un discurso intempestivo, a veces mordaz, crítico y auténtico que da cuenta de una noción descentrada de la historia.

### *Un paralelo entre la historia y la literatura*

En una de las intervenciones de Benito Juárez, este afirma que nada podrá contener el fallo de la historia y que “ésta nos juzgará”. Sin embargo, el enfoque que el propio del Paso otorga a su novela, sobre todo en el capítulo XXII, el cual es entre otras cosas una mezcla de poesía y ensayo histórico, considera que este tipo de apreciaciones no son del todo precisas. En él, el ya moribundo Juárez reconsidera y recuerda lo dicho por Voltaire: “La historia es una broma que los vivos le jugamos a los muertos” (Ibid. 622-3) La historia son cuentos de vivos, y el juicio emitido por ella, el definitivo, jamás será escrito, porque sin una historia universal que legitime cualquier interpretación unitaria y válida, hay múltiples historias, equívocas, contradictorias, cambiantes, que fluyen a través de los contextos y los tiempos. Es por eso que como el propio texto lo afirma recordando a Borges: “más que lo históricamente exacto, lo simbólicamente verdadero” (Ibid. 641), es decir, lo válido realmente es lo que ofrece un sentido al ser simbólico que es el hombre.

La opción de del Paso está contenida explícitamente en el mismo capítulo, y formalmente en toda la novela. Para el escritor, no hay que eludir la historia sino conciliar la historia y la literatura, la exactitud de los hechos con la invención de la literatura y la poesía. Es por ello que la novela está escrita siguiendo este criterio, los capítulos se alternan: los capítulos impares son la voz creadora de Carlota; los pares, es la historia desde una perspectiva diferente.

Queda por decir sin embargo, que la historia pierde su estatuto de legitimidad plena desde una perspectiva lineal y única. Noticias del Imperio es una novela donde las voces se intercambian, la imaginación crea, se reescribe la historia, y la dualidad ficción realidad se reevalúa por completo.

Estas consideraciones confrontan la visión unidireccional de la historia, hacen un replanteamiento de lo que la creación poética e imaginativa puede generar y la importancia de la misma dentro del proceso interpretativo que el hombre efectúa sobre los hechos históricos. Por ello, desde el Castillo de Bouchout en 1927, una mujer enajenada reconstruye la historia y la hace suya, la comparte al lector a través de del Paso, y cautiva porque sus palabras efectivamente descentran la historia, la difuminan, la esclarecen porque extrañifican los acontecimientos en procura de inventar lo no dicho, el silencio, una historia imaginada que bifurca los sentidos y descarta los veredictos históricos unívocos.

## LA FICCIÓN HISTÓRICA EN LA CUENTÍSTICA DE GÓMEZ VALDERRAMA

Contar historias fue una tarea noble para Pedro Gómez Valderrama. Y lo fue porque las suyas tenían una connotación especial: eran en su mayoría historias sobre la historia. Esto nos sugiere en primera instancia la manera como los relatos de este escritor se ocupan de contar historias que por su carácter conjetural se desplazan de la linealidad u oficialidad del relato histórico centrípeto. Cuando se leen sus cuentos las historias se desdoblán, y por ende, se descentran, constituyen una fuente de interpretaciones porque ante todo recrean lo que al parecer pasó, pues en Gómez Valderrama difícilmente se puede encontrar un esbozo de dictamen sobre el acontecimiento, sobre el hecho. En su cuentística no hay hechos sino interpretaciones, y a pesar de que parta de lo que bien puede ser considerado como lo real, desde la perspectiva de encontrar personajes familiares en sus cuentos, personajes que se encuentran ya en textos de historia o manuales de literatura, su característica radica en destinar el hecho a la manifestación creativa de la palabra poética, esto es, destinar el factum al proceso simbólico propio de todo ejercicio literario que se ve acrecentado en tanto sus contradicciones con lo que se asume como real son explícitas y completamente deliberadas.

Por ello ha bien podido ser catalogada su obra dentro de lo que se ha denominado Realismo Fantástico: una realidad ficticia, título problemático por cuanto toda realidad encierra ya una urdimbre, en fin, una factura apócrifa. En sus textos se imbrican por lo tanto la ficción y la historia hasta crear la conciencia de que sus límites no están tan bien y tan obviamente definidos, lo cual conlleva a plantear de nuevo las relaciones estrechísimas existentes entre la literatura y la historia, o mejor, el vínculo entre la literatura y su origen en un registro histórico dado, expuesto a través de la lente simbólica de la literatura<sup>59</sup>.

---

59. Aquí el término literatura se usa desde el registro más amplio que implica la manifestación lingüística propia de todo el género humano y que asume la apropiación de un discurso por rudimentario que sea.

Bien pueden leerse los cuentos de Gómez Valderrama con una dosis de incredulidad, no por lo que dicen sino por lo que relatan, es sobre la Historia en donde recae la incredulidad puesto que no hay historia sin literatura, sin letras. Nuestro autor por lo tanto, cuestiona no lo que se dice sino la manera de decirlo, y por eso su registro histórico deja de coincidir en forma y contenido con el discurso oficial para adentrarnos en otro mundo creado por la capacidad imaginativa del que quizá haya sido el más grande representante del género del cuento histórico en Latinoamérica.

### ***El contexto de su obra***

La actividad literaria de Pedro Gómez Valderrama se encuentra ligada a un compromiso que unió a muchos intelectuales colombianos que conformaron una generación literaria que en Colombia surgió en la década de 1940 y cuya divisa se concretaba en escapar del marcado provincialismo para precisar un enfoque cosmopolita que daría paso a lo que en la década de los años cincuenta se concentraría alrededor de la Revista Mito dirigida por Jorge Gaitán Durán, Gómez Valderrama y Hernando Valencia Goelkel. La llamada Generación Mito<sup>60</sup> fue capaz de introducir autores y tendencias literarias y filosóficas que oportunamente recrearon el panorama intelectual y manifestaron abiertamente la entrada a derroteros estéticos y visiones vanguardistas que se ponían a la par con los enfoques que para la época preponderaban en otras latitudes.

En el primer número de la Revista Mito, Gómez publicó su cuento “Consideración de Brujas y otras gentes engañosas”, el cual haría parte del libro Muestras del diablo de 1958. En ese número, el tono de la revista estaba dado, y aunado pues al conjunto de intelectuales que conformaban con entusiasmo el respaldo de la revista, Gómez Valderrama emergía para la época con una formación intelectual que había recibido parcialmente en su estancia como estudiante en París y Londres. “Su vela de armas la hizo en la poesía, como la mayoría de los colombianos (...) Se

---

60. A ella pertenecieron también Eduardo Cote Lamus, Fernando Charry Lara, Jorge Eliécer Ruiz, Héctor Rojas Herazo entre otros.

ocupó luego, perfunctoriamente, pero con éxito, de menesteres profesionales pero también políticos y, en 1955, se metió en la vanguardia de la revista Mito, decisión que (...) culmina su vocación y abre fecundos senderos a su multifacética actividad intelectual” (Ruiz, 1990:XIV) Así se contextualiza una obra que bien merece ser tenida en cuenta dentro del panorama narrativo latinoamericano, sobre ella quisiéramos detenernos ahora.

### ***La fusión de los géneros (entre la ficción y la historia)***

Poesía, cuento, ensayo y novela hacen parte del conjunto de la obra del Gómez Valderrama. Pero la característica más atractiva de la misma, radica en la fusión que hace hasta el punto de borrar las fronteras de los géneros tal como lo hiciera Borges. Su texto Los Papeles de la Academia Utópica con altos visos de ensayo está contenido en el volumen de cuentos La Procesión de los Ardientes, y de igual manera, su novela La Otra Raya del Tigre se origina en el cuento El Dios Errante contenido también en el citado volumen. Sin embargo, es en la borradura de las fronteras entre la ficción y la historia, en donde encontramos el rasgo predominante de la cuentística de Gómez Valderrama, así como el elemento que mayores posibilidades interpretativas genera, al dar por descontada una posible y válida distinción entre el discurso literario y el histórico que tan cara es a los puristas y hacedores de clasificaciones.

Los cuentos de este autor son una perfecta hibridación de erudición e imaginación. Es necesario problematizar estos dos aspectos porque la lectura de sus cuentos no permite pasar por alto el aspecto nebuloso que cobran en materia de clasificación. Si se nos permite, como un imperativo interpretativo de su obra, ante todo hay que perpetrar un atentado contra dichas clasificaciones de los géneros, y no por cierto capricho exegético sino porque de su obra se desprenden esa clase de criterios. Es notorio a lo largo de su lectura cómo el proceso de construcción se nutre de elementos extraídos de hechos históricos que se recrean a partir de una nutrida imaginación. Pero lo que se debe tener en cuenta es cómo difícilmente se puede hacer una distinción clara entre

ambos, pues lo que deseamos mostrar aquí es que la historia misma, lo que se asume como el dato exacto, es también una posición nutrida de imaginación, todo historiador es un literato que ve los hechos con una lente que necesariamente habrá de modificar el dominio interpretativo y por ende, los registros históricos son a su vez imágenes que parten de un contexto cualquiera. Por ello, los cuentos de Gómez Valderrama se asumen como procesos reinterpretativos y recreativos de la historia, y no simplemente como narraciones fantásticas sobre objetos dados en el pasado, así: “La finalidad de los cuentos históricos de este autor es, y sin querer renunciar a la literatura que los determina, transformarlos (transponerlos a) verdaderos ensayos historiográficos –donde además se reflexiona sobre cómo se hace (hacer:escribir) historia(...)”(Correa, 2003:47) Como se ve entonces, el nuestro es un autor catalogado como historiador imaginativo, categoría que no le resta méritos a su oficio de literato y mucho menos deja de exaltar el dominio historiográfico. Es en esa brumosa mezcla donde encontramos el genio del escritor que narra para reescribir la historia y concretar una obra siempre abierta. Para ello, quisiéramos explorar algunos de sus cuentos y mostrar en sus letras mismas las reiteradas muestras de aquello que venimos esbozando.

### ***¡Tierra! Un grito reinterpretado***

En su libro el Retablo de Maese Pedro, Gómez incluyó su cuento Tierra<sup>61</sup>, uno de los más destacados y conocidos del autor. En él, se recrea la epopeya del descubrimiento de América, y habría que resaltar el término epopeya porque lo que hace el cuento es desacralizar el episodio hasta el punto de ridiculizarlo. Según la tradición y el diario de Colón, el grito de tierra que fuera lanzado desde La Pinta, provenía del vigía de turno Rodrigo de Triana. No obstante, para Salvador de Madariaga, “Dos horas después de medianoche, un marinero que el diario llama Rodrigo de Triana pero cuyo verdadero nombre parece haber sido Juan Rodríguez Bermejo, había visto tierra desde la proa de La Pinta.”

---

61. Cuento publicado originalmente en la revista Mito en 1960.



(Madariaga, 1958:255) De esta manera se ramifica la historia. A partir de este solo elemento, Gómez escribe un cuento en el cual su protagonista posee un doble carácter. Rodrigo de Triana y Juan Rodríguez aparecen en el cuento como dos personas distintas que al parecer de Madariaga son una sola<sup>62</sup>. Pero como recreador que es, y sabiendo perfectamente la versión del historiador español, Gómez divide al personaje, mientras Juan Rodríguez está en su jergón, enfermo, “Todos estaban en silencio. Dormían (...) todos dormían menos el vigía, que era aquella noche Rodrigo de Triana” (Gómez Valderrama, 1990:11) Esta circunstancia de incertidumbre con respecto al nombre del marinero es aprovechada por Gómez para conjeturar una visión del descubrimiento que es bien singular. Siendo al parecer la misma persona, Rodríguez Bermejo y Rodrigo de Triana ocupan en el texto de Gómez una distinta caracterización que al final del cuento se integra cuando con la exclamación ¡Tierra!, Rodrigo de Triana anuncia su descubrimiento y Rodríguez Bermejo llega al paroxismo de su orgasmo masturbatorio: “(...) en medio de su propio frenesí (...) enfermo en su litera, gritó, aulló llamando a todas las mujeres: ¡Tierra! ¡Tierra!... Y siguió aullando sin moverse, con la mano puesta sobre su virilidad, mientras los marineros corrían medio dormidos y se empujaban en la escalerilla para llegar al puente de la carabela” (Gómez Valderrama, 1990:11) ¡Qué manera de reescribir la historia! Hay que tener presente que el texto recrea un episodio sumamente significativo en materia histórica y ejecuta sobre él una torsión; retoma la tradición para convertirla en un enfoque nuevo en donde p.e. su personaje principal es un marinero al cual la historia no le había conferido ni protagonismo, ni relevancia.

---

62. La dicotomía en torno al nombre del marinero aparece también en los Cronistas de Indias y en los Conquistadores del Imperio español de Jean Descola. (Cfr. Cote, 2000:54)

### ***¿En dónde queda el discurso objetivo del historiador?<sup>63</sup>***

El carácter contestatario del relato frente a la objetividad de la historiografía es claro. Con una carga emocional gigantesca, el protagonista del relato nos cuenta la manera como en el momento de divisarse tierra, él “divisa” (pasan por su mente) las mujeres que le han ofrecido su cuerpo y le han procurado un alivio en las solitarias noches de La Pinta. Y observemos que este sentido altamente subjetivo tiene otra connotación: “con este gesto, el autor sintetiza su trabajo con las fuentes y sella su re/lectura/escritura interpretativa de los hechos, convirtiendo su cuento –su conjetura histórica- en una pequeña metáfora del sentido copulativo, violento y biológico, que tuvo el encuentro entre España y América, del que surgirán con los años temas como el exterminio de los indígenas, el mestizaje y el colonialismo” (Correa, 2003:80-1)

Como se ve, el cuento no solamente reescribe los acontecimientos sino que concibe otra posibilidad de escribir la historia, en este caso con vívidos elementos poéticos, con un lenguaje altamente cargado de metáforas cuyo efecto es claro y característico de la cuentística del autor.

