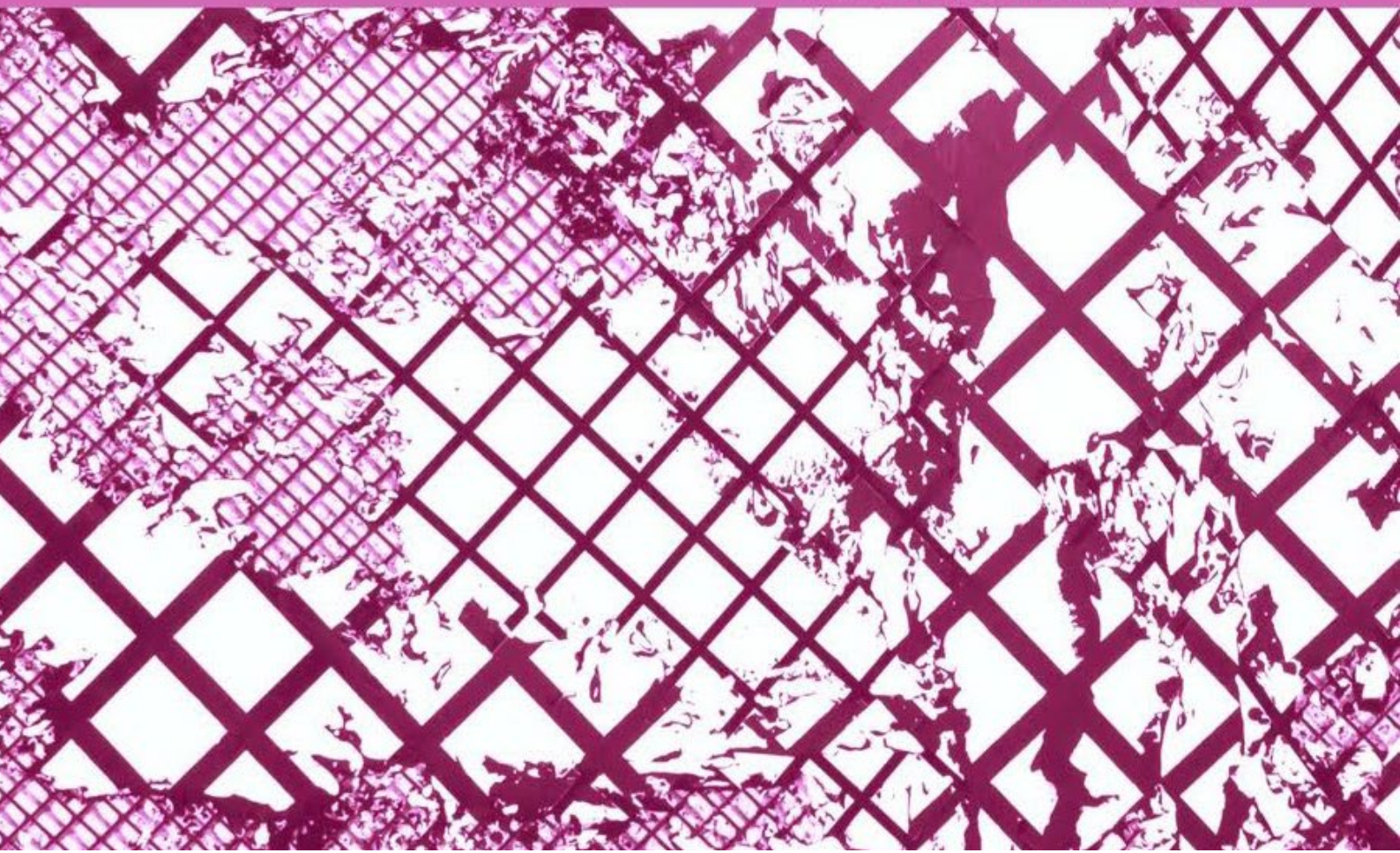


# THEORY NOW

JOURNAL OF LITERATURE, CRITIQUE, AND THOUGHT

VOL. 4. N° 1, 2021. ISSN: 2605-2822.





#### **DIRECTORA - EDITORA**

Azucena G. Blanco (Universidad de Granada, España).

#### **JEFAS DE REDACCIÓN**

Margarita García Candeira (Universidad de Huelva, España); Maria do Cebreiro Rábade Villar (Universidade de Santiago de Compostela, España).

#### **SECRETARÍA DE REDACCIÓN**

Elisa Cabrera García (Universidad de Granada, España); Tomás Espino (Universidade de Santiago de Compostela, España).

#### **COMITÉ EDITORIAL**

Óscar Barroso (Universidad de Granada, España); Isabelle Galichon (Université Bordeaux Montagne, Francia); Jenny Haase (Humboldt-Universität zu Berlin, Alemania); Jorge Locane (University of Oslo, Noruega); Erika Martínez (Universidad de Granada, España); Arianna Sforzini (Université de Fribourg, Francia); Pilar Villar (Universidad de Granada, España).

#### **CONSEJO ASESOR**

Derek Attridge (University of York, Reino Unido); Susan Bassnett (Warwick University, Reino Unido); Fernando Cabo Aseguinolaza (Universidade de Santiago de Compostela, España); Anthony Cascardi (University of California, Berkeley, Estados Unidos); Antonio Chicharro Chamorro (Universidad de Granada, España); Jonathan Culler (Cornell University, Estados Unidos); Ottmar Ette (Universität Potsdam, Alemania); M<sup>a</sup> Ángeles Hermosilla Álvarez (Universidad de Córdoba, España); Julia Kristeva (Université Paris Denis-Diderot, Francia); José María Pozuelo Yvancos (Universidad de Murcia, España); Judith Revel (Université Paris Nanterre, Francia); Domingo Sánchez-Mesa (Universidad de Granada, España); Marta Segarra (CNRS, Francia / Universitat de Barcelona, España); Darío Villanueva (RAE / Universidade de Santiago de Compostela, España); Sultana Wahnón Bensusan (Universidad de Granada, España).

#### **EDICIÓN TÉCNICA Y MAQUETACIÓN**

Elisa Cabrera García (Universidad de Granada, España); Leire García Arranz (Colectivo Sopas de Ajo, Valladolid) Alberto Ramos Alonso (Universidad de Salamanca, España).

#### **DISEÑO**

Fernando M. Romero

#### **CONTACTO**

theorynow@ugr.es

#### **EDITORIAL DE LA UNIVERSIDAD DE GRANADA**

Campus Universitario de Cartuja

Colegio Máximo, s/n

18071, Granada (España)

ISSN 2605-2822



## ÍNDICE

### **Monográfico: La teoría hoy II. Simultaneidades. Los estilos de la teoría**

#### **INTRODUCCIÓN: LA TEORÍA HOY II. SIMULTANEIDADES. LOS ESTILOS DE LA TEORÍA**

Azucena G. Blanco

Publicado: jul 30, 2021

páginas 1-6

### **Simultaneidades**

#### **LA HERMENÉUTICA ESTRUCTURAL: UNA TEORÍA INTEGRADORA**

Sultana Wahnón

Publicado: jul 30, 2021

páginas 7-18

#### **ESPECIFICIDAD CIBERTEXTUAL DE LA POESÍA DIGITAL. UNA LECTURA ESTRECHA DE *AMOR DE CLARICE*, DE RUI TORRES**

Domingo Sánchez-Mesa

Publicado: jul 30, 2021

páginas 19-44

#### **¿HAY UN CUERPO EN ESTE CORPUS? CORPORALIDADES SEX/TEXTUALES EN LO FANTÁSTICO**

Meri Torras Francés

Publicado: jul 30, 2021

páginas 45-64

#### **RETOS Y APUESTAS DE LAS HUMANIDADES ESPACIALES: UN ENFOQUE DIAGRAMÁTICO**

Enrique Santos Unamuno

Publicado: jul 30, 2021

páginas 65-94

## **LA DEMOCRACIA EN BABILONIA: SORTEO Y LITERATURA EN BORGES Y RANCIÈRE**

Jordi Carmona Hurtado

Publicado: jul 30, 2021

páginas 95-110

## **CIBERMIGRACIONES. LA EXTRATERRITORIALIDAD DIGITAL EN LA LITERATURA HISPÁNICA CONTEMPORÁNEA**

Vicente Luis Mora

Publicado: jul 30, 2021

páginas 111-130

### **Los estilos de la teoría**

## **TEORÍA E HISPANISMO. UNA TRAYECTORIA PERSONAL**

Sebastiaan Faber

Publicado: jul 30, 2021

páginas 131-145

## **LA ANUNCIACIÓN**

Luz Arcas

Publicado: jul 30, 2021

páginas 146-159

## **EVASIVAS. CARLOS PIERA Y LA RETÓRICA DEL POEMA**

Carlota Fernández-Jáuregui Rojas

Publicado: jul 30, 2021

páginas 160-179

## **RETÓRICAS DEL SILENCIO: INSCRIPCIONES TEXTUALES Y SOMBRAS DE LA DECONSTRUCCIÓN EN LA CRÍTICA ESPAÑOLA**

Max Hidalgo Nácher

Publicado: jul 30, 2021

páginas 180-209

## **EXTRAÑA EXPRESIÓN “RUÍDO SORDO”: POESÍA Y ETIMOLOGÍA**

Berta García Faet

Publicado: jul 30, 2021

páginas 210-232

### **Entrevista**

## **“LO QUE ESTÁ EN JUEGO ES UN PULSO LIBERTARIO QUE HACE CONVERGER LA CUESTIÓN DE LA TEORÍA CRÍTICA Y LA PRÁCTICA TEXTUAL, LO POÉTICO Y LO POLÍTICO EN UN SENTIDO TAN AMPLIO COMO RADICAL”: ENTREVISTA CON ANTONIO MÉNDEZ RUBIO**

Antonio Méndez Rubio, Raúl Molina Gil

Publicado: jul 30, 2021

páginas 233, 248

### **Reseñas**

## **MEMORY AND UTOPIA**

María Vera Reyes

Publicado: jul 30, 2021

páginas 249-253


## **LA AVENTURA DEL PENSAMIENTO ESPAÑOL**

Carlos Nieto Blanco

Publicado: jul 30, 2021

páginas 254-258

## LA TEORÍA HOY II. SIMULTANEIDADES. LOS ESTILOS DE LA TEORÍA

Azucena G. Blanco   
Universidad de Granada  
[azucena@ugr.es](mailto:azucena@ugr.es)

En *Tiempo. La dimensión temporal y el arte de vivir* (2017), Rüdiger Safranski señala que, con la técnica moderna, por primera vez logramos tener una experiencia de tiempo de simultaneidad global. El tiempo, así entendido, nos permite afrontar diferentes presentes de un mismo acontecimiento. Aquí, el “hoy” que conforma el sintagma del título de la revista (*Theory Now*) se define en este sentido. Siendo el acontecimiento el de la literatura, y los diferentes presentes, las diversas propuestas teóricas que encontramos hoy en lo que mis compañeras María do Cebreiro Rábade Villar y Margarita García Candeira denominaron ampliamente “nuestra tradición” (1).