### ***El Historiador problemático: Otra desmitificación***

Quisiéramos abordar ahora el cuento El Historiador Problemático, en el cual de nuevo el escritor resquebraja, y con una mayor ironía, el papel del ejercicio historiográfico. En este caso, el papel lo cumple la focalización del relato: la historia es narrada por un loro, testigo de los acontecimientos en mención. Se trata de la recreación de los pasajes amorosos y los diálogos entre Bolívar y Manuelita Sáenz, de los cuales fue testigo el loro, el cual los empieza a contar después de muchos años y una vez le dieran “unas extrañas sopas de pan empapado con aguardiente” (Gómez Valderrama, 1990:74). Se presume entonces que “por

---

63. De hecho, la pretensión positivista de objetividad histórica ha sido ya contradicha por la misma historiografía cuando desde los textos mismos, el historiador poetiza, recrea el ambiente expuesto como todo gran historiador sabe hacerlo. Si bien esto es cuestionable para algunos historiadores, toda hermenéutica hecha sobre un objeto de estudio parte de un contexto que ya desestima el carácter objetivista que se pretende alcanzar.

algún proceso extraño de alcoholismo el animal regresó a épocas pasadas, y empezó a repetir textos, seguramente oídos en esos tiempos lejanos” (Ibid.)

¡La historia narrada por un loro alcohólico! Y lo que es mejor, en el cuento se narra en qué consistiría la verdadera historia objetiva: “Todo aquello que salía de la repetición fonográfica del animal, tenía el extraño interés de un lienzo descubierto a parches, o de un mosaico fragmentario que iba tratando de armarse. Era un lienzo misterioso, en el cual se iban descubriendo las cosas sin adulterarlas. A veces pienso que ésta sería la única forma en que verdaderamente podría describirse la historia objetiva” (Ibid.) Sólo se es objetivo históricamente cuando el pasado se reconstruye a partir de imágenes sin conciencia, fotografías neutrales de un espacio-tiempo que el focalizador sin ningún tipo de subjetividad, relata después. ¡La única objetividad posible estaría en el pico de un loro! Creeríamos que tal enfoque es uno de los principales despliegues interpretativos del cuento. Más atrás señalábamos el problema que se desprende de tratar de dividir la historia y la literatura de manera tajante. Pues bien, en el cuento aludido es preciso notar cómo el dominio histórico está ya cargado de subjetividad, y por lo tanto, de simbolismo, de ficción, y en última instancia, pero no menos dada, de literatura. El propio autor en una entrevista así lo hacía notar: “(...) la historia siempre es una constante manipulación (...) La re-escritura periódica de la historia es parte de la vida de la humanidad. Sin manipulación, verdaderamente no habría historia; porque no sería sino la constante reiteración, la repetición de la narración de los mismos hechos.” (Gómez Valderrama, citado por Cote, 2000:52) Y es que gran parte de las interpretaciones nuevas que se hacen en el dominio de la historia, surgen a través de la carga subjetiva del autor, y aunque no es el único motivo de reinterpretación, y en algunos casos no el más importante, sí representa una función creadora que constituye un impedimento notorio para la aprehensión objetiva y neutral de los hechos.

Otro factor que incide notoriamente en el cuento es otra vez el aspecto desacralizante, por cuanto hace que personajes de la talla de Bolívar, se nos muestren desde una visión alejada

completamente de la suntuosidad con la que hemos estado acostumbrados a percibirlos. El texto es un reto a esos discursos ampulosos con los cuales de manera oficial nos fue narrada la historia, de manera sacra, moralizante y maniquea.

### ***Las versiones de la historia***

Del cuento anterior sería necesario extraer algunos aspectos de sus dos primeros párrafos, los cuales nos darán una idea clara del criterio conjetural que Gómez manejaba en su cuentística.

“Jamás, cuando en algún relato del pasado me acerco a una versión de los hechos, me retraigo para rechazarla como poco probable. En general considero que, así como en el futuro hay para cada hecho, para cada actitud humana un sinnúmero de posibilidades a través de las cuales podría seguir caminos distintos, así las cosas de la historia que no están totalmente establecidas, y en muchos casos también aquellas que parecen estarlo, ofrecen esas mismas posibilidades, pero el hombre, al irse hacia atrás para hacer historia, la fabrica a su manera, y para darle verosimilitud, tiene también que matar las otras alternativas.

De todos modos, sospecho que tanto en el pasado como en el futuro hay una serie de mundos probables, de los cuales el ya sucedido o el que va a suceder no tienen por qué ser, en verdad, los más aconsejables. Pueden en cambio serlo aquellos extraídos, acaso por su misma improbabilidad, de ese medroso refugio donde estaban condenados a la inexistencia.”

(Gómez Valderrama, 1990:72)

Si bien el futuro nos depara posibilidades infinitas, lo mismo podría decirse del pasado con base en lo expuesto por Gómez en su cuento. Se construye el pasado a partir del relato histórico, y se enriquece en la medida en que a las probabilidades se les brinda la oportunidad de no quedarse relegadas a la condena de la inexistencia. El juego poético que se establece con la visión de nuestro escritor radica en que son precisamente, a veces, los acontecimientos más improbables los que más atraen la atención. Nada cambia tanto como la historia, y por ello esa

visión centrífuga de la misma le confiere a la narrativa de Gómez Valderrama un enfoque similar al de Borges, autor por el cual el primero tenía una especial admiración<sup>64</sup>. De acuerdo a una perspectiva centrípeta de la historia, monológica, determinística y por supuesto lineal, la historiografía se identificaría con la corroboración de datos enmarcados en un constante consenso. Pero lo que revela la historia es precisamente todo lo contrario, se enriquece en la medida de ofrecer nuevas conversaciones con el pasado, de esquematizar imágenes no vistas, no concebidas y narrar lo que bien podría asimilarse como micro-relatos, escritos marginales que se escapan de la categoría del metarelato histórico<sup>65</sup>.

Gómez Valderrama observó que “(...) las corrientes de la historia son irónicas y dialécticas y que, según la perspectiva, lo que hoy es verdad mañana puede ser ilusión y lo que al abuelo parecía sólido al nieto puede parecer provisional y problemático. De estas contradicciones se hace el discurrir de la historia, siempre recomenzada (...)” (Ruiz, 1990:XXIX) Por ende, la historia es provisional, y frente a ella las interpretaciones son necesarias con respecto a una manifestación abierta y cambiante como lo es la mirada hermenéutica del sujeto que aborda un texto tan problemático como el pasado.

Las versiones de la historia se enriquecen con las conjeturas de Gómez Valderrama, y si con ello se da salida a la incertidumbre que dejan las visiones históricas, no es con el ánimo de escribir la última de las versiones, sino que por el contrario, se trata de revisar la tradición, jugar con ella si se quiere, dialogar con un espacio que si bien está lejos, no se nos aparece ajeno a partir de ese encuentro. El lector de la historia debe tener una interacción con ese texto, debe incorporar su visión con respecto a las imágenes que recibe del pasado para construir un mundo otro; eso y no otra cosa es lo que realiza el autor con sus cuentos,

64. De hecho, en los anteriores párrafos hay una similitud bastante notoria con lo que expresa Borges en su célebre cuento “El Jardín de Senderos que se Bifurcan”, en donde encontramos una referencia explícita a la múltiple convergencia de probabilidades que se desprenden de un instante. En el caso que nos ocupa, las probabilidades nacen en torno a la reinterpretación del pasado y por ende, de la reescritura de la historia que se desprende de dicha interpretación. De esta manera la historia se torna compleja e incierta, variable y enriquecedora, y en un sentido literario, sumamente poética.

65. Puesta en duda en la postmodernidad la categoría de *Historia Universal*, la historia se resuelve en relatos que retoman el pasado y lo torsionan, de la misma manera que en Heidegger con el término *Verwindung* -torsión- se acoge la tradición filosófica.

acceder activamente a la historia y no conocerla sino suponerla<sup>66</sup> a partir de construir conjeturas sobre la misma.

### ***La versión de los hechos y la reescritura de la historia***

En este último apartado quisiéramos abordar el que quizá es el problema más relevante en torno al conocimiento de la historia y su relación con las conjeturas emitidas en torno a ella. Se trata del acceso al *factum* histórico, de su independencia del discurso mismo, se trata por lo tanto de determinar en qué medida los hechos están “contaminados” por el lenguaje y explorar el nivel literario del discurso historiográfico. De los cuentos *Noticia de los Cuatro mensajeros* y *La Aventura de la Nieve*, se pueden extraer detalles precisos que enfocan cuestiones en torno a la materia que nos ocupa.

Necesariamente habremos de enfocar estos relatos basando el discurso en la perspectiva hermenéutica según la cual nuestro discurso es una construcción que gira en relación interdependiente del sujeto y el objeto<sup>67</sup>.

En el primero de estos cuentos se recrea la historia de un mensajero en cuatro episodios que narran de manera distinta el mismo acontecimiento. Durante un viaje en el cual debe entregar un mensaje se le presentan seis sucesos<sup>68</sup> que en cada uno de los episodios tienen distintas connotaciones, diversos puntos de vista, y también apreciaciones subjetivas que van cambiando en cada uno de los cuatro episodios; por ello, a veces estos sucesos, siendo narrados con enfoques distintos, aparecen en el cuento en alguno de sus episodios como hechos totalmente diferentes. Con una habilidad suma, el relato se construye desde cuatro versiones que muestran focalizaciones distintas<sup>69</sup>, versiones que a veces se

---

66. Conocerla en el sentido de manifestar una visión de la misma sin problematizarla.

67. De hecho se sabe que estos últimos dos términos pierden su validez, su substancialidad, debido a la característica que los sumerge en un círculo de interpretación del cual no pueden evadirse.

68. Los seis sucesos son los siguientes: El encuentro con un amigo, con una moza; con unos desconocidos, con una vieja; el conocimiento del estado precario de su caballo, y por último la advertencia que le hacen unos habitantes del poblado al cual llevaba el mensaje.

69. En cada episodio se dan detalles de lo que pasa por la mente del mensajero, detalles que muestran una versión distinta, así como elementos que dilucidan el relato desde otras perspectivas que el lector encuentra. De esta manera, se corrobora la interacción entre el sujeto y el objeto en la medida en que el lector reconstruye la historia con los nuevos datos que va descubriendo en su peregrinaje de reconstrucción de la historia narrada en el cuento.

presentan no sólo desde distintas miradas externas sino que a su vez, detallan el cambio de perspectiva que se da en el pensamiento propio del mensajero, indicando la manera como la voz del protagonista, su mundo interno, varía en cada episodio<sup>70</sup>. Con la lectura de cada uno de ellos, se revelan datos que en los otros no aparecen, se construyen versiones, a veces contradictorias, de un mismo hecho. Lo que se pone en juego es, por lo tanto, la confrontación de representaciones de la realidad que se esbozan en relatos y manifestaciones subjetivas, en donde notoriamente se resquebraja la posibilidad de encontrar una versión definitiva y unidireccional de un suceso. La historia cambia, las versiones difieren, y eso es precisamente lo que se detalla en el segundo de los cuentos, *La Aventura de la Nieve*.

En este cuento encontramos de manera más explícita la reconstrucción de la historia, en este caso de un episodio amoroso de Emma, la hija de Carlomagno. Se trata de los testimonios de tres personas distintas, los cuales difieren como es obvio en cuanto a los hechos ocurridos y la valoración que se tiene de los mismos. Uno de ellos es el testimonio de Gontrand, escudero de uno de los caballeros de Carlomagno, quien relata que ha sido testigo de los amoríos de Emma con un hombre del cual no ha podido revelar su identidad. Una vez narrada su historia, un interlocutor le hace saber que el amante es Eginhardo, secretario del Emperador, quien ante la benevolencia de éste, se casará con Emma. El segundo testimonio es el de Ghisla, criada y nodriza de Emma, quien ofrece una visión distinta de los hechos: El amante es Etienne, capitán de la guardia, el matrimonio con Eginhardo ha sido arreglado por él y por la madre de Emma. De esta manera, la versión cambia, Eginhardo es un villano y Emma una víctima, y Etienne condenado injustamente como conspirador. La tercera versión es la del poeta Briand D'Anguibert, el cual desde su perspectiva canta los amores de Emma y Eginhardo aunque se lamenta por la condena a muerte que ha sido impuesta sobre Etienne. Tenemos entonces tres versiones diferentes sobre un mismo hecho. Cada una de ellas varía de acuerdo a los intereses de quienes las enuncian y nos vemos forzados a preguntarnos dónde están los hechos. Por esa razón, más que a hechos, a lo que nos enfrentamos en las narraciones históricas es a las palabras

que los enuncian, y por lo tanto, los hechos no se nos presentan como tales sino de acuerdo a las versiones que reconocemos en el lenguaje, mediados por múltiples factores que determinan la observación de lo acontecido. Que la historia pueda ser narrada con objetividad es algo que el cuento cuestiona implícitamente, que no haya posibilidad de narrar una versión uniforme de los hechos es algo que corrobora nuestra propia comprensión del mundo de la misma manera como la entiende Gadamer<sup>70</sup>.

La historia es un camino recorrido por viajeros que transitan sendas laberínticas. Creemos recorrer el camino correcto y de un momento a otro nos topamos con un óbice que nos detiene y nos hace transitar por otros rumbos. La imagen de la historia como laberinto sería cara a Pedro Gómez Valderrama, para quien cada ruta transitada, inusitadamente se convierte en un nuevo derrotero; porque ella misma sugiere una conjetura, una revisión de las circunstancias que rodearon su aparición, y los hechos mueren para dar paso a las interpretaciones. Éstas son las únicas fuentes de la historia misma, quizás no haya historia sino tan solo ficción. Toda historia estará mediada por una interpretación, y el grado de ficción en torno a ella, ¿cambiará acaso su origen? Los cuentos de Gómez Valderrama no acaban la historia, por el contrario la revitalizan. Si su origen no puede encontrarse más allá del grado de ficción que incorporemos en ella es algo que no podemos obviar, de tal suerte que si se recrea y se conjetura en torno a lo que nos sugiere como lo hace el autor, es para vincularla aún más con nosotros, para no dejar anquilosar nuestra propia visión de sus imágenes y resquebrajarla en cualquier lugar y tiempo de nuestra interioridad. Recobrar así la historia es habitarla.

---

70. Focalizaciones que se desconocen en el relato.



## ***SENTIDOS DE LA POÉTICA***



# DENOTACIÓN Y CONNOTACIÓN

Los filósofos hablan muy frecuentemente de investigar y analizar el significado de las palabras. Pero no olvidemos que una palabra no tiene significado dado, por así decirlo, por un poder independiente de nosotros, de tal modo que pudiese haber una especie de investigación científica sobre lo que la palabra realmente significa. Una palabra tiene el significado que alguien le ha dado.  
Wittgenstein (Cuaderno Azul, 56)

Reconocer la naturaleza del lenguaje acerca de su carácter expresivo directo o indirecto, y por ende, de su simplicidad o complejidad frente al papel que desempeña en su uso, sea oral, escrito, visual, etc., parece ser uno de los problemas que sigue teniendo gran eco a la hora de determinar los énfasis que podemos extraer del mismo y claro está de las posibilidades y límites que nos ofrece. Por tal razón, analizar las implicaciones de la denotación y la connotación, se nos revela como una veta investigativa lo suficientemente atrayente como para incorporar elementos de suma importancia dentro del estudio de los fenómenos lingüísticos que podríamos catalogar incipientemente y de manera muy general, como poéticos.

La denotación y connotación son fenómenos de significación en el lenguaje que abren el espacio a una mirada crítica frente a los mismos, en lo que respecta no sólo a sus usos sino ante todo a la valoración filosófica que de ellos se desprende, una vez se logre vislumbrar el panorama interpretativo que surge en torno a ellos en todo proceso lingüístico. Intentamos por lo tanto, dar una esquematización general de los mismos y principalmente, descubrir qué implicaciones de orden conceptual y simbólico derivan de las definiciones y presupuestos en los cuales se mueve cada uno de ellos.

## *La denotación*

Tradicionalmente se ha asimilado como denotación, aquel tipo de significación literal cuyo rasgo característico es el de mostrar lo que podría considerarse un sentido primario y directo. Se trata por lo tanto, de indicar, señalar, inequívocamente, hacia una referencia que debe asumirse con plena claridad. El valor denotativo de un enunciado está representado entonces, por su univocidad, por su monosemia y por el carácter informativo y “cerrado” que de él deriva en contraposición al valorativo e interpretativo, propio de la connotación.

El siguiente ejemplo clarifica lo anterior: si decimos el parque tiene tres árboles, la denotación se remite a la literalidad del enunciado, es decir, el hecho de considerar que hay un sitio con unas determinadas características que llamamos parque y en el cual se encuentran unos organismos vivos vegetales que llamamos árboles. Por esto, la denotación es una indicación y señalamiento inmediatos que remite a la significación primaria propia de un código. Se trata entonces del sentido más común y generalizado que tiene la característica de ser estable y constante dentro de cada unidad léxica. El término raíz p.e. remite directamente a un significado estable según el cual hace referencia al fundamento de algo. Ese sentido directo e inmediato es precisamente el carácter denotativo que poseen las palabras. Por ello la denotación se asocia comúnmente al significado primario que está contenido en el diccionario, como foco de una cristalización o focalización que implica una acepción fija en torno a un término.

El enfoque de la denotación es pues, el de constreñir el lenguaje en torno a un punto central o jerárquico desde el cual sea posible abanderar un sentido único que sirva como focalización o estabilización concensuadas de un significante.

Es interesante tener en cuenta como la denotación no sólo remite a un eje temático del lenguaje (compartido con la connotación), sino que está conectada con una visión propia de ciertas posturas filosóficas que ven en ella, o mejor en lo que implica, una necesaria concepción interpretativa de lo que para ese tipo de visiones es la realidad. Es por ello que de acuerdo a ese tipo de concepciones, el lenguaje denotativo posee un carácter supremamente fuerte, y se adecua perfectamente a la realidad que pretende describir.

Nos referimos por supuesto, a la manera como la sistematicidad de la filosofía y la rigurosidad de la ciencia han legitimado y promulgado la necesidad de un lenguaje conceptual y exacto respectivamente, que copie el mundo, ya sea este entendido como una determinada concepción metafísica en el caso de la filosofía o como una taxonomía y orden plenos en el caso de la ciencia moderna. La filosofía y la ciencia procuran ejemplos muy esclarecedores en lo que tiene que ver con el uso de un lenguaje denotativo que haría las veces de soporte del proyecto moderno y racionalista, según el cual es preciso utilizar un lenguaje preciso y claro, altamente comprometido con la exactitud conceptual y la precisión teórica de la ciencia que escudriña el mundo y sus leyes. No es casual por lo tanto, que el proyecto filosófico propio de la época moderna, haya sido caracterizado por el uso de un lenguaje “frío”, riguroso, demostrativo, tal y como es proyectado en las obras más representativas de la filosofía moderna<sup>71</sup>.

El empleo o requerimiento mejor, del lenguaje denotativo en la ciencia es también bastante común. La necesidad de un consenso que legitime la pretensión universalista del proyecto de la ciencia moderna, hace inevitable el uso del lenguaje inequívoco no sujeto a interpretaciones variadas que deslegitimarian la rigurosidad de toda pretensión científica verdadera. Si decimos con Kepler p.e. que los planetas se mueven de acuerdo a tres leyes constantes, los términos involucrados allí, (planeta, ley, eclipse, etc.) no puede poseer diversas acepciones, sino por el contrario, deben regirse por un criterio unívoco de sentido que dé pleno rigor a la sistematicidad científica otorgada en este caso por la univocidad denotativa.

Un caso bastante paradigmático lo representa precisamente el famoso empirismo lógico, cuya pretensión de utilizar un lenguaje libre de todo elemento metafísico, en procura de depurar el lenguaje en tanto éste debe estar amparado en un referente empírico, habría de considerarse como un ejemplo muy concreto de precisión lingüística que deslegitima toda valoración e interpretación derivada del ámbito connotativo. No es otra la razón por la cual el primer Wittgenstein y el Círculo de Viena,

71. Tal es el caso de Descartes, Spinoza, Kant, Hegel entre otros.

abogaran por un lenguaje lógico, depurado de todo elemento “poético” que pudiese no tener nada en común con esa totalidad de hechos que ellos denominaban realidad. El lenguaje en este caso, cumple una función de “espejo” que refleja el mundo con precisión, en tanto tenga un referente empírico. Es por ello que el positivismo (empirismo) lógico puede afirmar que “todos los enunciados metafísicos (aquí también se involucran los poéticos, religiosos) están privados de sentido, al no poderse comprobar empíricamente” (Abbagnano, 1997:400)

En este caso la denotación ya no solo remite a una rigurosidad y univocidad en el ámbito de la significación, sino que pretende direccionar el lenguaje en torno a una “habilidad secundaria, de índole mimética, consistente en pensarlo como apto solamente para reflejar su entorno” (Jofré, 2002). En efecto, según la pretensión del positivismo lógico, el lenguaje cumple una misión referencial, en tanto sólo es aceptado como válido aquel tipo de enunciado al cual se le pueda encontrar una referencia empírica objetiva. En este caso, la denotación se comprime al máximo, pues de acuerdo con lo expuesto, denotar no sólo es indicar directamente, sino indicar precisamente aquello que posea un referente empírico observable y cuantificable. El positivismo lógico por ende, es la reducción del lenguaje a la referencialidad positiva<sup>72</sup>.

## ***La connotación***

Podríamos definir como característica principal de la connotación, el hecho de que el lenguaje adquiere una gama de significados que derivarían del primer sentido expresado a nivel denotativo. Una lectura connotativa implica entonces una sublectura en la cual se incorporan elementos interpretativos como el contexto de donde surjan los enunciados o imágenes, y principalmente, la capacidad de establecer conexiones entre los

---

72. Lo cual nos remite a la idea de considerar esta clase de posición en torno al lenguaje, como la reducción más miope que se pueda tener con respecto al mismo. Además de limitar el lenguaje a un sentido único, que sería precisamente el factor denotativo, se le aplica un criterio de verificabilidad empírica, en este caso atribuible a lo que se puede denominar referencialidad positiva, que limita enormemente el papel creador de la palabra en el sentido connotativo. No por afirmar la denotación sino por negar la validez de la connotación, el empirismo lógico se nos aparece enteramente reduccionista.

puntos de cruce que se originan en cualquier manifestación del lenguaje. Estos puntos de cruce, tienen que ver con la manera como una palabra o imagen remite a una red de sentidos diversos que clarifican la llamada polisemia, y por la cual, se originan precisamente las múltiples connotaciones. Si afirmamos p.e. que Renato tiene rayado el disco duro, denotativamente la frase es bastante simple y asumimos sin mayor problema el hecho de que una persona tiene problemas con su computador. Pero las connotaciones que de dicha frase derivan son mucho más complejas, puesto que si sabemos más acerca de Renato, es decir, si compartimos un contexto en torno a la persona y sabemos que sufre trastornos mentales, entonces disco duro y rayado remiten a otro tipo de consideraciones que enriquecen el sentido del enunciado. Igual acontece con la expresión ese hombre es un león, pues este último término puede tener diversas connotaciones, puede evidenciar el carácter fuerte, decidido, inquebrantable o también violento y salvaje de alguien.

La connotación recrea el lenguaje, abre sus horizontes, disemina los sentidos. Al dinamizar el lenguaje provocando sugerencias, motivaciones, juegos de sentido, la connotación despliega sus posibilidades interpretativas.

La connotación posee un carácter errático que se manifiesta en los procesos de interpretación en donde la evocación de imágenes diversas en torno a un término explicita por qué connotar se asimila frecuentemente a sugerir, insinuar, siempre de manera velada. Esto nos clarifica también por qué frente al carácter connotativo del lenguaje poético, algunos filósofos sintieron cierto recelo. No es propio de la seguridad conceptual el hecho de recurrir a un lenguaje velado, que en vez de mostrar directamente, hace uso de su capacidad sugestiva y seductora para provocar otro tipo de significación, y por lo tanto, y he aquí el mayor riesgo y también la mayor ganancia, otro tipo de visión del mundo<sup>73</sup>. Por esta razón, la connotación y denotación no pueden ser vistas sólo como los ejes de significación del lenguaje; esa sería una posición bastante simplista que estaría obviando la problemática de fondo que se vislumbra en torno a la asimilación de las proyecciones

---

73. Además recuérdese cómo el equívoco y la ambigüedad hacen parte del carácter connotativo, haciendo aún más explícita la recurrencia de las pretensiones de claridad conceptual, de desestimar el uso de esta clase de lenguaje por ser totalmente inadecuado a la hora de definir y precisar y delimitar una idea.

interpretativas de la denotación y connotación. Nos referimos por ende, a las implicaciones derivadas de las concepciones que en uno u otro caso, dan mayor relevancia al significado directo o bifurcado de una palabra u oración y que tienen que ver por supuesto, con la asimilación del carácter o “naturaleza” del lenguaje mismo.

### ***Las implicaciones del lenguaje denotativo y connotativo***

Debe quedar ante todo claro que denotación y connotación están presentes siempre en toda palabra, imagen o enunciado, es decir, toda expresión tiene un carácter denotativo y connotativo y desborda la escritura y la oralidad para inscribirse también en la pintura o la cinematografía etc. Lo que intentamos visualizar es qué implica considerar la preponderancia de uno y otro en torno al efecto que generan en nosotros mismos.

Mientras la denotación remite a un significado unívoco, la connotación representa una poliviosidad y equívocidad que genera ganancia semántica. Esto lo decimos precisamente por la riqueza interpretativa que obtiene el hombre de acuerdo a su manifestación no ya tanto como animal racional sino ante todo como homo significans<sup>74</sup>, el hombre generador de sentidos diversos, no descubridor y conservador de sentidos unidimensionales.

Si ahondamos un poco más en las implicaciones que nos ocupan, lo primero que tenemos que hacer notar es cómo la hermenéutica y en general, todo proceso de apertura significativa y simbólica, queda excluida si diéramos importancia cognoscitiva solamente a la denotación. Es justo el carácter connotativo del lenguaje el que confiere sentido al hombre mismo, no se trata entonces de deslegitimar la información que suministre un enunciado de manera directa o literal en el caso de la denotación, sino de evidenciar cuán arraigada está en el hombre la necesidad de buscar siempre nuevos sentidos a partir del perfil metafórico del lenguaje. No es otra la razón por la cual Nietzsche puede afirmar que el origen del lenguaje no tiene nada que ver con el ser de las cosas, o con una verdad expresada por él de manera

---

74. Véase el carácter creador de significación del hombre y su necesidad en (Barthes, 1967:261)



inmediata; el lenguaje es la proyección de una fuerza inherente al hombre, es producto de un instinto, a manera de una fuerza artística que como metáfora, se ocupa así de representar no el ser de las cosas, sino las impresiones subjetivas que se ven reflejadas en los diversos sentidos implícitos en las palabras (Cfr. Nietzsche, 1998). La palabra no es aprehensión de una cosa sino de una excitación, hay una mediación entre el lenguaje y las cosas, una ruptura<sup>75</sup>. El lenguaje connota, sugiere, muestra la excitación que se presenta frente a las cosas, no a las cosas mismas. El lenguaje es señal, es una transposición de un sentido a las cosas y por eso es metáfora.

Recurrimos por lo tanto al lenguaje connotativo porque su principal característica, o al menos su fuerza implícita, consiste en renovarse constantemente a partir de las redes de significación que los contextos diversos en que se desenvuelve el hombre logran crear. Podríamos ser un poco más radicales y considerar que la denotación sólo es posible en el diccionario<sup>76</sup>, y que la connotación hace parte del constante intercambio de sentidos y juegos del lenguaje que operan alrededor de éste último. Podría objetárenos que la ciencia, y aun la filosofía en algunos casos, ha incorporado términos que remiten a conceptos o ideas definidos y plenamente certeros en cuanto a su significación explícita, y ciertamente es así, pero lo que hay que tener presente, es que estos términos están regidos por paradigmas conceptuales que no alcanzan a cubrir el desborde inherente al lenguaje y que se ve explicitado en muchos términos que teniendo una significación en un paradigma o sistema, pasan a cumplir un rol muy distinto a estar amparados en otro campo de significación<sup>77</sup>.