Esta segunda entrega del monográfico sigue, por tanto, la estela del anterior en su acercamiento tentativo, abierto y heterogéneo, ampliando la imagen del panorama de las principales propuestas del pensamiento literario y cultural del primer monográfico, pero sin llegar a agotar simultaneidades. Probablemente, una de las señas de identidad de este segundo monográfico sea las *escrituras* de algunos de los trabajos, los otros estilos del pensamiento artístico y literario. Por lo tanto, a los trabajos que sintetizan las líneas de investigación transitadas por sus autores y autoras durante los últimos años o aquellos que han optado por analizar sus trayectorias intelectuales (es el caso de los trabajos de Sultana Wahnón Bensusan, Sebastiaan Faber, Enrique Santos Unamuno o Vicente Luis Mora, así como de la entrevista que Raúl Molina realiza a Antonio Méndez Rubio), y a los trabajos que parten de sus trayectorias e hipótesis fundamentales de

investigación pero desarrollan aspectos novedosos (como en el caso de Domingo Sánchez-Mesa, Meri Torras, Jordi Carmona o Carlota Fernández Jauregui), este número ha apostado por mostrar otras formas discursivas de la teoría, y que se vienen reivindicando desde posturas críticas con el cientificismo que se ha instalado en nuestra escritura académica (y aquí se sitúan los trabajos de Luz Arcas y Berta García Faet).

La primera sección, “Simultaneidades” está vertebrada en torno a tres cuestiones: hermenéutica y formalismo, literatura digital y políticas de la literatura. La primera de ellas, es abordada por Sultana Wahnón Bensusan, quien nos muestra, en lo que es además una reflexión de trayectoria, cómo su primer proyecto de una “hermenéutica constructiva” ha derivado en su propuesta teórica actual de una “hermenéutica estructural”. Wahnón expone aquí las razones por las que habría optado finalmente por esta nueva formulación, y cómo su proyecto quiere aunar dos horizontes teóricos supuestamente contrarios: la hermenéutica, por un lado, y el estructuralismo, por otro. La autora realiza aquí un original recorrido por diferentes fuentes y períodos del pensamiento literario, desde la estética kantiana a los *Cultural Studies* pasando por los textos del formalismo ruso, para argumentar en favor de la necesidad de una teoría literaria integradora que reconcilie la irrenunciable concepción hermenéutica de la literatura con las no menos indispensables contribuciones, tanto teóricas como metodológicas, del estructuralismo y la semiótica.

En “¿Hay un cuerpo en este corpus? Corporalidades sex/textuales en lo fantástico”, Meri Torras confirma también la necesaria unidad teórica entre lectura atenta, análisis formal y crítica cultural. Desde que en 2005 fundara su Grupo de Investigación Cuerpo y Textualidad, sus trabajos han sostenido la hipótesis del texto como cuerpo. Dice la teórica feminista, “un texto es una materialidad que *exige* ser interpretada, más aún, algo que *es, porque es interpretado*”. Torras entiende ese proceso de interpretación intertextualmente, “en un *proceso* que genera un sentido transitorio y cambiante, nunca definitivo ni clausurado”. Partiendo de estos presupuestos, Meri Torras analiza un conjunto de relatos fantásticos escritos por mujeres, que le permite analizar cuerpo/texto como un *autoextrañamiento* de la identidad-cuerpo.

Jordi Carmona Hurtado propone, en un ejercicio de análisis formal, textual e histórico más próximo a lo que los anglosajones han denominado en los últimos años “Nuevos formalismos”<sup>1</sup>, una lectura del relato borgiano “La lotería en Babilonia”. Car-

---

1 Los nuevos formalismos pretenden superar los enfoques críticos que leían el texto de forma aislada de las circunstancias históricas y materiales de su producción y recepción, o de los enfoques históricos y culturales, que con frecuencia hacían hincapié en el contexto por encima de las particularidades formales del texto. Lo que proponen es una comprensión matizada de las relaciones entre la historia y la forma. Para el Desarrollo de estas cuestiones, véase Fredric V. Bogel “Toward a New Formalism: The Intrinsic and Related Problems in Criticism

mona Hurtado, muy cerca de los presupuestos de Jacques Rancière, analiza el relato en clave de alegoría satírica de la democracia que, sin embargo, pondría de relieve un aspecto fundamental pero olvidado del origen de la democracia: el sorteo. Carmona interpreta de este modo la aseveración ficcional y política de Borges de que la democracia es una “superstición”.

Partiendo también de la tradición formalista, Domingo Sánchez-Mesa analiza la obra “intermedial radical” *Amor de Clarice*, del artista y académico portugués Rui Torres. A partir de esta *close reading*, Sánchez-Mesa adelanta una propedéutica de la ciberliteratura, con una especificación de los factores formales, semióticos, hermenéuticos, técnico-estructurales e institucionales o de mercado de la misma. Desde el concepto de “literatura expandida” en la cibercultura, este trabajo sobre poesía transmedia entronca con la tradición vanguardista pero, sobre todo, incide de manera destacada en el papel de un *lectoescritor* capaz de “aplazar la estabilidad interpretativa y la sedimentación del sentido” (Reis 353) mediante una visualización de la diseminación de sentidos. De este modo, la obra de Torres supone, finalmente, re-escribir a Lispector, así como una visualización de resistencia a la clausura del sentido del poema digital.

Las relaciones entre literatura y nuevos espacios digitales es también el foco de los trabajos de Enrique Santos Unamuno y de Vicente Luis Mora. Entre lo geoliterario y lo cartográfico, Santos Unamuno presenta y desarrolla aspectos fundamentales de las denominadas “Humanidades Espaciales”. Con este trabajo nos desplazamos hacia lo que Franco Moretti denomina “lectura distante”<sup>2</sup>, pero bajo la advertencia “sobre los peligros del positivismo objetivista, también en el dominio de las geografías y las cartografías literarias” (73). Para Santos Unamuno, la metodología teórica debe aunar “la conveniencia de adoptar las herramientas analíticas proporcionadas por las tecnologías digitales” (76) y “la confianza en métodos hermenéuticos basados no tanto en la búsqueda de una verdad científica cuanto en la riqueza y profundidad del debate abierto por las sucesivas interpretaciones” (76). Desde esta perspectiva, los textos literarios se conciben como mapas densos que requieren un tratamiento transdisciplinar en el que la teoría de la literatura debe entrar en diálogo con la geografía, los *map studies*, el cognitivismo o los estudios sobre visualización.

Por último, Vicente Luis Mora incide en cómo las tecnologías digitales han modificado nuestras conductas sociales y culturales. En el caso de la literatura, ha afectado a la “experiencia” misma de la literatura: desde la escritura del autor, hasta la recep-

---

and Theory” (2013).

2 A este respecto, se puede consultar la colección de ensayos de Moretti publicada en 2015: *Lectura distante*.



ción del lector, así como la temática literaria y los modos de interpretación, todos se ven modificados por la información a la que autor y lector tienen acceso en Internet. Asimismo, Mora reflexiona sobre cómo la figura del e-ciudadano, que excede o supera las identidades nacionales en la red, afecta también a autores y lectores, desarrollando sus experiencias en una “extraterritorialidad real o simbólica” y creando, al mismo tiempo, nuevas estructuras o redes relacionales, que los ayuda a construir un imaginario posnacional.

La segunda parte de nuestro monográfico, “Los estilos de la teoría” es una breve muestra de *otros* discursos posibles del pensamiento literario, más próximos al ensayo y a la escritura creativa, o a lo que Carlota Fernández-Jauregui denomina “escrituras de la evasión”, esto es, aquellas que con su modo oblicuo de la evasión –y del estilo– “resultan a veces el camino más directo hacia las cosas” (169). Desde la *autoentrevista* de Sebastiaan Faber, pasando por el diario de artista de Luz Arcas, el ensayo teórico de Carlota Fernández-Jauregui, el ensayo poético de Berta García Faet, y el “ensayo crítico de la crítica” de Max Hidalgo, estos discursos son, a la vez, una apertura de la escritura académica y una autocrítica de la disciplina, porque, como afirma Faber: “En demasiados textos académicos, no solo no hay seducción alguna, sino que además se nota que el autor ni siquiera ha considerado para quién escribe” (140).

Precisamente, Faber abre la sección con una entrevista de estructura irónica y crítica. Como el que juega al ajedrez consigo mismo, Faber prepara una autoentrevista para recorrer su trayectoria, ahondando allí donde, incluso, sus preguntas le llevan a hacer un ejercicio de autocrítica (en referencia a las críticas que le hacen otros autores). Faber repasa su trayectoria académica e investigadora con un enfoque particular en el papel fluctuante que ha jugado en ella la teoría crítica desde su salida de Europa y llegada a EEUU (con su director de tesis Neil Larsen, crítico marxista, pasando por Žižek, Eagleton o Antonio Gramsci).

El procedimiento que utiliza Luz Arcas, directora de *La Phármaco*, en “La anunciación”, cuestiona también el proceso creativo como un acontecimiento cerrado. Como Carlota Fernández-Jauregui, citando a Paul de Man leyendo a Yeats, repetiremos: “*How can we know the dancer from the dance?*” si, como dice Luz Arcas “El baile está en el cuerpo, es un estado que le pertenece al cuerpo y lo devuelve a una comunidad cultural, como los símbolos o la memoria (...) La danza está fuera del cuerpo, es un lugar al que se aspira y que se alcanza después de un riguroso y refinado proyecto de domesticación” (“La Phármaco”). Cuerpo, texto y pensamiento se aúnan, coincidiendo con Meri Torras, y aquí de manera más evidente, en el diario de artista, en el que la autora se aleja de la imagen del artista como un sujeto dominado y dominante de “su”

obra. Descripción de recuerdos, canciones populares, experiencias diarias y experiencias que marcaron su identidad, también la corporal (la maternidad) están en esta otra gestación, la de la obra: “La anunciación”. Una obra que reflexiona también sobre nuestro pasado colonial, no como una etapa de la historia, sino como la historia en sí misma. La memoria física se presenta, entonces, como una forma resistencia, la del cuerpo colectivo que lo liga al tiempo, a la historia y a la experiencia vital.