Quisiéramos concluir retomando lo dicho con respecto a la importancia de la denotación como fuente de información directa y explícita para el hombre, aunque haciendo énfasis en que no

75. Si así no fuese, entonces estaríamos legitimando la distinción entre forma y contenido, y por ende, la pretensión de mostrar a través del lenguaje el ser de las cosas mismas, sin tener en cuenta la forma del discurso empleado. El lenguaje por tanto no muestra ni indica sino que sugiere, connota y excita una valoración determinable sólo a partir de una hermenéutica ejecutada por cada intérprete. Tal es el sentido del carácter connotativo del lenguaje.

76. Con esto nos referimos al hecho de que a pesar de que se intente vislumbrar una denotación explícita, el lenguaje involucra siempre contextos y valoraciones del emisor o receptor que estarían ausente por razones obvias en la rigidez léxica del diccionario. Por ello son muy útiles y esclarecedoras las palabras de Wittgenstein cuando afirma que *el significado de una palabra es su uso en el lenguaje*.

77. La filosofía ofrece muchos ejemplos al respecto, y por ello, tal fenómeno en ella no merece mayores comentarios. Distinto es el panorama que frente al mismo fenómeno se presenta en la ciencia, a la cual se le ha considerado como depositaria de un saber acumulativo y rígido donde las palabras remiten siempre al mismo sentido. No obstante, ellas están sujetas a un paradigma que las determina. Esclarecedor en este sentido es el texto de T. Kuhn *¿Qué son las revoluciones científicas?* Y principalmente los ejemplos dados en la obra en torno a conceptos como movimiento, planeta, fuerza, masa, etc. (Cfr. Kuhn, 1995:59-67)

se puede considerar la denotación como la idea principal y la connotación la idea periférica o accesoria, porque precisamente a lo que hace alusión el campo connotativo, es a una red de significación donde no hay centro sino desborde laberíntico que enriquece los horizontes de apertura entre los humanos y que se asemeja o puede ser interpretado, según aquella imagen que nos evoca el jardín de senderos que se bifurcan, y en este caso, el jardín es el lenguaje.

## EL GESTO POÉTICO DE LA PALABRA

Intentar describir la naturaleza de la palabra en torno a lo que de ella se desprende como proceso de significación y sentido, parece ser una empresa ardua, máxime cuando nuestra contemporaneidad se torna celosa a la hora de definir sustancialmente algo y mucho más la palabra, o al menos lo que ella representa, pues, más que una esencia, podríamos hablar mejor de procesos o usos que de ella se desprenden.

Nos interesa resaltar cómo la palabra no es precisamente un ropaje del pensamiento, ni mucho menos un simple instrumento o adorno del mismo, sino todo lo contrario, una fuente de sentidos que constantemente está moldeando nuestras interpretaciones, al ser ella en toda su potencialidad una reserva de posibilidades que se logra vislumbrar mejor, claro está, en lo que por el momento denominaríamos incipientemente lenguaje poético.

Puesto que lo poético desborda la poesía y va más allá del texto que ordinariamente denominamos poema para inscribirse de manera más amplia en otros órdenes del lenguaje (visual, auditivo, corporal, etc.), debemos aclarar que no intentamos abarcar la totalidad de lo poético en sus más diversas manifestaciones, sino ante todo, desplegar nuestra atención en la palabra poética a la luz principalmente de algunos textos que nos ayudarán a clarificar, no de manera total obviamente, la muy oscura senda ante la cual nos topamos cuando abordamos el horizonte cada vez más amplio de aquello que llamamos poesía, y que está estrechamente ligado a la bifurcación de la palabra como eje central y protagónico de toda obra poética. Las relaciones existentes entre el gesto poético de la palabra y nuestra posición como seres significantes en un mundo lleno de símbolos, posibilitan una perspectiva desde la cual palabra e interpretación serán, no sinónimos, mas sí dos caras de una misma moneda que no pueden ser vislumbradas ambas si no se relacionan constantemente en un vínculo bastante estrecho.

Pretendemos resaltar la importancia de lo poético dentro del

gesto que encarna dicha condición en la palabra, en lo que respecta al estrecho vínculo dado entre la significación consignada por el hombre y la bifurcación de sentidos ofrecida por la pluralidad metafórica contenida en la palabra, y en este caso, en la del orden poético. Nos referimos por ende, a un conocimiento ofrecido por lo poético, conocimiento que más que un producto de índole analítica, prefigura un “saber” interpretativo en donde se revelan los esquemas más profundos de aprehensión del mundo por parte del hombre, en los cuales la búsqueda del sentido será aún más importante que el sentido mismo, según lo expuesto por Barthes<sup>78</sup>. El gesto poético de la palabra tendrá mucho que ver en esta clase de saber, pues de aquél, deriva irrestrictamente la pléyade de posibilidades que el hombre vislumbra en un mundo que no conoce, sino que construye, y en este caso a partir de la palabra poética y su gesto metafórico.

Sumidos en la cotidiana inmersión en la palabra, asumiendo su presencia como una compañía neutral a la cual acudimos en una especie de sueño y letargo, parecería entonces que nuestra recepción de la misma nos llega como un presente continuo en el cual no es posible vislumbrar el horizonte de complejidad que ella encierra. Y éste precisamente desaparece cada vez que al recurrir al lenguaje para comunicarnos, pretendemos desligar a la palabra de su raíz agónica desde la cual se nutre para, como agente magmático, hacer que nuestro acceso a ella nos infunda una experiencia trémula digna de no ser olvidada, y trágicamente, digna también de formular una soledad debido a su inmanencia, a su papel creador<sup>79</sup> que a pesar de formular un hacer, implica un hacer renovado cada vez que a ella acudimos.

No es otra la razón por la cual hablamos entonces de inmanencia de la palabra poética, puesto que si bien ella nos hace temblar, invoca una experiencia única que nos desliga de lo rutinario; en ello radica precisamente su inmanencia, puesto que acudimos

78. Al respecto Barthes enuncia como rasgo fundamental de la investigación estructural, el hecho de considerar la importancia de la búsqueda de sentidos como objeto propio de ésta, mas que la de procurar tenerlos. (Cfr. Barthes 1967: 261)

79. El término poesía deriva del griego *poiesis* acción, creación. El poeta es entonces creador, hacedor, aunque en este caso, nos interesa resaltar no tanto el papel del poeta como el de la palabra misma, en tanto ella es el *agente* que otorga el sentido una vez el poema se desliga del creador. Como el término *agente* puede llevar a confusión debido a que quien otorga el sentido, es decir, la interpretación, es el intérprete, llámese lector o recreador, es mientras tanto oportuno resaltar el hecho de que la palabra poética como tal, tiene un papel decisivo, hasta el punto de señalar todavía someramente, su autonomía (que después vincularemos con lo que hemos denominado inmanencia). Sobre el particular hablaremos más adelante.

a ella en procura de una creación constante que deriva en una presencia ajena de la palabra poética, al no ser ésta una expresión rutinaria y monosémica que indicaría siempre el mismo sentido. La inmanencia de la palabra poética surge entonces de su carácter indócil, manifiesto en la riqueza de su hacer, de su poiesis, de su creación constante a la cual no podemos acceder de manera plena, presentando así su carácter inmanente.

¿Es ésta una visión objetivante de la palabra poética? Es decir, ¿es tal el grado de autonomía de la misma que nos atrevemos a decir que su naturaleza obedece a una formulación ausente de creador y recreador? Sobre esto vale la pena detenernos un poco. Muchas son las teorías acerca de la naturaleza de la palabra poética, no obstante, nosotros vamos a desarrollar una perspectiva desde la cual, apoyándonos en algunas puntos del formalismo ruso, más precisamente en Sklovskij, así como en Valéry y Jakobson, trataremos de identificar el papel de la palabra poética no al margen del agente creador (el poeta) ni del destinatario, pero sí enfocando el papel preponderante que la propia palabra logra generar desde su autonomía, en el proceso de esclarecimiento que ella misma, como primera instancia, representa en el subsiguiente nivel hermenéutico que se desenvuelve a partir de allí. Para esto, vamos entonces a desarrollar algunos puntos en torno a lo que podríamos definir como la naturaleza del gesto poético de la palabra.

### ***La inmanencia de la palabra poética***

Ante un poema nos sentimos amenazados, inmersos en una profunda huella de indigencia conceptual no nos es posible reestablecer un criterio unificado frente al sentido general del poema, del verso o de la palabra.

Tal es el encuentro con la palabra poética, puesto que más que significaciones diáfanas, el poema siempre nos sugiere unas vías, unas sendas de dominio amplio por las cuales algo circunspectos, y en algunas ocasiones no tanto, nos atrevemos a adentrarnos en procura de una iluminación que la propia palabra nos brinda. Pero la iluminación nos es procurada a partir de la

palabra misma como un encuentro casi irreductible, puesto que su resplandor, es decir, la proyección de la palabra, será siempre distinta tras cada acceso a la misma, y es por ello que hablamos de inmanencia de la palabra poética, puesto que ella posee un carácter inaprensible, una esencia que se bifurca mas nunca se deja atrapar; es pues, una presa escurridiza que juega con nosotros y que trasciende<sup>80</sup> sólo a partir de imágenes plurales que nos seducen constantemente. La inmanencia es amorfismo, generatriz de sentidos carentes de identidad, rizomas huérfanos que se multiplican en una decantación imposible si atendemos al llamado de la palabra poética y según el cual no hay pureza, no hay integridad primigenia sino un proceso magmático del cual procede nuestra perplejidad y trémula recepción.

Paralelo al concepto de inmanencia se nos presenta el de autonomía, con el cual pretendemos ahondar aún más en lo que implica la inmanencia, aunque ahora inmersos en las relaciones de la palabra con el referente. Debemos tener en cuenta que la palabra poética no es denotativa y su función va mucho más allá de indicar un sentido único que exprese o capture un objeto o referencia con claridad total<sup>81</sup>. Como el objetivo de este ensayo no es el de definir la posibilidad o no de que la palabra sea una imagen especular del mundo objetivo a la manera como querían hacerla ver los positivistas lógicos, nuestro interés se centra en el carácter connotativo de la palabra poética. Ésta no tiene función referencial, y tal como lo afirmara Jakobson, “la función de la poesía es la de indicar que el signo no se identifica con su referente” (Citado por Erlich, 1974:259). Esto indica precisamente cómo la palabra en su uso poético no tiene comunicación explícita con el mundo circundante al sujeto, y antes bien, la palabra se

80. Es preciso aclarar conceptualmente el sentido de la **trascendencia** de la palabra poética, así como la *esencia* a la cual hacemos alusión. En primer lugar, la trascendencia no juega aquí un papel contradictorio con el carácter inmanente al cual nos referimos. Al decir que la palabra poética trasciende, pretendemos describir el fenómeno según el cual de ella derivan múltiples sentidos que llegan a un receptor expuesto por nosotros como recreador. Al margen del poeta, la palabra poética asume el papel no de creación pasiva, sino de creadora activa, puesto que a pesar de su inmanencia, es decir, de su permanencia y autonomía con respecto al hermeneuta, que en este caso es el recreador, ella posee una esencia, un fundamento, que no opera a la manera de esencialidad inmutable como en el caso de la idea platónica, sino que por el contrario, siempre ambigua y equívoca, el rasgo de su esencia es por lo tanto, la bifurcación constante que no permite el acceso a una protosignificación. La esencia de la palabra poética entonces, consiste en la carencia de identidad, de autenticidad significativa, permaneciendo siempre como una potencia mas nunca un ser en acto, y en dicha potencialidad radica su inmanencia, pues de aquella no trasciende hacia un sentido pleno y acabado, y al contrario, despliega constantemente su fuerza significativa de carácter amorfo.

81. Como lo pretende hacer el uso científico de la palabra.

presenta autónoma no sólo porque tenga una autosuficiencia con respecto a las cosas, sino principalmente porque su autonomía con respecto a la referencialidad directa se basa en la ambigüedad del gesto poético. En ello radica la connotación, que ahora comprendemos mejor como la marca indeleble de la autonomía, puesto que desliga a la palabra de una carga conceptual que la fosilice, haciéndola autónoma por ende, frente a la univocidad de un referente extralingüístico. Por esto podemos estar de acuerdo con Erlich al decir: “la oscilación entre varios planos semánticos, típica del contexto poético, afloja el nudo entre el signo y el objeto. La precisión denotativa conseguida por el lenguaje “práctico” da lugar a la densidad connotativa y a una plétora de asociaciones” (Erlich, 1974:265).

Inmanencia y autonomía van pues unidas. La característica del gesto poético reside en su manifiesta propensión a una libre aparición que no está ligada a un referente ni a una aprehensión total de la palabra. No es la palabra poética una presa de nuestro pensamiento, sino que por el contrario, es ella una fuente de divergencias que nos hace presas a nosotros mismos, y por lo tanto, accedemos a ella más como recreadores condicionados por su imagen inaprensible y su polivisidad, que como colonizadores en procura de silenciar una polifonía implícita en la fuerza poética.

Sean muchos los vínculos hermenéuticos que tengamos con la palabra poética, ella seguirá siendo fuente, origen, principio, y es por ello que precisamos y reiteramos su inmanencia, su autonomía aún con nosotros los intérpretes, voces extrañas que seducidos o mejor, embriagados por la vivacidad de lo poético, remitimos nuestra intencionalidad hermenéutica siempre primero hacia la palabra, foco profundo de realidades que nos signan aunque en el fondo no otorguen más que simulacros. Pero aún así nos ha gustado vivir entre fantasmas, ¿acaso no es el gesto poético de la palabra que abordamos en un poema cualquiera, una aparición irreductible que genera un encuentro con el sueño y la alucinación? Este encuentro inmediato presagia la ausencia de identidad en el gesto y la inconfundible fugacidad de una

significación que desaparece en la aparición misma<sup>82</sup>. Tal es la condición de plena inmanencia de esta palabra poética cuya brevedad en lo que respecta a una significación es el síntoma inconfundible de su autonomía, la marca plena de su distinción frente a una palabra ordinaria, marcada por la automatización, en la cual no encontramos ya un vacío, un abismo, sino una cuadrícula perfectamente delimitada<sup>83</sup>.

Digamos pues con Rimbaud: Je m'habituai à l'hallucination simple: je voyais très franchement une mosquée à la place d'une usine, une école de tambours faite par des anges, des calèches sur les routes du ciel, un salon au fond d'un lac; les monstres, les mystères; un titre de vaudeville dressait des épouvantes devant moi.

Puis j'expliquai mes sophismes magiques avec l'hallucination des mots!<sup>84</sup> (Rimbaud, 1994:70)

Y es que con la poesía, siempre alucinamos.

### ***Palabra poética y comunicación***

A propósito de lo que implica la inmanencia del fenómeno poético, enfocamos ahora este escrito en lo referente a la comunicabilidad de la palabra poética. Es preciso recordar aquí, aunque sea de manera escueta, cómo el lenguaje poético implica un alejamiento, o al menos, una desviación, del enfoque denotativo propio de la prosa informativa en la cual la referencialidad es necesaria y asumida como presencia fundamental. Si así no fuese, la comunicación quedaría trunca, sería imposible, puesto que para su legitimidad y despliegue, es imprescindible una común recepción del lenguaje en la que todo agente de

82. Si no fuese así, entonces la palabra poética se convertiría en denotación, en indicio certero de una significación. Por ello decimos que en la aparición desaparece cualquier capacidad para esculpir un sentido unitario y definitivo.

83. Vale la pena resaltar cómo la retórica cotidiana en su emergencia y polivisidad, crea constantemente relaciones poéticas. De ello surgen las numerosas alusiones que a pesar de ser vulgarismos, extraen al lenguaje de su automatización. Si asumiésemos lo contrario, sería comprometer la oralidad y el lenguaje vulgar con una visión reduccionista de la palabra ordinaria. El lenguaje oral procura muchos ejemplos de la manera como la palabra se extrae de su focalización. Sin embargo, cuando la metáfora y el juego retórico se convierte en cliché, en lugar común, es claro que la palabra deja de presentar un abismo interpretativo y se transforma en esquematismo con límites claros y por ende, ajenos a la alusión poética originaria.

84. Me acostumbré a la alucinación simple: veía muy claramente una mezquita en lugar de una fábrica, una escuela de tambores formada por ángeles, calesas por los caminos del cielo, un salón en el fondo de un lago; los monstruos, los misterios: un título de vodevil hacía surgir espantos frente a mí. Después explicaba mis sofismas mágicos con la alucinación de las palabras. (Traducción de Nicolás Suescún).



bifurcación de sentidos puede ser asumido dentro de un rol de riqueza significativa<sup>85</sup>, mas nunca como origen o fundamento de la comunicación. Sin una denotación clara, la comunicación se tornaría un despliegue vacío de murmullos constantes producidos por la pluralidad de sentidos. Estos murmullos, son los sonidos que encontramos frecuentemente en el lenguaje poético.

El lenguaje poético, dicho de manera radical, mas no exenta del rasgo distintivo que lo define, se asume como ajeno a todo acto comunicativo. Una poesía comprometida con ideologías o cualquier evento que involucre la receptividad conceptual de la palabra, estará en plena discordancia con lo expuesto aquí. Pero es precisamente lo que queremos establecer pues la naturaleza de la palabra poética desborda la dirección o intencionalidad sujeta al dominio conceptual. Si la poesía fuese un elemento comunicativo, entonces sobrarían en ella toda la serie de artificios retóricos que la “oscurecen”, en otras palabras, dejaría de ser poesía para convertirse en un discurso directo. Por ello, “el rasgo distintivo de la poesía consiste en que una palabra se percibe como palabra y no simplemente como representante del objeto denotado, o como un estallido de emoción, en que las palabras y su composición, su significado, su forma exterior e interior, adquieren peso y valor por sí mismas” (Jakobson, citado por Erlich, 1974:262)

Podría objetársenos que al ser la palabra depositaria de un elemento emotivo que el lector pone de manifiesto en su recepción de una obra, entonces la palabra sí comunica algo y no se circunscribe a una inmanencia total. En efecto, la palabra trasciende, pero su trascendencia no implica una recepción clara, sino por el contrario, una agitación emocional producto de la bifurcación de sentidos, de la desviación operada en el uso poético que rompe la linealidad del discurso corriente<sup>86</sup>. Por ello, la palabra continúa en su inmanencia, pues lo que comunica, es decir, lo que entrega, no es un sentido o significación plena sino por el contrario una serie de sugerencias y rutas versátiles que

85. Tal es el uso que cotidianamente se presenta en las metáforas, cuyo empleo en la comunicación corriente es fuente de sentidos diversos, aunque esto no mina la ruta comunicativa que sería cortada en caso de una “connotación absoluta”. A pesar del uso metafórico entonces, la comunicación exige un origen denotativo sin el cual no podría darse.

86. Aquí ya tenemos un esbozo de lo que se denomina extrañamiento, y que ampliaremos más adelante.

abren ilimitadamente el horizonte de transgresiones a la norma expuesta en una denotación comunicativa.

La poesía, en su expresión auténtica, no niega la posibilidad de una entrega significativa, pero no es ese su objeto ni la intención de su origen. De hecho, al asumir una significación, se está quebrantando la fuerza mimética del lenguaje poético como expresión multifacética. El lenguaje poético, más que manifestar un vínculo estrecho como una protosignificación, es ante todo una representación enmascarada de voces diversas. La palabra poética es pues, fingimiento, hipocresía, que está debajo del juicio del lector, amparada en una máscara cambiante que no permite un uso comunicativo ordinario, sino antes bien, una permanencia burlona de sub-estratos prestos a bifurcarse.

La diferencia entre la comunicabilidad de la denotación directa y la “oscuridad” de la poesía, podemos muy bien enfocarla en las siguientes palabras que establecen la futilidad de la significación y comunicabilidad del dominio poético: “la poesía se distingue de la prosa en que no tiene ni las trabas ni las licencias de ésta. La esencia de la prosa es perecer, es decir, ser comprendida, o lo que es igual, ser disuelta, destruida sin remedio (...) Pero la poesía exige o sugiere un universo muy distinto: universo de relaciones recíprocas, análogo al universo de los sonidos” (Valery, 1983:19-20) Mientras el universo de la prosa directa y denotativa está orientado directamente a un fin, la comprensión; la poesía exige más que eso, exige figuras, encantamientos, ritmos, vértigos que el lector no encuentra en la prosa denotativa y que causan lo que la poesía, a decir de Valery, está dispuesta a perder sin lamentarlo demasiado “tantos lectores como sea preciso”(Ibid.)

Suele ocurrir que el lector se pregunta por el sentido del poema, por aquello que significa, por lo que quiso decir el autor, en últimas, el lector de poesía busca un referente, un áncora, sin asumir la propia capacidad de sentido que tiene el poema en tanto poema, sin vislumbrar la fuerza íntegra de la palabra en tanto potencialidad. El lector pretende encontrar conceptos en las imágenes de las palabras, pretende que el poema le comunique certeramente un propósito, un fin, una referencia válida que deslegítima de nuevo Valery al decirnos: “si se me interroga, si preocupa saber lo que yo he querido decir en un determinado

poema, contesto que no he querido decir, sino querido hacer, y que fue la intención de hacer la que ha querido lo que he dicho...” (Ibid. P. 23).

### ***Palabra poética y extrañificación***

Al asumir la identidad entre signo y referente, y por lo tanto, permanecer en la identificación del lenguaje como denotación, excluimos la principal característica del lenguaje poético como digna de ser tenida en cuenta. Nos referimos a la extrañificación, o extrañamiento, cuyo sentido en francés, *écart*<sup>87</sup>, prefigura un sinnúmero de connotaciones necesarias para precisar su fuerza y pertinencia dentro de la palabra poética.

La teoría de la extrañificación proviene del formalismo ruso, concretamente de Sklovskij, para quien la palabra poética cumple un rol deformador en tanto es creadora, esto es, nos saca, nos sacude de la trivialidad de lo cotidiano en que se estructura el lenguaje corriente. No es otra la razón por la cual escribe: “la gente que vive en la costa llega a acostumbrarse tanto al murmullo de las olas que ni siquiera las oye. Por la misma razón, apenas oímos nosotros las palabras que proferimos... Nos miramos mutuamente pero ya ni siquiera nos vemos. Nuestra percepción del mundo se ha desvanecido...” (Sklovskij, citado por Erlich 1974:253) A partir de esto, la poesía se erige como oposición frente al cliché verbal, la poesía proporciona una percepción densa de lo que nos rodea en tanto libera la palabra del automatismo corriente al cual está sometida por el lenguaje usado sólo como sustituto del objeto, un lenguaje esclavizado por la referencialidad.

La poesía devela lo oculto, lo que está detrás del velo desplegado por el automatismo del lenguaje cotidiano en el que nos movemos, y que se rompe en el movimiento violento e impetuoso al cual nos conduce el encuentro con la palabra poética. Dicho movimiento, al cual también podríamos llamar manifestación magmática puesto que irrumpe quebrantando normas (*écart*), puede presentarse bajo varias posibilidades en las cuales no sólo la equivocidad de la palabra sino también

---

87. Digresión, divagación, extravío, error, apartarse de la senda del deber.

la puesta en vilo de la concordancia sintáctica y la pertinencia semántica, hacen del fenómeno poético una puesta en escena de rupturas y discrepancias que resquebrajan la linealidad propia de un lenguaje ordinario y automatizado.

La poesía no sólo es una ruptura con la referencialidad y caracterización denotativa, sino también con la estructura sintáctica a la cual nos avenimos en medio de nuestra lógica tradicional donde a través del discurso se asume la necesidad de desarrollar una coherencia continua plenamente reconocible. Además de esto, la sintaxis se ve transgredida en la poesía a instancia de un desorden estructural que perfectamente es asumido cuando el sujeto o tema está ausente, puesto que las predicaciones, sean a partir de sustantivos o adjetivos cumplen un papel análogo<sup>88</sup>, es decir, sabemos que lo que importa en la poesía es la palabra y su autonomía y no la linealidad de un discurso apofántico que esté hilando una finalidad en la cual la palabra cumpliría un fin demostrativo, y por ende, un papel subordinado a la lógica que hemos adoptado en nuestro trivial y automatizado derrotero comunicativo. Lo que aquí sugerimos no quiere decir que la trasgresión de la sintaxis se desarrolle a partir de la desaparición de la estructura sujeto cópula predicado (aunque eventualmente suele suceder en la poesía), sino que intentamos resaltar la manera como en poesía, a través de la autonomía de la palabra y principalmente del sentido metafórico de la misma, la jerarquización del sujeto sobre el predicado en tanto éste último está ligado o unido al primero, desaparece por la emancipación que cada palabra logra adquirir cuando su presencia no puede ser reemplazada. Por esta razón, un poema es intraducible, y tampoco puede sufrir cambios de ornato como si por un lado estuviese el contenido y por otro la forma.

Es en este sentido, el de ruptura sintáctica a partir de la importancia significativa que cobra cada palabra en aras de destruir una subordinación de un término a otro como pasa en el

88. Por supuesto nos referimos a la manera como una palabra no es nunca neutral frente al desempeño que cumple en función de un sujeto, sino que por el contrario, asume una posición autónoma en la cual la brecha entre forma y contenido queda abolida. Por ello, un predicado no es simplemente una manifestación de un sujeto, sino que por el contrario es un sujeto mismo en tanto su poder como expresión constante desempeña una función transgresiva que no está subordinada a la relación con el sujeto que supuestamente refiere. Por ello, el sujeto como jerarquía sintáctica está ausente, porque cada palabra en realidad es un sujeto, un tema, un universo.

lenguaje ordinario, como podemos reconocer un rasgo distintivo de la extrañificación. No olvidemos que nuestra lógica, y su desenvolvimiento a partir de la palabra, es también un cliché, y su desestructuración obedece al valor de la extrañeza de la palabra en tanto ésta sea expresión de una deformación, de una monstruosidad, que crea y conjura procesos de significación.

La extrañificación, como manifestación de la poesía, tiene entonces la función de deshabituarnos, de extraernos del letargo del sentido unívoco y repetitivo. Por eso la poesía es un renacer, una renovación, un despliegue del velo de lo cotidiano para mostrar el mundo que hemos dejado de ver una vez lo hemos ocultado con el lenguaje automatizado. La poesía por ende, es un proceso de ruptura, de herejía, de shock altamente renovador. Este valor del ímpetu de la extrañeza de la palabra poética se conecta con la trascendencia de la misma, en tanto ésta consiste en una manifestación amplia de la connotación que sugiere por lo tanto una entrada en las desviaciones de sentido que ofrece la hermenéutica.

### ***Poesía y trascendencia hermenéutica***

Cuando más atrás hablábamos de inmanencia en la palabra propia de la poesía, nos referíamos por supuesto a esa permanente expresión que evocan los términos, y en la cual encontramos un estado latente de potencias semánticas. Pero es precisamente en ese estado donde converge nuestra incapacidad para discernir una esencia, una identidad, una representación diáfana de lo que la palabra poética expresa. De allí entonces su estado inmanente, el hecho de reconocer siempre un mutismo del cual parecíamos estar incapacitados para romper; a menos que logremos reconocer nuestra potencialidad para trascender el texto y su mutismo, y adentrarnos en la dimensión hermenéutica que proporciona la palabra en tanto es también capaz de trascender, a raíz de su renovación continua.