Como Faber, y Luz Arcas, Max Hidalgo reflexiona sobre nuestra memoria histórica. En su caso, Hidalgo hace una memoria institucional de nuestra disciplina y coincide con Faber en señalar cómo la dictadura franquista supuso un desfase con respecto a nuestros colegas latinoamericanos, para quienes las revoluciones del pensamiento occidental de la segunda mitad del siglo XX habían impactado mucho más que en la España de Franco o en el campo de la filología española. La necesidad de suplir dicho desfase en la tradición teórica española se centra, en Faber, en la tradición de la teoría crítica y marxista, en relación a la memoria histórica de los exiliados republicanos; en el caso de Hidalgo, en la memoria más reciente de la tradición deconstructiva representados por los trabajos y testimonios de Nora Catelli y Túa Blesa.

De la tradición deconstructiva bebe directamente el trabajo de Carlota Fernández-Jáuregui, en particular, de los trabajos de Paul de Man. Con un estilo cuidado y ensayístico, la reflexión de la teórica oscila entre la tropología de la evasión y la retórica de la contradicción, que “afirma y niega simultáneamente la autoridad de su propio modo retórico” (*Alegorías* 31) en la obra de Carlos Piera. Porque aquello que se evade en la contradicción es la subjetividad poética. Fernández-Jáuregui reivindica la escritura ensayística en forma y en el fondo de su trabajo, y una tropología de la escritura no unívoca.

En esta misma línea, pero desde el lado de la escritura poética, “Extraña expresión ‘ruido sordo’. Poesía y etimología”, el ensayo-poema de Berta García Faet, aborda también el pensamiento tropológico. Para ello, García Faet hace uso del principio de extrañamiento como guía de su cuestionamiento a la lengua cotidiana en la escritura poética. Es decir, leemos extrañada la lengua cotidiana como poema. El poema-ensayo es, además, un tipo de “poesía arqueológica” que reconstruye y deconstruye, para darles nuevos usos, a los tropos “velados y olvidados” (210).

Podemos afirmar, con Méndez Rubio en la entrevista que le realiza Raúl Molina, que estos textos funcionan como dispositivos autoconscientes y autocríticos y que, por lo tanto, la separación entre la poesía y la teoría en estos textos, “funciona solamente como una operación de poder, como un dispositivo propio del ‘orden del discurso’,”

como diría Foucault” (236). Desde esta perspectiva, Méndez Rubio y Faber coinciden en señalar que la comunidad académica está persiguiendo unos objetivos que obvian la naturaleza de las Humanidades. En palabras de Faber, estaríamos persiguiendo:

unos objetivos basados, en última instancia, en la *negación* de su valor y de los valores que la guían. La irrelevancia de lo humanístico acaba así convirtiéndose en una profecía autocumplida, justificando a su vez la abolición de programas y departamentos enteros (141).

Finalmente, concluimos, como en la primera parte del monográfico, que la perspectiva crítica, junto a la heterogeneidad de voces y propuestas de este monográfico ha querido ser una toma de pulso a la teoría literaria en “nuestra tradición” de simultaneidades diversas. Este panorama abierto, si bien no de un modo aproblemático, confirma, una vez más, que nuestro campo de conocimiento goza de una saludable pluralidad.

### **Bibliografía citada**

- Arcas, Luz. “La Phármaco”. *Luz Arcas, La Phármaco*, 2019. <https://lapharmaco.com/compania/>. Acceso 29 de junio de 2021.
- Bogel, Fredric V. “Toward a New Formalism: The Intrinsic and Related Problems in Criticism and Theory”. *New Formalisms and Literary Theory*, Verena Theile y Linda Tredennick (eds.), London, Palgrave Macmillan, 2013, pp. 29-53.
- García Candeira, Margarita y María do Cebreiro Rábade Villar. “La teoría hoy I. Hacia una cartografía del pensamiento literario”. *Theory now. Journal of Literature, Critique and Thought*, vol. 4, no. 1, 2021, pp. 1-5.
- Man, Paul de. *Alegorías de la lectura. Lenguaje figurado en Rousseau, Nietzsche, Rilke y Proust*. Traducido por Enrique Lynch. Barcelona, Lumen, 1990.
- Moretti, Franco. *Lectura distante*. Traducido por Lilia Mosconi. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2015.
- Reis, Pedro. “‘Amor de Clarice’, de Rui Torres”. Reseña. *Revista da Faculdade de Ciências Humanas e Sociais*, no. 2, 2005, pp. 352-354.
- Safranski, Rüdiger. *Tiempo. La dimensión temporal y el arte de vivir*. Traducido por Raúl Gabás. Barcelona, Tusquets, 2017.



# LA HERMENÉUTICA ESTRUCTURAL: UNA TEORÍA INTEGRADORA

## STRUCTURAL HERMENEUTICS: AN INTEGRATIVE THEORY

Sultana Wahnón



Universidad de Granada

[swahnon@ugr.es](mailto:swahnon@ugr.es)

Fecha de recepción: 01/07/2021

Fecha de aceptación: 25/07/2021

Doi: <https://doi.org/10.30827/tmj.v4i2.21778>

**Resumen:** Este artículo es una exposición resumida de la propuesta teórica a la que su autora da el nombre de “hermenéutica estructural”. Con origen en sus anteriores trabajos sobre “hermenéutica constructiva”, Wahnón expone aquí las razones por las que habría optado finalmente por esta nueva formulación, la de hermenéutica estructural, que en un principio utilizaba solamente para caracterizar las aportaciones de autores como Barthes, Bajtín o Ricœur. Apoyándose en la obra de estos pensadores, así como en las de Lotman y Szondi entre otros, la finalidad de la hermenéutica estructural es proseguir la tarea que, con mayor o menor conciencia, iniciaron todos estos precursores. Se trataría, por tanto, de seguir tendiendo puentes entre dos horizontes teóricos supuestamente contrarios o incluso antagónicos: la hermenéutica, por un lado; el estructuralismo, por otro. La autora realiza aquí un original recorrido por diferentes fuentes y períodos del pensamiento literario, desde la estética kantiana a los *Cultural Studies* pasando por los textos del formalismo ruso, para argumentar en favor de la necesidad de una teoría literaria integradora que reconcilie la irrenunciable concepción

hermenéutica de la literatura con las no menos indispensables contribuciones, tanto teóricas como metodológicas, del estructuralismo y la semiótica.

**Palabras clave:** teoría de la literatura; hermenéutica; estética; ideas estéticas; estructuralismo.

**Abstract:** This paper presents an abridged account of what the author calls “structural hermeneutics”. Building on her previous work on “constructive hermeneutics”, the present article explains the reasons for this new nomenclature (“structural hermeneutics”), which had been previously used by the author to refer exclusively to the ideas of thinkers such as Barthes, Bakhtin, or Ricœur. Drawing on the work of these authors, and, in addition, Lotman and Szondi, among others, structural hermeneutics endeavors to continue the task which, had been initiated—in a more or less conscious fashion—by all these forerunners. Therefore, the main goal of structural hermeneutics would consist in bridging the gap between two seemingly opposed or even antagonistic theoretical approaches: hermeneutics, on the one side, and structuralism, on the other side. The present paper traces an original journey across different sources and time periods of literary ideas, ranging from Kantian aesthetics to Russian formalism to Cultural Studies, in order to argue for the necessity of an integrative literary theory capable of bringing together the essential hermeneutic approach to literature and the no less crucial theoretical and methodological contributions of structuralism and semiotics.

**Keywords:** Literary theory; hermeneutics; aesthetics; aesthetic ideas; structuralism.

Las relaciones entre estructuralismo y hermenéutica han sido durante mucho tiempo objeto de malentendidos. Según la visión más extendida de los hechos, los modelos formalistas, estructuralistas y semióticos de la teoría literaria —i.e., la teoría literaria *tout court*— fueron sustituidos, a partir de un determinado momento, por un modelo hermenéutico representado por el llamado paradigma del lector y, más en concreto, por la Estética de la recepción, cuyo rasgo diferencial residió en dejar de poner el acento en las peculiaridades formales del texto literario para centrarse en el problema de la lectura y de la interpretación literarias. Desde esta perspectiva, estructuralismo y hermenéutica se aparecerían como universos teóricos separados, representando dos tipos de acercamiento al objeto literario no solo diferentes, sino incluso en cierto modo antagónicos. Desde 2003, año en que puse en marcha el primero de los dos proyectos

de investigación que he dedicado a este asunto<sup>1</sup>, todos mis trabajos han ido encaminados a relativizar y cuestionar la supuesta incompatibilidad entre estos dos enfoques, poniendo más bien en evidencia su necesaria y casi obligada complementariedad. Se necesita, en efecto, una estrecha cooperación entre los dos horizontes teóricos, el estructuralista y el hermenéutico, a la hora de elaborar una teoría de la literatura que pueda dar cuenta de su objeto en toda su complejidad y plenitud, con tanta atención a los aspectos empírico-materiales del texto literario como a su dimensión cultural, filosófica o cognoscitiva. La finalidad del presente trabajo es por eso exponer, de manera muy sintética, los resultados y conclusiones a los que he ido llegando a lo largo de estas dos últimas décadas en relación con la necesidad de una teoría de la literatura surgida de la confluencia entre estructuralismo y hermenéutica.

Me referiré, en primer lugar, al cambio en el nombre de la teoría que defiendo. En un primer momento —y en un contexto de polémica con los excesos de la deconstrucción— elegí el de “hermenéutica constructiva” (Wahnón, “Un capítulo olvidado de la hermenéutica literaria”), fórmula con la que traté de manifestar mi discrepancia con el radical relativismo de la hermenéutica posmoderna. Con el tiempo, sin embargo, he acabado decantándome por el nombre más preciso —y ya sin connotaciones polémicas— de “hermenéutica estructural”. Esta fórmula, que utilicé en mis trabajos anteriores para caracterizar las aportaciones de precursores tales como Bajtín, Ricœur o Barthes, se me habría revelado finalmente como la más idónea para designar lo que yo misma estoy tratando de elaborar, a saber, una teoría que reúna las convicciones más profundas de la hermenéutica con las mejores adquisiciones del estructuralismo. El nombre de hermenéutica estructural, que he usado ya en mi reciente libro *El secreto de los Buendía*, designa, por tanto, una teoría integradora que consta de dos grandes componentes: el primero, una concepción o teoría hermenéutica de la literatura, en tanto que hecho de lenguaje-pensamiento que requiere ser comprendido; y el segundo, una simultánea y muy clara conciencia de la especificidad artística de lo literario, i.e., de las peculiaridades formales y estructurales de los textos literarios.