Como habrá sido vislumbrado, nuestro texto ha dejado a un lado el papel del poeta, no porque consideremos de poca importancia su valor en el ámbito de la creación poética, sino porque reconocemos de mucha mayor relevancia el papel creador que juega la propia palabra, en tanto ésta recrea su propia imagen en una suerte de

capacidad mimética que enriquece su presencia. Es digno de deconstruir este último término, puesto que como ya lo hemos sugerido, la palabra poética no posee una esencia, y por ende, tampoco una presencia. Ésta sólo se nos hace parcialmente clara si asumimos su imagen como producto de una serie de apariencias o ilusiones que la nutren, la alimentan y por supuesto, la destruyen. La presencia de la palabra poética, se asume como la ausencia de la misma, esto es, la reconstrucción permanente de sí misma en detrimento de un significado unitario. La presencia de la palabra se asume como la apertura a la voz que nos da el mensaje, el vuelo del dios que sugiere y evoca; divaga y retorna a la senda; fascina y rechaza, nos adentra en un interpretar. Aquí ya se comprende por qué traemos a colación el término trascendencia.

Trasciende la palabra puesto que connota, sugiere, reproduce sin cesar un camino bifurcado cuyos fines serán siempre ignotos. Es este gesto de la palabra, al cual hemos querido convocar en aras de proferir su fuerza, su vivacidad y plétórica ambición, el motivo que nos conduce a legitimar su misma impureza, puesto que nada hay más impuro que el carácter abierto de la poesía. Pero si bien su raíz es espuria, es decir, el que su origen quede en entredicho al no tener una protosignificación que corrija sus desvíos<sup>89</sup>, esto no implica que debamos asumir una postura de reserva frente a la poesía misma. Al contrario, es el carácter de desviación constante, de nomadismo significativo, de pluralidad semántica, el que deseamos hacer resaltar como la riqueza mayor derivada de la trascendencia que nos comunica el gesto poético de la palabra. Sin él, la poesía, y por ende, la interpretación constante que abre el panorama de sentidos, estaría vedada para el hombre, quien recrea a partir de la palabra.

Gracias a la bifurcación del lenguaje, no permanecemos anclados en una matriz monolítica, sino que por el contrario, prescindimos de la referencialidad explícita y la significación directa con el fin de adentrarnos en una plétora de contextos divergentes que implican un mundo de sentidos más plural y abierto. Por ello, es bastante inapropiado o mejor, inútil, cuestionarse sobre el sentido de un texto poético, como si hubiese uno solo en vez de caminos impregnados de multiplicidad interpretativa.

89. Lo que en palabras de Foucault se expresa así: "(...) si la interpretación no puede acabarse nunca, es simplemente, porque no hay nada que interpretar. No hay nada de absolutamente primario que interpretar pues, en el fondo, todo es ya interpretación; cada signo es en sí mismo no la cosa que se ofrece a la interpretación, sino interpretación de otros signos." (Foucault, 1969:643)

Al respecto Valery apunta: “(...) no existe el verdadero sentido de un texto. Ni autoridad del autor. Sea lo que sea lo que haya querido decir, ha escrito lo que ha escrito. Una vez publicado, un texto es como un aparato que cada cual puede utilizar a su guisa y según sus medios (...)” (Valery, 1983:30). Difícilmente puede ser asimilado el anterior criterio, si de la poesía se espera siempre encontrar un sentido unidimensional, cual si fuese uno solo el camino para reconocer lo que eventualmente el poeta hubiese querido decir. En realidad, lo que el poeta haya querido decir no tiene mucha importancia, si vemos en la palabra un proceso vivo de perspectivas divergentes que nacen desde la palabra misma, no desde el criterio de un autor, que si bien, es quien precede a las palabras en su aparición (el poema), no por ello las subyuga hasta el punto de determinarlas indicando un sentido único.

Que el poeta puede resolver la incógnita de lo que haya querido expresar en un poema, no es sino una pretensión vana cuyo único logro sería asesinar la apertura que nos brinda un poema. En este mismo sentido expresa Eco su posición al hablar de *El Nombre de la Rosa* en sus célebres *Apostillas*, pues aunque allí se remite a su novela, sus palabras son perfectamente asimilables al ámbito poético, “Allí está el texto, que produce sus propios efectos de sentido. Independientemente de mi voluntad (...) comprendo que entraña un sentido (o quizá muchos). (...) El autor no debe interpretar. (Eco, 1997: 740). El sentido, o mejor, los sentidos, están en el texto, y es este carácter de riqueza interpretativa lo que hace de la poesía y de su palabra, un eco ambiguo, puesto que lo que el autor expresa, no es precisamente lo que el lector (recreador) recibe, esto es, la palabra despliega sus connotaciones en procura de enriquecer la experiencia que el lector obtiene de la misma. Y esta experiencia se nutre de la renovación que el texto procura conservar a través del efecto poético, el cual según el mismo Eco es “la capacidad que tiene el texto de generar lecturas siempre distintas, sin agotarse jamás del todo” (Ibid. 741).

Por estas razones, la imagen del texto poético se nos aparece a la manera de un rizoma, una manifestación desplegada cuya estructura de comprensión no es partícipe de un orden manifiesto. En realidad, el carácter magmático de la poesía vislumbra la posibilidad de que su recepción sea hermenéutica, esto es,

abierta a la interpretación, despliegue de sentidos diversos en aras de posibilitar un enfoque plural acorde al amplio espectro de caminos trazados por la pluridimensionalidad simbólica de que hace gala el hombre.

El gesto de la palabra poética nos induce a adentrarnos en caminos extraños, ocultos, vedados a la comunicabilidad directa y conceptual, pero abiertos a la senda rizomática que hace del proceso interpretativo un horizonte que no conoce límite ni conclusión sino una red multívoca en la cual el hombre permanece siempre desviándose, inserto en un laberinto, que al fin de cuentas, le permite determinar su propia condición de conspicuo hermeneuta. Que sea un poema el que nos sugiera el papel que juega el hombre en su ruta poética, que sea el camino, aunque precise ser arduo, el que proyecte nuestra vocación interpretativa, a pesar de que la meta nunca esté tan diáfana.

Sobre la tierra amarga,  
 caminos tiene el sueño  
 laberínticos, sendas tortuosas,  
 parques en flor y en sombra y en silencio;  
 criptas hondas, escalas sobre estrellas;  
 retablos de esperanzas y recuerdos.  
 Figurillas que pasan y sonríen  
 -juguetes melancólicos de viejo-;  
 imágenes amigas,  
 a la vuelta florida del sendero,  
 y quimeras rosadas  
 que hacen camino... lejos...

(Machado, XXII, 1993:104)

## ***Conclusiones***

La poesía se mueve entre la inmanencia y la trascendencia. La primera, evoca cómo la palabra permanece en un punto central al margen de la referencialidad y la denotación, autónoma frente a la dirección que un significado pretenda darle, y carente de esencialidad que pueda ser aprehendida por un intérprete. La segunda por su parte, es la expresión de la difuminación de toda esencialidad de la palabra, es decir, es la expresión de cómo el fenómeno poético se disemina en procura de abrir y generar



sentidos. En la inmanencia, la palabra se posiciona como origen, un origen inaprensible puesto que a él nunca podemos llegar en toda su expresión. La palabra permanece anclada en un texto cuya misión es la de seducir y producir un encantamiento en el lector. Pero este enigma al cual denominamos poesía o simplemente gesto poético, no es soluble, a él nos conducimos como partícipes de un juego alquímico en el cual nuestras pretensiones no son nunca satisfechas, y debemos permanecer siempre presas del enigma, espectadores mas no partícipes del cerrojo poético que hemos denominado inmanencia. Por eso la palabra nos sigue seduciendo, promulga sus hechizos y nos observa burlona mientras nosotros, incapaces de esclarecer su profundidad, dirigimos nuestra atención a la trascendencia que deriva de la inmanencia misma. El gesto se convierte en diseminación, en apertura, en diversidad de sentidos.

No es otro el nivel hermenéutico que deriva de la posibilidad de trascendencia expuesta por la palabra poética. Rota y bifurcada, la palabra se torna fenómeno, □ un aparecer, un dar a luz que no se extingue. Esta iluminación, contraria a la calígene intrínseca que posee el gesto poético en esa pureza inaprensible que la palabra misma niega, es el aparecer de los senderos que gustamos recorrer en toda lectura, en toda incursión hermenéutica.

## GÓMEZ JATTIN Y EL EROTISMO

La tradición poética colombiana se ha caracterizado por brindar una serie de autores adscritos a movimientos poéticos cuyo legado no ha sido desestimable y por el cual podemos hoy decir que nuestro país ha contado con una tradición lírica lo suficientemente rica y vasta como para ser tenida en cuenta entre las grandes manifestaciones poéticas de habla hispana. En el último siglo, hubo algunos movimientos que desde los Nuevos, pasando por Piedra y Cielo hasta la Generación Mito y el Nadaísmo, entre otros, lograron moldear las formas de hacer poesía y contribuyeron en gran medida a la difusión de ciertos autores que hoy son ya clásicos en la tradición poética colombiana. Al hablar de tradición nos remitimos a una específica noción de hacer poesía, y en este caso se circunscribe a los vínculos que unen a un autor a determinados movimientos con los que se tiene una afinidad de tipo ideológico, estético, generacional etc., sin que sean dichos lazos, un factor reduccionista dentro de una poesía cualquiera. Nos referimos por supuesto, a la manera como un autor no puede ser asimilado solamente desde la perspectiva de ligarlo a un movimiento determinado, pues esto reduciría y resquebrajaría su propia voz, que en últimas es lo que vale en poesía. Sin embargo, hay autores a los cuales necesariamente hay que relacionar con un movimiento, mientras que otros, como el que nos ocupa en este ensayo, están al margen de ese tipo de clasificaciones. Gómez Jattin es una voz única, con lazos que lo unen claro está, a ciertos autores de la tradición, pero con una profunda huella personal que lo hace independiente y liberado de una tipificación referida a un movimiento o derrotero poético cualquiera.

De ahí que su poesía sugiera tanto dentro de las voces del fin del pasado siglo, y que después de su muerte, haya ido creciendo su divulgación no sólo en el país sino en Hispanoamérica.

## Gómez Jattin y la tradición

Sería injusto decir que la poesía de Gómez está totalmente desligada de una tradición. A pesar de que el autor no perteneció a ningún tipo de movimiento o grupo, él sí tiene unos lazos que lo unen a algunas voces como las de Barba Jacob, Whitman, Platón, Borges, el tuerto López entre otros. Como lo afirma un comentarista, “(...) su sistema de correspondencias incluye en primerísimo término a José Asunción Silva, Álvaro Mutis y Jaime Jaramillo escobar. El vínculo es poético y existencial” (Monsiváis: 2004:XXIII) Y es que no podemos desligarlo por completo de una tradición, sin embargo, su poesía es tan independiente en algunos aspectos que lo hacen revelar como una de las más representativas y reconocibles voces de la poesía colombiana. Quizás la mejor descripción que se haya hecho del poeta la hace el propio Jaramillo escobar en una carta enviada al autor<sup>90</sup>: “eres el viento, eres el río que arrasa, no limitas con nadie, no tienes cuñados en el cielo, no tienes participación en la bolsa de valores, eres un bruto, eres Atila, eres el mismísimo Adán, Dios en persona completamente loco deshojando los bosques y tirando las hojas al aire, eres el ciclón, la barriga pelada, el escándalo furioso, todo lo que yo no soy ni hay aquí poeta que lo sea, eres el fauno, el unicornio, el centauro, el volcán, eres el putas(...)”(Citado por Castillo, 1991:6)

Esta descripción que nos da Jaramillo<sup>91</sup> nos presenta rasgos fieles de un poeta cuya obra adquiere análogas características, sobre todo a la hora de vincular en sus derroteros, algunas temáticas que se desenvuelven abiertamente sin ningún tipo de límites o silencios. La poesía de Jattin es ante todo, una “mancha” de las letras colombianas en el último siglo, una tromba, un manifiesto singular cuyos alcances aún están por vislumbrarse, pero con la suficiente fuerza como para ser considerada la visión de un dios con caracteres decididamente heroicos. Y lo son porque las

90.La respuesta de Gómez a esta es el poema “*Respuesta a una carta*” incluido en el libro *Amanecer en el Valle del Sinú*.

91. Quien considera a Gómez Jattin como heredero de las pretensiones radicales del Nadaísmo. Obviamente, en el autor se ven rasgos de iconoclastia y juegos verbales provistos de una gran audacia; sin embargo, el clima espiritual en el que se mueve Gómez es bien diferente y sería reducir su poesía si admitiésemos plenamente al autor como heredero del Nadaísmo. No obstante, hay puntos de encuentro que proporcionan cierta aproximación del autor con el radicalismo del movimiento poético aludido aunque no hubiese pertenecido a él.

estructuras de sus poemas y las temáticas aludidas corrompen en gran medida los matices adormilados de una tradición poética que como la nuestra, a pesar de las sacudidas que ha evidenciado con algunos movimientos poéticos, ha tenido en Gómez Jattin un antihéroe que con la firmeza de su sensibilidad ha estructurado una visión poética propia, la suya, única. Su poesía es la poesía de Gómez Jattin y no la de un movimiento o grupo.

Podría decirse que la poesía de Gómez Jattin es desarrollo del verso libre unido a temáticas y personajes clásicos como ocurre en su libro “Hijos del Tiempo” donde el autor dialoga con voces del pasado en una de las más bellas muestras de riqueza verbal y sensibilidad frente a los detalles y matices enmarcados en figuras de la antigüedad y algunas otras como Kafka, María Estuardo etc. No obstante, Gómez revela en su obra una serie de hilos conductores que demarcan temáticamente toda su producción, y frente a los cuales encontramos una visión nueva sobre todo en lo que respecta al tema del erotismo. Nos referimos a visión nueva en el sentido de que esta temática es tratada con una libertad y desenvolvimiento que pocos han tenido en el contexto colombiano.

Además del erotismo, la muerte, la droga, la locura, la soledad, la vida cotidiana y la evocación de un amor cuyas características veremos más adelante, conforman puntos clave de un posible análisis de la obra. Pero nuestro estudio versa solamente sobre el erotismo y una religiosidad que de él deriva y por la cual, encontramos en el poeta, una riqueza estética como pocas las ha tenido el horizonte de la poesía colombiana en esta clase de manifestaciones.

Antes de abordar la temática, es pertinente indicar que, si bien Gómez Jattin es una voz solitaria con sus propios matices, dicha peculiaridad está ligada a espíritus que como el suyo, compartieron análogas visiones desde experiencias estéticas que van desde los poetas malditos hasta algunas vanguardias del siglo XX. No obstante, no queremos aquí circunscribir al autor en un cuadro como el que en ocasiones se le sugiere y lo hace ver como un “poeta maldito” del contexto latinoamericano. Y no es esa nuestra intención porque a pesar de que como ya se indicó se comparten características, el rótulo de “maldito” es sencillamente

ingenuo, desgastado, casi insultante, puesto que lo expresado a partir de él, es algo así como la experiencia de un poeta a finales del siglo XX que asume el papel de poeta finisecular del s. XIX francés. Gómez Jattin no es un “poeta maldito” porque su poesía ni siquiera tiene la pretensión de establecerse como un tipo de discurso o posición contra la sociedad<sup>92</sup>, su poesía es natural, fluye desde sí como experiencia directa sin que tenga la intención de chocar o motivar una determinada reacción desfavorable por parte del receptor de su obra. Eso no significa que su poesía no sea asumida con cierto recelo y disgusto por algunos, pero lo que nos interesa resaltar aquí es la manera como los poemas de Jattin comparten una fluidez emotiva que sin cargas ideológicas o imposiciones ísmicas, generan en el lector un enfoque directo en el que cierta ingenuidad, esto es, cierta propensión del autor hacia un tipo de lenguaje muy directo, mas no exento de belleza, proporciona un encuentro libre de cargas conceptuales y por lo tanto, una recepción plenamente estética en la que el poema dice, pero dice sin otra intención que decir, para que el poema sea, y para que sea la manifestación de un verdugo de sí mismo y no de la sociedad. “Despreciable y peligroso / Eso han hecho de mí la poesía y el amor. / Señores habitantes / tranquilos que sólo a mí / suelo hacer daño” (Gómez, 2004:67)<sup>93</sup>

### ***Hacia otro tipo de tradición***

La obra de Gómez Jattin tiene una característica peculiar y es la de estar enfocada en una casi total indiferencia por la religiosidad cristiana. Y es significativo en un poeta de nuestro país, donde las referencias continuas hacia Dios o cualquier vínculo con la religión cristiana han sido frecuentes en muchos autores, sin embargo, en Gómez esta condición parece estar ausente. Lo que queremos apuntar aquí es cómo la mayor parte de la obra del autor despliega una indiferencia muy marcada por el fenómeno del cristianismo, y distinto al derrotero nadaísta de convertirse

---

92. Y mucho menos en una época como la nuestra en la cual estar contra las estructuras sociales a veces parece ser, más que postura ideológica contracultural, una cómoda posición crítica ejercida desde una “periferia” de nombre que opera como centro.

93. De aquí en adelante las referencias de Gómez Jattin se remiten a esta misma obra.

en cardo decidido contra la cultura monolítica de un catolicismo hipócrita como el vivido en Colombia durante tanto tiempo por algunos sectores sociales, Gómez no promulga el menor atisbo de interés por el tema. Salvo en su última obra *El Libro de la Locura*, donde hay referencias (mínimas) a Dios, Jesucristo, Satán, el poeta no tiene un enfoque ni de “místico” ni de “maldito” (en el contexto cristiano) en el resto de sus poemas.

Gómez Jattin no es representante de una poesía referenciada a la religiosidad cristiana. Ni siquiera para atacarla. Y esto es muy importante a la hora de enfocar el planteamiento sobre el erotismo, puesto que es precisamente el aspecto religioso de la carne, de la sexualidad, lo que aquí queremos resaltar, como aspectos plenamente reconocibles en la poesía del autor sin que tengan un objetivo de imprecación o sacrilegio para con una religión como la cristiana o cualquier otra. Por ello, Gómez no dialoga o discute con una tradición, en este caso la cristiana, él simplemente enfoca sus experiencias místico-eróticas desde una perspectiva individual en la cual los ecos de sus deseos son dirigidos a sí mismo y no a una institución, a una cultura, a una tradición. Su poesía es experiencia vivida desde sí y para sí mismo, sin que ataña esto a una intencionalidad que pretenda motivar facciones a favor o en contra de su obra.

Si hay un dios en la obra es precisamente el amor, un amor que Jattin encontró en el acontecer cotidiano de sus experiencias con sus amigos, sus coetáneos, sus fantasmas poéticos, su sexualidad bifurcada, ese amor que le hizo escribir un bello poema, una plegaria a su Dios que en este caso es también puro amor: “Dios –escucha a Raúl / Soy un devorado por el amor / Soy un perseguido del amor / ¡Amor de ti? No sé / Pero sí sé que es amor / y siendo amor a ti te basta”. (Gómez 2004:154).

### ***El erotismo de Gómez Jattin***

Como lo señalamos ahora, el erotismo esbozado en algunos poemas, y principalmente en su libro *Del amor*, constituye una experiencia que se cierra sobre sí, esto es, se presenta como fenómeno circunscrito en el contexto del autor, sin que sea

necesario y mucho menos recomendable, ampliar los lazos que este erotismo pudiese tener con una apropiación negativa de un tipo de moralidad. En otras palabras, su erotismo es amoral, no inmoral, por cuanto no está dirigido a profanar o instituirse como trasgresión frente a una moral institucional, que en el caso de Colombia tiene todavía un arraigo y vigencia muy profundos.

Si recorremos primero un camino antes de descifrar el eros de Gómez, y describimos los objetos de su amor, podemos desentrañar un poco más la estructura o complejidad de sus manifestaciones eróticas.

La mujer juega un papel importante porque es una primera instancia en el proceso que va desde la sexualidad como esquema tradicional hasta la bifurcación de un amor que roza con todo y que veremos más adelante cuando abordemos el pansexualismo. A Tirsa, “tenía un deseo tan desesperado de meterle la mano entre las piernas y tocarle el centro de su ser” (Gómez p. 103) y a Maritza quien siempre “venía del mercado excitada y dispuesta” (Ibid. P.110) Gómez Jattin les entregó una parte de su amor, así fuese en poemas que revelan una poética prosaica y no muy acertada si la comparamos con algunos otros en los que se revela un erotismo mucho más comprometido con un vínculo metafísico y religioso así como estético. En cuanto al vínculo erótico con las mujeres, en realidad Gómez no produjo una obra extensa, son pocos los poemas a ellas dedicados. Su mejor expresión en cambio, la encontramos en algunos escritos donde además de una carnalidad explícita se evidencia un proceso de mayor trascendencia por cuanto involucra aspectos de tipo emotivo como los que encontramos aquí:

(...)De repente una casi invisible neblina desciende  
y posa su penumbra en la fronda  
acariciando el nudo de nuestros cuerpos  
con la misma dulzura lentísima  
con que yo mitad fuerza mitad miedo  
beso tu cuello y tu barba de negro cristal  
Está el jardín oloroso a sudor masculino  
a saliva de besos profundos que anhelan  
desatar el torrente del deseo en su cima  
y que fluyan las savias y descansen los cuerpos  
(Gómez, p. 115)

Y también en este:  
 (...) en ese cielo te entregas a ser lo que verdaderamente  
 eres Agresión de besos Colisión de espadas  
 Jadeo que se estrella como un mar contra mi pecho  
 Locura de tus ojos orientales alumbrando  
 la aurora del orgasmo mientras tus manos  
 se aferran a mi cuerpo  
 (Ibid. P. 89)

Como el propio Jattin lo refiere: “Soy de la mujer y del hombre (...) he tenido junto a mí a las mujeres que he querido (...) Pero el amigo es el amigo y ellas perdonen”(Ibid. P. 75) Hay pues, un vínculo más estrecho y decidido hacia la eroticidad del varón, que en el caso de Gómez nos recuerda esas manifestaciones del amor griego, de los amantes ubicados en un juego donde se conjugaban las mitologías y las pretensiones de un amor que trascendiera lo exclusivamente mundano. Pero es obvio que el amor sea heterosexual, bisexual u homosexual pretende evadirse de lo estrictamente mundano y traspasar el límite de lo carnal. La belleza de la poesía de Jattin es que se encuentra en medio de la trascendencia hacia el amor que evoca y pretende construir un sueño y el amor decididamente carnal, que en pleno derroche de instinto y fugacidad, constituye una expresión tan humana como la anterior. En el medio hallamos al poeta, ubicado entre la carne y el espíritu, entre la piel y el abismo de una evocación por el amante ausente.

Tal es el caso de “Muestra más bien con disimulo el vellón de tu ombligo / y entrega esas miradas borrachas y suspiros de ahogado / que te matan cuando te masturbas bajo la lluvia / en el patio de tu casa” (Gómez p. 113); mientras que en este otro se revela la ausencia de un amor: “¿Quién fuera su propia mano para tocar / la luna de nácar de su frente? ¿y delinear el perfecto arco de su nariz? (...) ¿Por qué oh dios de los varones / siempre nos niegas al más bello? (Ibid. P. 109).

Son manifiestos pues los extremos de una sensibilidad que apunta hacia sentidos contrarios pero complementarios, un erotismo que conjuga la inmediatez del juego sexual y la indigencia de la plegaria por una ausencia que se revive en el



poema. Nuestra indagación involucra ahora otro aspecto, no menos relevante, y es cómo este tipo de erotismo se consume a partir de un lenguaje estéticamente vinculado a cánones de la modernidad<sup>94</sup>, sobre todo aquellos que asumen lo grotesco, lo aberrante y lo marginal como derroteros de un arte que en el caso de Jattin, no tienen parangón en la literatura colombiana. Se involucran a partir de aquí, elementos de discernimiento tales como los que pretenden determinar de qué manera se estructura una poética que desde la periferia comienza a ser apreciada por el centro. Lo que deseamos explorar es la fineza estética de un autor que expresa desde la raíz de lo prosaico y sin embargo, logra trascender su palabra hacia otro estrato sin serle infiel a su origen.

Dado que no nos remitimos aquí solamente a un proceso de estructurar un lenguaje poético en torno a la sexualidad expresada con mujeres y hombres y articular un bello erotismo en el despliegue de la palabra, involucramos también además de la obscenidad, la perspectiva de un poeta que remite, no sólo en su obra sino en su universo de las experiencias, la visión de un pansexualismo que, no siendo aceptado hoy de manera muy amplia, se recepciona por el lector con un agudo sentido estético que vale la pena tener en cuenta. ¿Qué hace disfrutar estéticamente de lo aberrante, de lo escandaloso, de lo prohibido?

Este último término es muy importante, sugiere un aspecto de la interdicción moral del hombre que nace desde tiempos pretéritos y que se afianza plenamente en las religiones monoteístas. No contestamos con esto a la pregunta, pero podemos vincular la interdicción, del plano moral, con la aprehensión que a nuestro parecer hace el poeta de una libertad erótica tal que supera la animalidad y la sexualidad cotidiana humana, aunque el lector hasta el momento, piense que nuestra posición es un auténtico desvarío. Expongámoslo entonces.

Jattin expresó en su obra y defendió en sus conversaciones, un tipo de sexualidad conocida como pansexualismo, esto es, una experiencia sexual referida a todo (cualquier) objeto de

94. Cánones que se dan a partir de la poética de Rimbaud, en la cual la belleza comienza a ser apreciada desde otras perspectivas, y que se erige como una de las más importantes referencias de las vanguardias del siglo XX. La belleza o lo estético empiezan a ser revalorados y trasgredidos. Es célebre la visión que el autor de la *Temporada en el Infierno* hiciera de la Venus en su poema "*Venus Anadiómena*" en el cual el nacimiento de Afrodita se da no en la espuma del mar sino en un ataúd de hojalata, y además es gorda, contrahecha y con una úlcera en el ano.

deseo. Nuestra cultura se ha afianzado en un tipo de sexualidad donde las prohibiciones son algo cotidiano, donde se siguen derroteros de comportamiento sexual que salvo en el caso del homosexualismo, implican un compromiso con el carácter generativo de la especie y no se desliga completamente el deseo o goce sexual de la reproducción como tal. De ahí los interdictos que aún hacen parte de nuestra cultura.

Vale la pena traer a colación la definición que Bataille hace del erotismo: "(...) es uno de los aspectos de la vida interior del hombre. Nos equivocamos con él porque busca sin cesar afuera un objeto de deseo. Pero ese objeto responde a la interioridad del deseo (...) El erotismo del hombre difiere de la sexualidad animal en que pone a la vida interior en cuestión. El erotismo es en la conciencia del hombre lo que pone en él al ser en cuestión" (Bataille, 1992:45) Esto significa que no toda sexualidad humana es erótica, lo es sólo cuando abandona la inclinación rudimentaria del animal, el instinto, para centrar su intencionalidad en un objeto de deseo problemático, es decir, para asumir un carácter trascendente que implica una visión compleja del propio objeto de deseo. Tal complejidad no se encuentra en la sexualidad animal, y tal complejidad la encontramos en Jattin, cuando en su poesía determinamos una mirada problemática, es decir, creadora de un cuestionamiento en torno a los objetos de deseo.