En relación con el primero de estos dos componentes, el de la concepción o teoría hermenéutica de la literatura, he dedicado varios trabajos a exponerla y explicarla a partir de la que creo su más temprana y lograda formulación, la de la estética moderna. Entiendo por tal la filosofía del arte y de la literatura que fue gestándose a lo largo de todo el siglo XVIII y que culminó magistralmente en la *Crítica del juicio*. En

---

1 Estos dos proyectos, ambos del Plan Nacional, han sido: “El problema de la interpretación literaria. Fuentes y bases teóricas para una hermenéutica constructiva” (2007-2011); y “Actualidad de la hermenéutica. Nuevas tendencias y autores” (2014-2018).



esta obra filosófica quedó depositada una teoría de la literatura que, en mi opinión, sigue estando vigente y sigue siendo válida para describir la mayor parte de las obras literarias, con la sola excepción quizás de las de vanguardia radical, i.e., de las que se proponen una destrucción *total* de la tradición del arte; sí abarcaría, en cambio, las de vanguardia moderada, es decir, las que aspiran más bien a renovar o transformar dicha tradición. De acuerdo con esta teoría kantiana de la literatura, que hicieron suya enseguida los fundadores de la hermenéutica moderna (Schlegel, Schleiermacher y Dilthey), las obras de arte verbal se caracterizarían en general por contener o expresar “ideas”, aun cuando se trate de una clase específica de ideas: no las propias de la razón, cuya forma de expresión habitual sería el concepto, sino las propias de la imaginación, cuya forma de expresión habitual es la *imagen*, también llamada por Kant “idea estética”<sup>2</sup>. En tanto que productora de ideas (estéticas), la obra literaria sería obra del pensamiento, si bien con la precisión de que, como Baumgarten había ya adelantado, se trataría de un tipo de pensamiento diferente al racional-intelectual, motivo éste por el que sus “ideas” —que, para Kant, podían ser de tanto o más interés que las contenidas en las mejores obras filosóficas— no suelen estar expresadas en la forma habitual del concepto (en lo que hoy conocemos como lenguaje denotativo), sino en una peculiar forma estética, para la que no existiría, por otra parte, una exacta traducción a lenguaje conceptual o denotativo. En palabras literales del propio Kant, la idea estética sería una “representación de la imaginación que incita a pensar mucho, sin que, sin embargo, pueda serle adecuado pensamiento alguno, es decir, *concepto* alguno, y que, por lo tanto, ningún lenguaje expresa del todo ni puede hacer comprensible” (270).

Como ya he avanzado, la hermenéutica moderna, la que nació a comienzos del siglo XIX con Schlegel y Schleiermacher y se consolidó a finales de ese mismo siglo con Dilthey, abrazó esta teoría kantiana de la literatura, y de ahí, precisamente, su urgente necesidad de adaptar a ella el viejo arte de la interpretación. Dado que la literatura empezó a entenderse como un tipo específico de pensamiento que carecía de exacta traducción a lenguaje conceptual, estos pensadores tuvieron que rectificar las anteriores pretensiones del *ars interpretandi* y empezar a definir de otra manera la tarea de una hermenéutica específicamente *literaria*. Al contrario de lo que se había venido sosteniendo en las versiones anteriores de la hermenéutica —en especial, en las racionalistas del siglo XVIII—, el intérprete no podía aspirar a traducir el pensamiento de la

---

2 El uso repetido que hago aquí del adjetivo “habitual” está encaminado a llamar la atención sobre el hecho, ya señalado por Baumgarten, de que ninguna obra filosófica (racional) está construida solo a base de representaciones intelectuales o conceptos; como tampoco ninguna obra literaria (imaginativa) podría estar compuesta exclusivamente de representaciones sensibles o intuiciones (27-28). Se trataría, pues, de una cuestión de predominio, por decirlo en términos jakobsonianos.

obra literaria (constituido por ideas estéticas) al lenguaje conceptual, lo que, a su vez, hacía imposible de entrada la pretensión hermenéutica de hacer *del todo* “comprensible” la obra difícil u oscura. La hermenéutica moderna se encontró, pues, teniendo que hacer frente a un doble reto: por un lado, el de acercarse a la obra literaria con la seriedad que exigía su ya consolidada definición como obra de pensamiento, con dimensión, pues, cognoscitiva o reflexiva; y, por otro lado, el de tener que diseñar una nueva hermenéutica ajustada a la reciente certidumbre de que esas ricas ideas contenidas en la obra literaria no podían ser objeto de una completa y total comprensión que agotase todas sus potencialidades semánticas. Por decirlo en los exactos y acertados términos con los que Dittlhey resumió la problemática del comprender en general, la hermenéutica literaria que surgió directamente de la teoría kantiana del arte tenía, desde luego, “posibilidades”, pero también, sin duda, “límites” Por su parte, Schleiermacher fue todavía más claro a este respecto al dejar sólidamente establecido el carácter *aproximativo* de la tarea hermenéutica, en especial cuando su objeto de aplicación no era un texto cualquiera, sino uno artístico o de creación. En palabras de este filósofo, que Gadamer tuvo que pasar necesariamente por alto a la hora de reprocharle su supuesto resto de cartesianismo:

Las obras más grandes del espíritu creador, sean por lo demás la forma y el género los que quieran, son, en cambio, tales que, cada una según su estilo, está dividida infinitamente y, al mismo tiempo, es inagotable en el detalle. Toda solución de la tarea nos parece aquí siempre solo una aproximación (Schleiermacher 99)<sup>3</sup>.

Aunque con matices que aquí no puedo desplegar, ésta es, básicamente, la concepción hermenéutica de la literatura en la que se sigue apoyando, de forma expresa y explícita, la teoría a la que doy el nombre de hermenéutica estructural. De hecho, mi parecer es que esto es así incluso en otras versiones diferentes y anteriores de la hermenéutica literaria contemporánea, desde la hermenéutica material de Peter Szondi, o la hermenéutica del texto de Paul Ricœur, a cualquiera de las modalidades de ellas derivadas. Pues, en cualquiera de sus variantes, toda teoría de la interpretación literaria descansa, incluso cuando no lo hace explícito, en un determinado entendimiento de la literatura como actividad que justifica el trabajo de sentido en que consiste la tarea interpretativa, esfuerzo éste que sería vano si se partiese del supuesto de que las obras

---

<sup>3</sup> La vigencia y actualidad de este pasaje es doble. En primer lugar, porque defiende el carácter siempre *aproximativo* de la tarea interpretativa, que en opinión del filósofo no podía darse nunca por terminada, en especial en los casos de las grandes obras de creación. Y, en segundo lugar, porque las razones que se esgrimen para ello no tienen que ver con el lector, sino con la propia estructura o configuración del texto, que, dividido infinitamente e inagotable en el detalle, resulta siempre imposible comprender *del todo*. Con estas consideraciones el filósofo se estaba adelantando a las tesis más característicamente estructuralistas sobre la obra literaria, las contenidas en los conceptos de “obra abierta” (Eco) y de “lengua plural” (Barthes).

literarias son un juego sin trascendencia y sin ninguna seriedad, sin consecuencias por tanto en nuestra visión del mundo y de la vida. Con esto no trato de decir, claro está, que todas las obras literarias sean ni deban ser igualmente profundas, dotadas de la misma riqueza de pensamiento. Sin embargo, la cuestión del valor o juicio estético, que soo puede resolverse en todo caso tras llevar a cabo la tarea hermenéutica, no afectaría, creo, a las expectativas con las que se acerca a ellas quien pretende comprenderlas-interpretarlas. Por eso digo que no puede haber hermenéutica sin un convencimiento previo, siquiera sea inconsciente, sobre la importancia de acceder al pensamiento de la obra literaria.

Tampoco estoy tratando de obviar el dato incontrovertible de que, al menos desde comienzos del siglo XX, un número importante de textos literarios habrían sido concebidos y ejecutados a modo precisamente de juego intrascendente, con el propósito deliberado de alejarse de su condición misma de obra de lenguaje y de pensamiento (de logos) y de acercarse lo más posible a las artes puramente sensibles (música y pintura abstracta). Sin embargo, lejos de considerar este tipo de textos como el paradigma mismo de lo literario, una hermenéutica literaria tiende a considerarlos un caso límite y una excepción, tesis ésta ya expresada por Paul Ricœur (1976), a la que por mi parte me limito a añadir algo: el recordatorio de lo que estas corrientes tuvieron, justamente, de abierto desafío a lo que la literatura sería por esencia y naturaleza, i.e., a su condición inexcusable de arte verbal, que, en tanto que hecho con palabras, estaría dotado, *velis nolis*, de las dos caras del lenguaje, la del significante, por supuesto, pero también la del significado. Por consiguiente, y dejando aparte este tipo de textos (la mayoría de los cuales no consiguen, por otra parte, evitar del todo su naturaleza esencial de hecho lingüístico y no puramente sensible), daré término a este apartado reiterando que la concepción o teoría hermenéutica de la literatura es aquella que, las exprese o no, parte de las siguientes dos premisas: la de que los textos literarios dicen algo, cuentan algo o expresan algo; y la de que ese algo que dicen, cuentan o expresan puede tener un valor cognoscitivo —de un determinado tipo de conocimiento, que no sería por descontado ni el científico ni el propiamente filosófico.

De ahí que, entre las teorías de la literatura elaboradas a lo largo del siglo XX, solo haya una que me parece en algunos aspectos contraria y antagónica a la hermenéutica: la teoría formalista de la literatura, en especial tal como se formuló en sus primeras y más radicales versiones, las contenidas en “El arte como artificio” de Shklovski (1917) y en “Cómo está hecho *El capote* de Gógol” de Éijenbaum (1918), entre otros ensayos del primer período formalista. Como he explicado ya en otro trabajo reciente (“Literatura y pensamiento”), el proverbial y confeso positivismo de la escuela rusa se tradujo



en un rechazo absoluto de todo cuanto viniera del ámbito de la filosofía, lo que incluía tanto la reflexión estética como también la hermenéutica. Los formalistas-vanguardistas de comienzos del siglo XX quisieron romper con la filosofía del arte del siglo XIX para inaugurar una nueva concepción del arte que no se plantease ya las cuestiones del sentido y el valor, limitándose al análisis objetivo y científico de los elementos empírico-materiales del texto, muy bien apoyado en los más recientes descubrimientos de la lingüística científica. Por lo mismo, tuvieron que cuestionar la dimensión espiritual de la obra de arte verbal, es decir, su aquí ya comentada dimensión pensante o reflexiva, que era la que la estética y la hermenéutica del siglo XIX —incluyendo al propio Nietzsche— se habían esforzado precisamente en subrayar y reivindicar en beneficio de la consideración social de la literatura y de sus cultivadores.

El texto formalista más ilustrativo a este respecto es el ya citado “El arte como artificio”, que no en balde se abría con una rotunda descalificación de la idea (decimonónica) de que el arte fuese “pensamiento por medio de imágenes” (55). El autor dijo incluso sentirse sorprendido de que esta “frase”, que consideraba propia de un “bachiller”, pudiera haber sido pronunciada por un “sabio filólogo”, en alusión a Potebnia, a quien también atribuyó acto seguido la paralela y consecuente teoría de que la poesía era, “sobre todo, y en primer lugar, una cierta manera de pensar y conocer” (ibid.). Todo esto puede leerse en clave de mera lucha interna entre dos escuelas rusas de investigación literaria, la filológica de Potebnia y la formalista de Shklovski. Sin embargo, la teoría que el ensayo atribuía y discutía a Potebnia como si él se la hubiera inventado era, en realidad, tal como Viktor Erlich detectó muy bien, “la piedra angular de la teoría romántica de la poesía” (Erlich 34), es decir, la que aquí se ha estado exponiendo como propia de la estética y la hermenéutica modernas. Por consiguiente, al desacreditarla, el por entonces joven Shklovski no estaba polemizando únicamente con la filología rusa que lo había precedido, sino con toda la tradición filosófica del siglo XIX, de la que Potebnia no era más que un prestigioso seguidor. Prueba de ello es que la teoría (formalista) del arte que Shklovski opuso a esta tradición fuese, como es bien sabido, de ésa según la cual el arte existía “para dar *sensación* de vida, para *sentir* los objetos, para *percibir* que la piedra es piedra” (60; cursiva nuestra), en la que, como he tratado de destacar con las cursivas, todos los verbos elegidos fueron de percepción, sin que el teórico le concediese espacio a ninguno de lengua o entendimiento, tales como pensar, conocer o comprender. De lo que se trataba era, por tanto, de cuestionar que la literatura fuese eso que la estética había dicho, i.e., una cierta manera de pensar y conocer.

Es en este punto, el de la negativa a reconocer la dimensión pensante o reflexiva del arte verbal (de cualquier obra de arte verbal), donde el formalismo chocaría fron-

talmente con la perspectiva hermenéutica, cuyo punto de partida y presupuesto es siempre, aunque solo sea de forma tácita, el de la importancia de acceder a las ideas expresadas en la obra literaria, al pensamiento que en ella estaría contenido o plasmado. Conviene recordar, por otra parte, que el propio Shklovski acabaría rectificando sus tesis juveniles en *La cuerda del arco*, obra de madurez en la que llegó incluso más lejos que Kant, al vincular el arte literario no ya con el pensamiento, sino con el “conocimiento” (en sentido bastante fuerte en su caso) y la búsqueda de “la verdad” (14 y 20-21). Se comprenderá, por tanto, que, habiéndose desmentido a sí mismo el autor que encarnó las posiciones formalistas, no haya ya ningún motivo para tomar a su oponente, la teoría hermenéutica de la literatura, por un resto de pensamiento decimonónico que no quepa seguir defendiendo en el siglo XXI. Más allá de la existencia ya comentada de textos de vanguardia que desafiarían esta concepción de modo premeditado y deliberado, a día de hoy es posible detectar un tácito consenso en cuanto a la posibilidad de seguir concibiendo la mayoría de las obras literarias —y la práctica totalidad de las obras canónicas o especialmente valiosas— como obras del pensamiento que por eso mismo exigen y requieren ser comprendidas en sus significaciones.

Ahora bien, precisamente porque se parte de este supuesto, el de la necesidad o conveniencia de acceder al pensamiento de la obra literaria, es por lo que una concepción hermenéutica de la literatura requiere de un complemento asimismo teórico, pero de teoría ya estructuralista. Fui llegando a esta convicción tras observar los efectos que el auge y triunfo de la hermenéutica había tenido en los estudios literarios, al llevarles a abandonar por completo las pretensiones científicas o científicas de la teoría literaria *tout court*. Tal como he explicado en diversos trabajos (“La función crítica de la interpretación literaria”, “La hermenéutica constructiva” y “Teoría literaria y hermenéutica”), la crisis de esta clase de teoría literaria, la de los años sesenta y setenta del pasado siglo, habría tenido dos consecuencias importantes y a mi juicio bastante negativas: el descuido de la especificidad artística del texto literario y la reaparición de la crítica ideológica contra la que el estructuralismo tuvo ya que combatir en aquellos años. De ahí que a lo largo de estas dos últimas décadas me haya esforzado en recuperar y reivindicar las grandes adquisiciones y aportaciones del estructuralismo literario, únicas que a mi juicio pueden poner límites a los excesos de las renovadas versiones de la crítica ideológica, hoy habitualmente disfrazadas bajo la etiqueta de *Cultural Studies*.

Lo que entiendo por crítica ideológica es, en concreto, lo que tanto Roland Barthes como Susan Sontag denunciaron ya en sendos ensayos de los años sesenta: “Las dos críticas” (1963) y “Contra la interpretación” (1964), respectivamente. Se trataría de la clase de crítica que se acerca a los textos literarios desde un sistema de pensamiento decidido

con anterioridad a toda lectura o análisis, y desde el cual se los interroga y se los hace hablar en exclusividad. Ese sistema, código o lenguaje previo puede ser, como ya explicara Barthes en el ensayo citado, cualquiera de las grandes filosofías o ideologías del momento de que se trate. En los años sesenta fueron por eso, sobre todo, marxismo y psicoanálisis, en tanto que en la actualidad predominan el feminismo y el poscolonialismo, junto con algunas modalidades de neomarxismo. Pero, sea cual sea el sistema que se elija, lo que todas estas escuelas de interpretación comparten es lo que Bajtín habría llamado una visión monológica del mundo —y, consecuentemente, también de los textos que hablan del mundo. Por lo mismo, no se dirían en general tan interesadas en comprender lo que la obra dice cuanto en utilizarla para decir algo, que suele ser una argumentación en favor de su propio y monológico entendimiento de las cosas. Se trataría de lo mismo a lo que Derek Attridge ha llamado “instrumentalismo”, esto es, la tendencia a “leer las obras literarias a la luz de una serie de asunciones, valores y objetivos preexistentes que se derivan del ámbito social y político” (Attridge, 38, nota 7).

Al cuestionar este tipo de interpretaciones, no estoy diciendo que haya que evitar los temas sociales o políticos en el ejercicio de la crítica literaria. No pretendo, en modo alguno, defender una supuesta pureza incontaminada de lo estético. Muy al contrario. Desde mi punto de vista, una muy buena parte de la gran literatura moderna y contemporánea, desde Balzac y Tolstoi a Camus o Kafka, ha surgido de interrogantes y cuestiones políticas e ideológicas, que por consiguiente deben ser atendidas y sobre las que, inevitablemente, hay que elaborar hipótesis y conjeturas interpretativas en el esfuerzo por comprender el proyecto del autor. Lo que propugno no es, pues, evitar lecturas políticas de las grandes obras literarias, sino dejar hablar a la obra, atender a sus propias preguntas, en lugar de partir de un problema y sentido decididos de antemano y sin tener en cuenta cuál habría sido el proyecto prioritario del autor. Todo ello, además, con un objetivo que en muchas ocasiones es abierta y expresamente didáctico: el de educar o transformar a los lectores, ganándolos para la visión del mundo en la que el crítico cree como si se tratara de una religión. El sectarismo que esto entraña y que en los últimos tiempos ha dejado de ser algo privativo del ámbito académico para pasar ya a caracterizar a la propia sociedad —no en balde, sometida a esta formación ideológica desde hace ya tres décadas— es, por consiguiente, aquello contra lo que he pensado y diseñado una hermenéutica *estructural*, en la que el estructuralismo actuaría, como ya lo hizo en los años sesenta, de factor de contención de la ideología o, cuando menos, de sus excesos.

De ahí, en mi opinión, la conveniencia actual de recuperar y reivindicar el legado estructuralista, incluyendo por supuesto la tan denostada teoría jakobsoniana de la lite-

riedad, que, sin ser perfecta (el propio autor reconoció que el predominio de la función poética regía para la poesía, pero no tanto para todas las variedades de la prosa artística), nos habría dotado de un instrumental conceptual y metodológico imprescindible a la hora de acercarse a las obras literarias, no solo con la intención científica de analizarlas, sino también —y aunque Jakobson no lo entendiera así— con la intención hermenéutica de comprenderlas. Y lo mismo habría que decir de las aportaciones de Iuri Lotman en su no menos indispensable *Estructura del texto artístico* (1970), donde, a diferencia de Jakobson, él sí hizo constar que el análisis semiótico de los textos literarios, realizado con ayuda de los métodos estructuralistas, no tenía otra finalidad que la de hacer posible lo que, de verdad, interesaba a cualquier lector o estudioso: “conocer su contenido” (48). En palabras del teórico referidas a un hipotético lector: “Tendrá naturalmente la razón al afirmar que, aparte del contenido, el libro le tiene sin cuidado” (ibid.). Y, sin embargo, era precisamente esta pretensión —en la que podemos reconocer fácilmente la propia de un enfoque hermenéutico— la que, a decir de Lotman, aconsejaba poner un tiempo entre paréntesis el importante problema del contenido para atender prioritariamente a la *forma* del mensaje, a las peculiaridades lingüísticas y estructurales del texto artístico. No otra cosa era, de hecho, lo que años antes habían propugnado ya Barthes y Sontag en los ensayos antes citados, que, como el libro de Lotman, surgieron no del rechazo de la hermenéutica, sino de la diatriba con un determinado estilo de interpretación: el que trataba de llegar directamente al contenido sin pasar antes por la forma. Por decirlo de nuevo en palabras de Lotman, lo que sucede es que, cuando la obra que se quiere comprender es artística, la atención a la forma es precisamente “el camino (y camino esencial) que conduce al *contenido* de lo que está escrito en ella” (49).

No quiero terminar esta exposición sin mencionar al menos a los autores que, dentro ya del horizonte de la hermenéutica, me habrían precedido en esta manera estructuralista de entender el texto literario, constituyéndose así en precursores de lo que aquí llamo la hermenéutica estructural. Aunque no los únicos, los más importantes habrían sido estos tres: Mijaíl M. Bajtín, Paul Ricœur y Peter Szondi. Al considerarlos precedentes, no tengo en cuenta el hecho de que ellos no emplearan nunca la concreta expresión de hermenéutica estructural, sino otras diferentes, tales como “análisis estético” e “interpretación filosófico-artística” (Bajtín), hermenéutica del símbolo o del texto (Ricœur) o hermenéutica material (Szondi). Pues, con independencia de la fórmula que cada uno eligió para designar su particular empresa teórico-hermenéutica, lo importante es que los tres trataron de conciliar la concepción hermenéutica de la literatura y la atención a la forma literaria en un momento en el que ya se conocían las



grandes aportaciones técnicas y metodológicas del estructuralismo lingüístico y literario. En cualquier caso, ha sido desde luego en sus obras donde, personalmente, he encontrado la más grande fuente de inspiración para la teoría integradora, de fusión entre hermenéutica y estructuralismo, que yo misma llevo dos décadas tratando de perfilar y para la que solo ahora creo haber encontrado el nombre más conveniente. Dado lo sintético de la exposición que aquí he hecho de ella, invito al lector a informarse más en detalle a través de los trabajos que se han ido citando a lo largo del trabajo y que, con este fin, aparecen referenciados en la bibliografía final.