Nuestra hipótesis sugiere la posibilidad de encontrar un mayor nivel de erotismo en el pansexualismo de Jattin que en la sexualidad ordinaria del hombre. Como lo señalamos atrás, esto puede sugerir un escándalo, puesto que afirmar que: "La gallina es el animal que lo tiene más caliente (...) a la paloma no le cabe Pero es lindo excitarla (...) La pata es imposible La perra no deja y muerde (...) Claro que la burra es lo máximo del sexo (...)"(Gómez p. 77) puede llegar a causar una impresión que es la que queremos hacer notar aquí. Algunos han visto en este poema, el carácter fabulador de Jattin. A nosotros no nos interesa saber si aquí Jattin refiere unos hechos vividos por él o unas fantasías soñadas. En este caso eso no tiene importancia, porque lo interesante es resaltar la dimensión especulativa y los alcances que el erotismo tiene en relación a esos objetos de deseo. Podemos contestar a nuestra pregunta de cómo esta clase de visión tiene

un contenido erótico mayor que el de la sexualidad ordinaria, con el siguiente verso: “La gran religión es la metafísica del sexo / La arbitrariedad perfecta de su amor / El amor que la origina / La gran metafísica es el amor / creador de Amistad y Arte” (Ibid. P. 76) En efecto, si el erotismo implica una complejidad, un objeto de deseo problematizado y principalmente un alejamiento de la sexualidad animal, nada más alejado de la animalidad y más cercano al erotismo que la tendencia estética y ética de Jattin hacia un amor cuyos vínculos y objetos de deseo están totalmente circunscritos a un plano sexual problemático, complejizado en la adopción de objetos de deseo vinculados a una experiencia erótica única e irreductible. En Jattin, o en su pansexualismo, los objetos de deseo se multiplican hasta el punto de no dar atisbos de animalidad, por cuanto el sexo adquiere una connotación mística, humana en un sentido exuberante, en el cual el amor trasciende a un plano de total comunicación con el cosmos, un cosmos que en el caso de Jattin está sexuado y en ese caso, problematizado en tanto objeto de deseo, conjurado y complejizado: “Todo ese sexo limpio y puro como el amor / entre el mundo y sí mismo Ese culear con / todo lo hermosamente penetrable Ese metérselo / hasta a una mata de plátano Lo hace a uno / Gran culeador del universo todo culeado” (Ibid. P. 78)

Y con esto contestamos a la pregunta que dejáramos en remojo más atrás ¿qué hace disfrutar estéticamente de lo aberrante, de lo escandaloso, de lo prohibido? Como ya lo sugerimos, es estéticamente atrayente para nosotros, no porque deseemos volver concreto el erotismo de Jattin, sino porque en tanto erotismo, hace crear un vínculo religioso que trasciende nuestra más inmediata relación erótica donde hay todavía en muchos casos, un aspecto decididamente animal e instintivo<sup>95</sup>. Por ello, el de Jattin es erotismo elevado por encima del instinto, hay un vínculo religioso con un amor que vuelve objeto de deseo todo lo imaginablemente penetrable, y en tanto imagen de ese erotismo, su religiosidad encarna un matiz fugaz pero vívido, trascendente, en tanto descubre una eroticidad de lo que en nuestro automatismo se considera plano y ausente de enfoque erótico.

La omnisexualidad de Gómez Jattin, es decir, la que reproduce

---

95. Esto no quiere decir que Jattin no haya tenido un instinto sexual, es casi ridículo aclararlo, sólo que lo aquí expuesto hace referencia al horizonte de complejidad que se desprende del erotismo contenido en su obra.

en su obra, deja abierta una complejización del eros humano, y no como se entiende el pansexualismo de la manera más trivial, como objetivación de un placer en cualquier cosa, sino algo más complejo, como problematización de un vínculo erótico con el mundo en una clase de amor que sacraliza los objetos, los convierte en hierofanías sexuales, los comunica a través de un imaginario expuesto en unos versos y en unos “menesterosos poemas” que transforman en ritual, en sagrado, lo que en otro contexto sugeriría desvaríos o tendencias enfermizas. Es pues el valor estético de su poesía, lo que nos atrae, lo que esquematiza un furor desde el imaginario que crea en torno al pansexualismo, una eroticidad sumamente compleja, humana, consecuyente y libre de toda culpa, pues se da desde la inocencia de un decir poético que sólo desea ser esbozado como fervor de un vínculo amoroso con el mundo.

Por ello también decimos que la poesía de Jattin es inocente, porque no se erige o proviene desde una mentalidad dispuesta a causar controversias sino que por el contrario, surge como expresión inmediata de un autor que a nuestro juicio, renovó la poesía colombiana por medio de una obra rica en imágenes lo suficientemente innovadoras como para erigirse en una poética con carácter propio, pues cuando se aborda la obra del autor, no se entra a un cúmulo de poesías, sino al universo de Gómez Jattin.

No sería prudente cerrar las interpretaciones del autor por cuanto sus temáticas se bifurcan en innumerables rutas interpretativas, y además porque la de Gómez Jattin es una obra virgen que merece ser tenida en cuenta por la crítica literaria a raíz del valor estético desarrollado en la novedosa estructuración de una poética plasmada en la radicalidad de un autor que no jugó a ser poeta sino que vivió, como lo han hecho los grandes autores, su vida en poesía.

Al nutrirnos de ella, escuchamos una voz solitaria pero lo suficientemente fuerte como para lograr descollar entre los horizontes literarios de los últimos treinta años. Y lo hizo sin mayores urgencias, sin vulgares rimbombancias, sin necesidad de reconocimientos, como lo hacen las obras que cobran ciertos matices clásicos aun cuando empiezan a germinar. Ante su obra

somos espectadores de una sensibilidad única, cerrada, digna no de mención sino de abordaje, y esperamos que el nuestro sea digno de reproducir tan siquiera unos visos de la extrema y fortísima lírica del poeta “príncipe del valle del Sinú”.

## BIBLIOGRAFIA

- AA.VV. Ricardo Piglia Valoración Múltiple Instituto Caro y Cuervo, Bogotá 2000
- ABBAGNANO, Nicola (1997) Diccionario de Filosofía, F.C.E. Bogotá.
- ARISTIZABAL, Alonso (1992) Pedro Gómez Valderrama: Viajero de la Vida y las Letras en Revista Gaceta No. 14 Instituto Colombiano de Cultura, Bogotá. P. 20-25
- ARISTÓTELES Física Editorial Gredos Barcelona, 1995
- (1998) La Poética, Editorial Gredos, Barcelona.
- BADIOU, Alain (1997) Deleuze, El Clamor del Ser Manantial, Buenos Aires.
- BAJTIN, Mijail (1991) Teoría y Estética de la Novela. Taurus, Madrid.
- BARTHES, Roland (1967) La Actividad Estructuralista en Ensayos Críticos. Ed. Seix Barral Barcelona.
- BATAILLE, George (1992) El Erotismo, Tusquets Editores, Barcelona.
- BAUDRILLARD, Jean (2000) El Crimen Perfecto Editorial Anagrama Barcelona.
- BORGES, Jorge Luis
- (1978) Obras Completas, Emece Buenos Aires.
- (1979) El Tiempo, en Borges Oral Emece Editores, Buenos Aires.
- (2001) Otras Inquisiciones Editorial El Tiempo, Bogotá. La Biblioteca Total Sin pie de imprenta.
- BOUSOÑO, Carlos (1977) El Irracionalismo Poético (El Símbolo). Editorial Gredos Madrid.
- CORREA DÍAZ, Luis (2003) Una Historia Apócrifa de América. El Arte de la Conjetura en Pedro Gómez Valderrama. Fondo Editorial Universidad Eafit. Medellín.
- CORTÁZAR, Julio (1949) Un Adán en Buenos Aires en Revista Realidad No. 14, en <http://www.lamaquinadel tiempo.com/cortazar/marechal.htm>
- CÔTE, Zoraida Maria (2000) “¡Tierra!...” De Pedro Gómez Valderrama: la Reescritura histó rica como recusadora de la palabra oficial, en Revista UIS Humanidades, Universidad Industrial de Santander, Bucaramanga. P. 51-59
- DE LA TORRE, Osvaldo ¿Hitler precursor de Kafka? Respiración Artificial de Ricardo Piglia en Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid en <http://www.ucm.es/info/especulo/numero31/triangu.html>
- DEL CASTILLO, Rafael (1991) Raúl Gómez Jattin o la desafiante solidaridad del poeta, en Antología Poética Ed. Tiempo Presente Bogotá.
- DEL PASO, Fernando (1987) Noticias del Imperio. Mondadori, Madrid.
- DELEUZE, Gilles (2002) Nietzsche y la Filosofía, Anagrama, Barcelona.
- (1964) Différence et Répétition, Paris, PUF.
- (1969) Logique du sens, Paris, Minuit.
- DERRIDA, Jacques
- (1989) Cogito e Historia de la Locura, en La Escritura y la Diferencia , Anthropos, Barcelona.
- ECO, Umberto (1997) Apostillas a El Nombre de la Rosa. Plaza y Janés Editores, Barcelona.
- ELIADE, Mircea (1994) El Mito del Eterno Retorno Altaya, Barcelona.
- ERLICH, Victor (1974) El Formalismo Ruso, Seix Barral, Barcelona.
- ESPINO, Erasto Antonio, Hacia una Noción Posmoderna de la Historia en Noticias del Imperio en [http://www.ucm.es/info/especulo/numero14/n\\_imperi.html](http://www.ucm.es/info/especulo/numero14/n_imperi.html)
- FOUCAULT, Michel
- (1969) Nietzsche, Freud, Marx en Revista Eco Tomo XIX/5-6-7 Librería Buchholz, Bogotá.
- (1989) El Pensamiento del Afuera Pre -Textos, Valencia.
- (1994) Historia de la Locura en la Época Clásica, Tomo II F.C.E. Bogotá.
- (1996) De Lenguaje y Literatura. Paidós, Barcelona.
- FREEMAN, Donald (1974) La Escatología de Pedro Páramo, en Homenaje a Juan Rulfo, Helmy Giacomán Compilador. Anaya Las Américas, Madrid.
- GABILONDO, Angel (1996) Introducción a De lenguaje y Literatura, Paidós, Barcelona.
- (1991) Antología Poética Ed. Tiempo Presente Bogotá.
- GÓMEZ DÁVILA, NICOLÁS
- (2005a) Escolios a un Texto Implícito I Villegas Editores, Bogotá.
- (2005b) Escolios a un Texto Implícito II Villegas Editores, Bogotá.
- GÓMEZ VALDERRAMA, Pedro (1990) Más Arriba del Reino (antología) Biblioteca Ayacucho, Caracas.

- GÓMEZ JATTIN, Raúl
- (2004) Amanecer en el Valle del Sinú Antología Poética. Fondo de Cultura Económica, Bogotá.
- (1995) Esplendor de la Mariposa Ed. Magisterio Bogotá.
- HEIDEGGER, MARTIN (1995) Ser y Tiempo. Fondo de Cultura Económica Bogotá.
- HERACLITO, Fragmentos Ediciones Orbis, Barcelona 1983
- HESÍODO, (1990) Los Trabajos y los Días Ed. Porrúa, México.
- JAEGER, Werner, (1996) Paideia Fondo de Cultura Económica Bogotá.
- JOFRE, Manuel (2002) Semiótica Crítica de la denotación y connotación.  
<http://www2.cyberhumanitatis.uchile.cl/14/tx20mjofre.html>
- KLOSSOVSKI, Pierre
- (1969) Sade o el Filósofo Infame en El Pensamiento de Sade, Ed. Paidós Buenos Aires.
- (1970) El Filósofo Malvado en Sade Mi Próximo Ed. Sudamericana Buenos Aires.
- KUHN, Thomas (1995) ¿Qué son las Revoluciones Científicas? Altaya, Barcelona.
- MACHADO, Antonio (1993) Poesías Completas. Espasa Calpe, Bogotá.
- MADARIAGA, Salvador de (1958) Vida del muy Magnífico Señor don Cristóbal Colón en El Ciclo Hispánico. Editorial Suramericana, Buenos Aires.
- MARECHAL, Leopoldo (1981) Adán Buenosayres Edhasa Barcelona.
- MARINOVICH POSSO, Vladimir (1998) Los Últimos Pasos del Poeta Raúl Gómez Jattin, Ministerio de Cultura, Bogotá.
- MIGUEZ, José Antonio (1983) Notas a los Fragmentos de Heráclito Ediciones Orbis, Barcelona
- MONSIVAÍS, Carlos (2004) Prólogo a Amanecer en el Valle del Sinú Fondo de Cultura Económica, Bogotá.
- NIETZSCHE, Federico (1998) Sobre verdad y Mentira en Sentido Extramoral. Tecnos Madrid.
- NUSSBAUM, Martha (1995) Introducción: Forma y Contenido, Filosofía y Literatura. Revista Estudios de Filosofía No. 11 Universidad de Antioquia Medellín.
- NUÑEZ RAMOS, Rafael (1992) La Poesía Síntesis Madrid.
- O'NEILL, Samuel (1974) Pedro Páramo en Homenaje a Juan Ruflo Helmy Giacoman Compilador, Anaya Las Américas, Madrid.
- PIGLIA, Ricardo (1993) Respiración Artificial, Tercer Mundo Editores, Bogotá.
- RIMBAUD, Arthur (1994) Una Temporada en el Infierno El Ancora Editores, Bogotá.
- RUIZ, Jorge Eliécer
- (1990) Prólogo a Más Arriba del Reino (antología) Biblioteca Ayacucho. Caracas.
- (1992) Biografía Literaria Pedro Gómez Valderrama en Revista Gaceta No. 14 Instituto Colombiano de Cultura, Bogotá. P. 26-31
- RULFO, Juan (2002) Pedro Páramo Editorial Cátedra Madrid.
- SABUGO, Amancio (1985) Comala o una lectura en el infierno en Cuadernos Hispano-americanos 421-423 julio – septiembre 1985, Madrid.
- SADE, Marqués de
- (1998) La Filosofía en el Tocador, Edimat Libros, Madrid.
- (1983) Justine, Círculo de Lectores, Bogotá.
- SANCHEZ MECA, Diego (1995) Filosofía y Literatura o la Herencia del Romanticismo, en Revista Anthropos No. 129 Madrid.
- SERNA, Julián (2004) Filosofía, Literatura y Giro Lingüístico. Siglo del Hombre Editores, Bogotá.
- SOMMERS, Joseph (1974) A través de la ventana de la sepultura, Juan Ruflo en Homenaje a Juan Ruflo, Helmy Giacoman Compilador, Anaya Las Américas, Madrid.
- VALENCIA, César (1993) Rumor de Voces La Identidad Cultural en Juan Ruflo Educar Bogotá.
- VALERY, Paul (1983) Comentario previo a El Cementerio Marino. Alianza Editorial, Madrid.
- VUARNET, Jean-Noël (1977) Le Philosophe-Artiste Union Générale d'Éditions Paris.
- WITTGENSTEIN, LUDWIG (1998) Los Cuadernos Azul y Marrón Editorial Tecnos, Madrid.

Este libro se terminó de imprimir en la Sección Publicaciones de la Universidad Tecnológica de Pereira en el mes de noviembre de 2007, bajo el cuidado del autor.