### **Bibliografía**

- Attridge, Derek. *La singularidad de la literatura* [2004]. Madrid, Abada, 2011.
- Barthes, Roland. "Las dos críticas" [1963]. *Ensayos críticos*, Barcelona, Seix Barral, 1983, pp. 293-299.
- Baumgarten, Alexander G. "Reflexiones filosóficas en torno al poema" [1735]. *Belleza y verdad. Sobre la Estética entre la Ilustración y el Romanticismo*, Alexander G. Baumgarten et al., Barcelona, Alba Editorial, 1999, pp. 23-78.
- Dilthey, Wilhelm. *Dos escritos sobre hermenéutica* [1900-1911]. Madrid, Istmo, 2000.
- Eco, Umberto. *Obra abierta* [1962]. Barcelona, Ariel, 1979.
- Eijembaum, Boris. "Cómo está hecho *El capote* de Gógol" [1918]. *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Tzvetan Todorov (ed.), Buenos Aires, Siglo XXI, 1970, pp. 159-176.
- Erlich, Viktor. *El formalismo ruso. Historia -Doctrina* [1969]. Barcelona, Seix Barral, 1974.
- Gadamer, Hans-Georg. *Verdad y método II* [1975]. Salamanca, Sígueme, 2002.
- Jakobson, Roman. "Lingüística y poética" [1958]. *Ensayos de lingüística general*, Barcelona, Seix Barral, 1975.
- Kant, Immanuel. *Crítica del juicio* [1790]. Madrid, Espasa Calpe, 1991.
- Lotman, Iuri. *Estructura del texto artístico* [1970]. Madrid, Istmo, 1982.
- Ricœur, Paul. *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido* [1976]. México, Siglo XXI, 1995.
- Shklovski, Viktor. "El arte como artificio" [1917]. *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Tzvetan Todorov (ed.), Buenos Aires, Siglo XXI, 1970, pp. 55-70.
- \_\_\_\_\_. *La cuerda del arco. Sobre la disimilitud de lo similar* [1970]. Barcelona, Planeta, 1975.

Szondi, Peter. *Introducción a la hermenéutica literaria* [1970]. Madrid, Abada, 2006.

Wahnón, Sultana. "Un capítulo olvidado de la hermenéutica literaria". *El problema de la interpretación literaria. Fuentes y bases teóricas para una hermenéutica constructiva*, Sultana Wahnón (ed.), Vigo, Academia del Hispanismo, 2009, pp. 13-22.

\_\_\_\_\_. "La función crítica de la interpretación literaria. Una perspectiva hermenéutica", *Sociocriticism*, no. 26, 2011, pp. 127-164.

\_\_\_\_\_. "La hermenéutica constructiva: una propuesta renovadora de teoría literaria". *Teoría de la literatura: restos*, Javier Morales Mena (ed.), Lima, Facultad de Letras y Ciencias humanas / Editorial San Marcos, 2012, pp. 91-119.

\_\_\_\_\_. "Teoría literaria y hermenéutica: para otra ética de la interpretación". *Perspectivas actuales de hermenéutica literaria. Para otra ética de la interpretación*, Sultana Wahnón (ed.), Granada, EUG, 2014, pp. 25-66.

\_\_\_\_\_. "Literatura y pensamiento. Un debate en la intersección". *Intersecciones. Relaciones de la Literatura y la Teoría*, Javier García Rodríguez (ed.), Oviedo, Universidad de Oviedo, 2020, pp. 81-118.

\_\_\_\_\_. *El secreto de los Buendía. Sobre Cien años de soledad*. Barcelona, Gedisa, 2021.

## ESPECIFICIDAD CIBERTEXTUAL DE LA POESÍA DIGITAL. UNA LECTURA ESTRECHA DE *AMOR DE CLARICE*, DE RUI TORRES<sup>1</sup>

**CIBERTEXTUAL SPECIFICITY IN DIGITAL POETRY. A CLOSE READING OF RUI TORRES' *AMOR DE CLARICE*.**

Domingo Sánchez-Mesa   
Universidad de Granada  
[dsanchez@ugr.es](mailto:dsanchez@ugr.es)

Fecha de recepción: 19/05/2021

Fecha de aceptación: 25/07/2021

DOI: <https://doi.org/10.30827/tnj.v4i2.21123>

**Resumen:** A partir de la idea inicial de la emergencia de una “literatura expandida” en la cibercultura, tomando prestado el término “extended cinema” de Export y Weibel, el artículo postula la necesidad de unas categorías específicas para el estudio y crítica de la literatura digital o electrónica, poniéndolas a prueba en una lectura estrecha (*close reading*) de una obra de poesía hipermedia, *Amor de Clarice*, del artista y académico portugués, Rui Torres. El análisis enfatiza la condición cibertextual de esta adaptación o rescritura de un cuento de Clarice Lispector, donde la programación y las cualidades interactivas del texto-máquina juegan con el potencial poético del relato original en clave estructural y feminista, conjugando la tradición plagiotrópica y concreta de la poesía vanguardista lusobrasileira y el principio de extrañamiento formalista, con las posibilidades de la poesía combinatoria y generativa de base informática. El análisis se apoya en la identificación de 6 niveles de complejidad (material o tecnológica; autorial;

---

<sup>1</sup> Este artículo se publica en el marco del proyecto I+D “Transmedialización y Crowdsourcing en las narrativas de ficción y no ficción audiovisuales, periodísticas, dramáticas y literarias” (Na-Trans 2, 2018-2021), nº ref. CSO2017-85965-P, dirigido por los Drs. Domingo Sánchez-Mesa y Jordi Alberich-Pascual.

genérica o tipológica; receptiva o participativa; semiótica o intermedial/transmedial; institucional) como parte de la respuesta a la pregunta por lo específico de estas prácticas y géneros literarios.

**Palabras clave:** Literatura digital; cibertexto; poesía; Rui Torres; Lispector; complejidad; intermedialidad.

**Abstract:** Drawing from the idea of the emergence of “extended literature” (a term borrowed from Weibel and Export’s notion of “extended cinema” in the 1960s) in cyberculture, this article argues for the necessity of a specific set of theoretical and critical categories in order to properly answer the question of what makes electronic or digital literature “different”. This challenge takes the form of a close reading of a work of digital poetry entitled *Amor de Clarice*, by the Portuguese artist and academic Rui Torres. This work is an adaptation or rewriting of Clarice Lispector’s tale “Amor” (1960) whose poetically rich ambiguity is played upon and empowered by cyberpoetry from a structural and feminist perspective by mixing the plagiotropic and avant-gardist traditions of Luso-Brazilian poetry, including the Shklovskian principle of estrangement, with the potential of combinatorial and generative poetry implemented on computing algorithms and hypermedia programming. Our analysis emerges from a 6-level concept of complexity (material or technological; authorship; genre; reception & participation; semiotic and intermedia/transmedial; institutional). This complexity is part of the answer for the specificity of these literary practices.

**Keywords:** Digital literature; cibertexto; poetry; Rui Torres; Lispector; complexity; intermediality.

## 1. Planteamiento: un tapiz que se dispara en muchas direcciones<sup>2</sup>

De entre las distintas posibilidades que se me planteaban para responder a la invitación de *Theory Now* para contribuir a su panorama de las tendencias recientes en teoría literaria y, en concreto, sobre la investigación en torno a la literatura y cultura digitales, el camino finalmente elegido implica recuperar un tipo de lectura que considero necesaria en este entorno y que espero responda a la articulación teórico-crítica que se le presupone a la teoría literaria y la literatura comparada. Se trata de un breve ensayo de *close reading* de una obra concreta de poesía digital, una de mis más queridas

---

<sup>2</sup> Este es el título de un breve ensayo-conferencia-ficción de Enrique Vila-Matas, un título-lemma que siempre he considerado el más digno heredero de “el jardín de los senderos que se bifurcan” de Borges, reivindicado siempre por los pioneros de la literatura digital.



piezas de este arte (neo)vanguardista: *Amor de Clarice*. Su *autor* es el artista digital y relevante teórico portugués Rui Torres, un poeta y programador convencido tanto del carácter literario de su quehacer como de la raíz moderna de su práctica postmoderna. Esta opción persigue no solo reivindicar la compatibilidad de una aproximación crítico-cultural a la cibercultura con el análisis detenido de tipo textual (Van Looy y Baetens), sino reaccionar ante una coyuntura particular de la literatura digital tras la eliminación del software de Adobe Flash de los navegadores dominantes en Internet (enero 2021). Además, esta apuesta experimenta con un formato expandido del presente artículo, al completarse con un vídeo sobre esta obra de Rui Torres, publicado en el canal de YouTube del proyecto I+D NarTrans2<sup>3</sup>.

## 2. ¿Por qué elegimos *Amor de Clarice*, de Rui Torres?

Tratándose de una pieza ya canonizada en el ámbito de la *e-literature* (*Electronic Literature Collection*, vol. 2), *Amor de Clarice* se aproxima a lo que podríamos llamar *ciberpoesía 360º*, en los términos específicos de la crítica aquí propuesta, sin olvidar que es un *work in progress* que abarca desde 1999 hasta la publicación de la v. 1 en 2005 y de la v. 2 en 2008 y que, de hecho, aún no se ha cerrado<sup>4</sup>. Esta obra, además, cumple claramente con los rasgos esenciales de esta literatura según algunas de las teorías más influyentes sobre poética digital: una ergodicidad fuerte (Aarseth) así como la presencia del *adn* de los textos interactivos según Marie-Laure Ryan<sup>5</sup>. Satisfaría también la presencia de uno de los principios de la estética de los nuevos medios, la lógica de la base de datos (Manovich). Por supuesto se cumplen también con creces los 5 rasgos o condiciones propias de la poética digital, según Friedrich Block y el propio Rui Torres: *medial self-reference* (autotelismo que permite al lector comprender el propio concepto de texto que está actualizando); *processuality*; *interactivity*; *intermediality & networking*. En suma, es una obra que despliega con gran riqueza, como veremos, los 6 niveles de complejidad que señalamos como identificadores de la literatura digital (Sánchez-Mesa, “Entre colonos”).

Por otro lado, la poética de Torres está basada sólidamente en el ámbito de la llamada “consiliencia”, es decir, del encuentro fructífero y dialógico entre literatura y ciencia, en este caso a partir de la física cuántica y el concepto de ciberliteratura de

3 <https://www.youtube.com/channel/UC7KC4nbW2ESwHq20WsrqoYg>

4 Precisamente la necesidad de reaccionar a la desaparición de Adobe Flash ha obligado a algunas organizaciones encargadas de la difusión y conservación de la literatura digital, como la ELO, a “traducir” obras como *Amor de Clarice* a programas como Conifer, mientras que el propio Rui Torres lo ha hecho (la versión 2) a JavaScript.

5 *Reactivity-interactivity*; 2. *Multiple Sensoriality* 3. *Networking (potentiality)*; 4. *Volatility of signs*; 5. *Modularity*

uno de sus maestros, el también portugués y pionero en este campo, Pedro Barbosa (“Aspectos cuánticos”). El cruce entre principios de la física cuántica, para la que son admisibles la existencia de dos estados aparentemente alternativos (“ser” y “no ser” al mismo tiempo) y la ciberliteratura es una marca de la estética digital y del concepto de virtualidad que pone en juego Rui Torres. Es preciso avanzar, en cualquier caso, que esta poética engarza con la poesía vanguardista y del modernismo literario como resistencia al paradigma posmoderno de los videojuegos<sup>6</sup>. Si bien *Amor de Clarice* no se clasifica dentro de la llamada *code poetry* (Rettberg), es evidente que el código recibe un papel relevante en el desarrollo progresivo de la pieza, en particular en su extensión final hacia el software *Poemário* (como veremos más adelante). Esto invitaría a completar nuestra lectura con un análisis propio de los *Critical Code Studies*, una de cuyas últimas formulaciones ha venido compendiada por Mark C. Marino. Según esta corriente es posible y necesario una interpretación crítica y contextual del código en cuanto texto, “as a sign system with its own rethoric, as verbal communication that possesses significance in excess of its functional utility” (Marino, “Critical Code Studies”)<sup>7</sup>.

**2.1. Pero, ¿qué es exactamente *Amor de Clarice*?** Se trata de un poema digital creado por Rui Torres, con una primera versión hipermedia en Adobe Flash/Actionscript, que adapta “Amor”, cuento de la escritora brasileña de origen ucraniano, Clarice Lispector. Esta versión 1.0. cuenta con la colaboración de Nuno Cardoso (voz), Carlos Morgado y Luís Aly (sonido) y Ana Carvalho (video). Como poema digital (no digitalizado) que es, se trata de un texto programado y concebido para ser distribuido y leído en formato digital y en las pantallas de distintos dispositivos electrónicos. Se publicó originalmente tras un trabajo de desarrollo continuo entre 1999-2005 en formato CD-ROM (Chapel Hill/Oporto) y en la web del autor, *Telepoesis.net*, siendo antologado por la ELO (vol. 2, 2011). La obra se estructura hipertextualmente a partir de 52 vídeos interactivos accesibles a partir de una interfaz en la que hay disponible un menú que permite navegar el cibertexto aleatoriamente o de forma lineal. Sobre la pantalla inicial, tras acceder a las “instrucciones de uso” de la pieza, el poema se despliega en 26 líneas o versos, que se desplazan automáticamente de un lado al otro de la pantalla, con enlaces a dos videos por verso [Imgs. 1 y 2].

6 José Augusto Mourão lo expresa así a propósito del software *Poemário*: “No seu agenciamento, o *Poemário* de Rui Torres tem uma finalidade política clara: subverter a máquina do *entertainment*” (“Acerca dos Poemas”).

7 Entre las piezas en las que Rui Torres más deliberadamente visibiliza el código —aparte de en *Poemário*— se encuentran *Mar de Sophia* o *A fake script for your faked life* (2016).

Sobre la parte izquierda de cada verso se enlaza a otra pantalla en la que domina el componente verbal textual, con fondos animados por palabras provenientes del propio relato de Lispector, mientras que sobre el extremo derecho los nuevos versos generados se disponen sobre un vídeo en *microbuclé* que hace de telón de fondo del texto. Una vez se accede al segundo nivel de navegación, el lector puede clicar y arrastrar los versos o palabras para manipular y combinar los textos en la superficie de la nueva pantalla, con distintos efectos [Imgs. 3 y 4].

Por el camino debemos aprender las reglas de manipulación del texto comprendiendo que, por ejemplo, en determinados casos, las palabras quedan “pegadas” al puntero del ratón hasta que no se clica una segunda vez sobre ellas. La programación del sonido sigue un diseño conscientemente intermedial, respondiendo al clic sobre cada verso, en algunas pantallas incluso de forma polifónica. De este modo el poema se rompe, quiebra y recompone a instancias de dicha manipulación del lector que juega con el texto sobre cada pantalla. El texto cuenta a su vez con una animación independiente de la interacción del usuario, dinamismo subrayado por los vídeos que hacen las veces de “fondo” pseudocinematográfico al poema con objetos significativos del relato “Amor” de Lispector [Img. 5].

Los sonidos inciden en el carácter fragmentario de la composición, con fuertes reiteraciones, predominio de la síncopa y el *sampling*. El sistema de enlace utilizado en la pantalla principal es un sistema direccional, determinado y explícito (ya que el cursor despliega el nombre del vídeo en cada caso) lo que sugiere la autorreflexividad propia del cibertexto. Los itinerarios de lectura, no obstante, son múltiples, puesto que el lector puede elegir la activación del modo aleatorio en la actualización de su *percurso* de lectura, seguir un orden aparentemente “lineal” o combinar ambos modos.

Esta hermosa obra es el resultado, como explica su propio autor y entre otras muchas influencias, de una concepción estructural y feminista del texto (“Ler Clarice Lispector”) pero sobre todo de un deseo de relectura del cuento “*Amor*”, de Clarice Lispector, con el objetivo primordial de *llevar a cabo una operación de diseminación de sentido* que solo las posibilidades combinatorias y propiamente cibertextuales del ordenador y los lenguajes de programación hacen posible. A la búsqueda de esa solicitud literaria el autor pretende “*aplazar la estabilidad interpretativa y la sedimentación del sentido*” (uno de los objetivos primordiales de la poesía vanguardista) y en pos de dicho objetivo recurre a dispositivos aleatorios y combinatorios, poniendo en interacción a los distintos signos que son movilizados en la pantalla, contribuyendo a todo ello esa inestabilidad de un texto que se torna, a un tiempo, en especular y espectacular (Reis 353).

En su lectura del poema, Pedro Reis llama la atención sobre el modo en que este poema hipermediático, más allá de su rica relación intertextual con la literatura de Lispector, hunde sus raíces en la literatura experimental del siglo XX, la cual, partiendo de matrices de ciertos procedimientos, permitía la creación de textos múltiples al tiempo que aspiraba a una participación más activa del lector. Reis conecta *Amor de Clarice* con lo que él llama “ícono-sintaxe” de la cual emergería a su vez una “verbivocovisualidade” (la poesía visual, sonora, kinésica), que nosotros podemos llamar directamente *intermedialidad radical*, donde el componente gráfico se ve extendido y enriquecido por el fónico, pero siempre en pos de una fruición lo más completa posible del material verbal, que ocupa inequívocamente el centro del diseño hipermedia. Rui Torres hereda también aquí el recurso consiguiente de espacialización y simultaneísmo que en aquella poesía vanguardista contribuía a un tipo de percepción predominantemente sincrética. Poniendo en juego esos recursos informáticos, Torres provoca una transformación de esos recursos “verbivocovisuales” propios de la poesía concreta en recorridos hipermediáticos dinámicos (Reis 353).

Hasta aquí nos hemos limitado a la versión que el autor denomina “versión horizontal” (v.1.), pero deberíamos detenernos a considerar también *Amor de Clarice v. 2* o “vertical”, programada en Flash, ActionScript 3, XML, PHP y Perl, con una nueva versión reciente, con ligeras variantes, en JavaScript. Esta segunda versión fue generada por Torres una vez programado el software *Poemário* con Nuno Ferreira, una aplicación o auténtico *motor textual* que, siguiendo a Carvalho Pereira entendemos como “una máquina digital capaz de produzir textos poéticos inéditos a partir da seleção e combinação de elementos cadastrados a priori em seus bancos de dados” (“Releitura” 155). Este software se ofrece como si fuera una obra literaria más y se hace disponible online para que los lectores reconfiguren ciertas obras de Torres y puedan, incluso, componer sus propias piezas de ciberliteratura.

Mucho más sobria que la v.1.0., esta versión opera un extrañamiento que es más verbal (interacción con la máquina combinatoria) que visual<sup>8</sup>, siendo el acceso a la textualidad digital diferente y más directa al estar los 10 poemas accesibles en continuidad a través del *scroll* del ordenador en lugar de la saturación semiótica que provocaba la v.1. Los signos se presentan ahora simultáneamente ofreciendo una impresión de conjunto más estable. Las posibilidades de manipulación y la fragmentación del texto también cambian, al tiempo que las abrumadoras posibilidades combinatorias se

---

8 “Da impermanência da materialidade discursiva e da aleatoriedade com que esta é alterada na interação entre o usuário e a máquina, advém o estranhamento verbal na experiência artística que *Amor de Clarice – v.2* proporciona” (Carvalho Pereira, “Releitura” 165).



van actualizando en directo, incidiendo el lector sobre las listas de palabras indexadas en el eje vertical de la programación. Los textos tienen un número de versos variables, dentro de los cuales las categorías léxicas de verbos, sustantivos y adjetivos son explícitamente señalados como clicables (posando el puntero sobre ellos la palabra torna de negro a gris). El componente textual escrito se combina con la voz que, a diferencia de la versión primera, enuncia palabras que no se corresponden con las del texto manipulado, acompañada por la música electrónica fuertemente recursiva a la que ya nos hemos referido [Img. 6].

Aquel es un procedimiento que permite al lector “profundizar” más en la materialidad del texto, si bien no tanto como sucedía en *Mar de Sophia*<sup>9</sup> donde era posible incluso añadir ítems a las bases de datos de palabras (textones) con los que se componía el cibertexto. Por otro lado, con esta idea-gesto de incluir el software *Poemário* en su galería de obras, Torres la vincula al paradigma de la creación colaborativa o *networking*, es decir, el de una transmedialidad<sup>10</sup> auténticamente participativa (Pratten). El software aplica reglas morfosintácticas, de metrificación e isotopías temáticas en la organización de esas bases de datos de palabras. Cada texto es fruto de la aleatoriedad pero también de las reglas de combinatoria diseñadas por el *ingeniero* del texto en una operación constructiva que nos lleva un paso más allá de experimentos como los de Raymond Queneau en *Cent Mille Millions de poèmes* (1961) o *Un conte a votre façon* (1967), auténticos hipertextos estructuralmente hablando (Martín Sánchez). Carvalho Pereira justifica y reivindica el software como “escritura artística” en sí misma (selección sígnica sintáctica sobre la base de un código de programación, implementado en una base-máquina material y operada por un usuario-autor/es) [Img. 7].

La v.1, aunque permitía un grado satisfactorio de interactividad hipertextual e hipermedial, era una experiencia más “espectacular”, limitada en su capacidad para fijar la variable superficie del texto en una versión “personal”. Ahora esa lectura personal se “exhibe”, se expone, se puede compartir y enviar para ser archivada en la versión weblog de *Poemário*, donde se almacenan y comparten los poemas generados por los propios lectores [Img. 8].

9 Esta obra es un conjunto de poemas virtuales animados generados por ordenador automáticamente a partir del léxico de poemas de Sophia de Mello, indexado en listas XML. El código (*Actionscript*) permite al lector modificar dichas listas.

10 Conviene aclarar que, de los dos sentidos que ya propusimos para entender el concepto de transmedialidad —a) la tendencia de determinados temas, personajes, mundos a reaparecer en distintos medios (cadena de adaptaciones o reescrituras), y b) la distribución multiplataforma de un relato o mundo transmedial (en el sentido de Jenkins) con una efectiva participación de la audiencia (Sánchez-Mesa y Baetens)— entendemos aquí que *Amor de Clarice* se mueve en la frontera de ambos sentidos, enlazando claramente con el primero, y abriéndose potencialmente al segundo por mor de las posibilidades de diseminación participativa que el software *Poemário* proponía más allá de la web *Telepoesis*.

### 3. La lectura digital como reescritura y extensión de la literatura

En la estela de la tradición “crítico-lúdico-transgresora”<sup>11</sup>, Torres asume que “leer” a Lispector acaba suponiendo “escribir” a Lispector, continuar los delgados hilos trazados por su prosa hacia la inmensa cantidad de cosas infinitamente pequeñas que integran el entorno cotidiano femenino (Torres, “Ler Clarise”). Se trata, pues de “reescribir” su literatura en un acto de amor que duplica el título del relato escogido, de “reinterpretarla” en clave feminista para incidir tanto en la universalización de lo masculino como modelo de “lo humano”, como en la subsidiariedad de lo femenino en esa dualidad estructural “masculino / femenino” que acaba convirtiendo en una jerarquía la polaridad de imágenes de la mujer (ángel/demonio). Eso sí, *se trata también de llevar a Lispector más allá de sus propios límites*, ya que la poética digital actualizada por la pieza de Torres, a través de su ingente potencialidad estructural y, sobre todo, de la selección de los textones que forman parte del texto programable, es distinta, más abierta, más incierta, algo que, según mi interpretación, queda claro en la resistencia de clausura del sentido al final del poema digital. Volveremos sobre esto en las conclusiones.

Lispector comprendió que la escritura y el lenguaje eran las materias para buscar un lugar para la mujer. Y explotará los recursos de la poesía moderna, el juego, la parodia, la ruptura de la linealidad, el placer del texto. Teóricas feministas como Toril Moi o Luce Irigaray han señalado la marca patriarcal del lenguaje que aprendemos de pequeños. La marginación no solo se produce en los distintos aspectos materiales de lo social histórico, sino en la constitución del logos, en el discurso o habla. Y Rui Torres acepta el reto de la crítica feminista más abierta de revisar sus presupuestos constantemente desde dentro, y escribe sobre Clarice desde las palabras de la propia Clarice Lispector.

En este punto, no creo que podamos avanzar sin hacer una parada en el hipotexto o texto fuente que Rui Torres expande digitalmente, esto es, en el cuento “Amor” de Clarice Lispector. En realidad, nos encontramos ante una nueva forma de adaptación, en este caso cibertextual, del cuento de Lispector, que debe ser entendida tanto en cuanto “producto” como en tanto “proceso” y, en cualquier caso, como una recreación deliberada y explícita de ese texto fuente frente al cual se adopta una actitud determinada (Hutcheon y O’Flynn).

Pero ¿qué sucede en el cuento de Lispector, cuál es el sentido o sentidos que encierra esta historia? La protagonista, Ana, es una mujer de edad intermedia cuya vida se nos describe inmersa en las tareas y afanes propios de la vida doméstica. La

---

11 Torres cita a María dos Prazeres Gomes (*Outroira Agora*).

voz narradora es certera como un dardo: “Por caminos torcidos había venido a caer en un destino de mujer, con la sorpresa de caber en él como si ella lo hubiera inventado” (21). Su vida presente (hijos, marido) es una “vida de verdad”, su juventud se le torna extraña y lejana. De regreso en el tranvía tras hacer la compra para una cena familiar que tiene esa misma noche, Ana queda impactada por la visión, en una de las paradas, de un ciego mascando chicle que parece mirarla desde la acera. Dicha visión, a modo de epifanía que le devuelve “el malestar del mundo” le hace pasarse de parada y descender más adelante para acabar entrando en el jardín botánico donde se agolpan toda una serie de recuerdos confusos, al tiempo que le rodean las sensaciones exuberantes de las especies tropicales del jardín. Esos momentos generan en el personaje una suerte de angustia, tanto por la pérdida como del regreso de la vivencia de la multiplicidad y el caos de la vida, donde todas las opciones o decisiones estaban al alcance de la mano. El magnetismo físico del jardín y la tormenta interior dan paso, con el anochecer, a una huida veloz hacia la casa y los deberes de la cena. La preparación de esta se salpica de sensaciones microscópicas inquietantes —visión de pequeños insectos—, persistiendo la amenaza de la epifanía en el fondo. Al final de la velada Ana siente regresar la comezón de la angustia hasta que el abrazo de su marido adormece el desasosiego, cerrándose el vértigo de lo múltiple y el caos de la vida.

#### **4. Niveles de complejidad específicos de la literatura digital**

Hemos partido de una idea o concepto “extendido” de lo literario, en parte inspirado por la tradición situacionista y experimental de cineastas como Peter Weibel y Valerie Export y su noción de “expanded cinema” (Export). Esta versión *expandida* de la literatura exigirá, como ya pedía Katherine Hayles (*Electronic Literature*), una nueva forma de leer y también de entender la práctica de la crítica literaria. El concepto de *complejidad*, uno de los puentes entre literatura y ciencia en el contexto de la cibercultura, ya era acogido por un maestro comparatista como Claudio Guillén, a la altura de 2001, para explicar la tarea y el espacio en que se desarrolla el talante comparatista. Este cronotopo de lo complejo sería más adecuado entonces, según el autor de *Múltiples moradas*, que el de la dualidad que había presidido su anterior lema “Entre lo uno y lo diverso” en su célebre compendio de literatura comparada. *Contra-posición*, *superposición* y *multiplicidad* son tres de las categorías a las que se refiere Guillén, cada vez más reticente ante la posibilidad teórica de “fijar” o “delimitar” la literatura como hecho acabado y abarcable, como *donnée* científica: “Digamos, entonces, mejor que inexistente, que la literatura como mundo propio es en parte virtual, en parte irreal, en parte un horizonte, en parte una meta futura de conocimiento y

de saber crecientes y perfeccionados” (“Sobre la continuidad” 121). Resultará difícil que una aproximación comparatista a la literatura digital pueda dejar de sintonizar con dicha intuición. En el caso de Rui Torres, este concepto de “complejidad” creo que responde bien al sustrato poético vanguardista y experimental que alimenta su práctica artística y que forma parte de su política literaria: *aumentar el nivel de complejidad y disminuir el nivel de redundancia*.

Profundizando y ampliando una de las radiografías que hace Laura Borràs de la literatura digital<sup>12</sup>, enunciemos a continuación los 6 niveles de complejidad en los que se propone abordar la especificidad de lo literario digital o ciberpoesía, en el caso de *Amor de Clarice*, de Rui Torres.

**4.1. Complejidad material y específicamente tecnológica de los cibertextos:** Esta primera dimensión implica una descripción de la base material y tecnológica de la obra (programación, almacenaje y portabilidad del texto electrónico, sus interfaces y soportes, etc.). El hecho de que tengamos dos versiones y un “motor textual” (*Poemário*) nos habla de una dimensión “extendida” del poema, con su correspondiente multiplicación en manos de los *lectoescritores*, una de las características fuertes de la transmedialidad digital en la configuración del campo ciberliterario (Sánchez-Mesa, *Narrativas transmediales*). Desde el punto de vista material, la poética combinatoria y generativa con que se construye *Amor de Clarice* no sólo determina un conjunto de operaciones algorítmicas metatextuales a nivel léxico o sintáctico, sino también la integración en unas relaciones de intermedialidad fuerte gracias a una programación informática integrada que convierte la materia verbal de las fuentes textuales en una multimedialidad donde movimiento, sonido (voz y músicas) y vídeo se suman al componente verbal. En este caso, unas cuantas frases del cuento, con sus respectivas estructuras sintácticas, son escogidas a modo de matrices para ser permutadas en las múltiples actualizaciones operadas por los lectores del texto-máquina. Regresando a la definición seminal del cibertexto (Aarseth), esta pieza funciona en la interoperabilidad entre tres componentes: 1º el usuario u operador del cibertexto; 2º la dimensión o componente sígnica (*scriptónica*) actualizada en cada pantalla con cada interacción con la interfaz, y 3º el soporte material tecnológico del texto (ordenadores personales, tablets, smartphones) incluidos los lenguajes de programación (Flash/ActionScript; XML, JavaScript, Conifer, etc.) que es la dimensión focalizada en este primer nivel de complejidad.

12 Borràs distinguía 4 niveles de complejidad que llamaba *física, autorial, tipológica y perceptiva* (278-283).



**4.2 Complejidad de relaciones autoriales:** esta salta a la luz cuando nos preguntamos ¿quién, qué o dónde descansa la autoría de una obra como *Amor de Clarice*? Manuel Portela, en su excelente análisis de la ciberpoesía de Rui Torres, afirmaba: “Considered as metatexts, i.e., as structural and stylistic descriptors of its source texts, they are particularly useful in understanding generative procedures at the level of grammar, discourse and narrative” (45). El arte combinatorio de estos textos electrónicos, tan viejo como los más viejos cibertextos (el *I Ching* o *Libro de las mutaciones*) permite liberar el viejo sueño de Calvino de la literatura potencial como rasgo propio de la literatura del “próximo milenio”.

Rui Torres es, por tanto, una suerte de *ingeniero coreógrafo* o maestro compositor (la metáfora musical es cara al dialogismo bajtiniano) del cual sería posible localizar ciertas huellas, en cuanto “autor implícito”, precisamente en las instrucciones de uso disponibles en la versión 1 al acceder a la obra. En la v.2. la autoría compleja se desplaza más al componente artificial del software y su algoritmo de recombinación aleatoria. De cualquier modo, se corrobora la importancia del paratexto en esta literatura, fuertemente autorreferencial, que señala sutilmente que, aunque las posibilidades son aparentemente infinitas, no son realmente infinitas.

En esta poesía, por lo tanto, nos encontramos con una nueva vuelta de tuerca a la “disolución del yo” en la literatura moderna, ahora planteada desde los recursos de la creación informática. No hablo de “la muerte del autor”, sino de una de las formas más coherentes, estéticamente hablando, de responder a la escritura y el pensamiento de nuestro tiempo, es decir, del autor como orquestación de un tapiz de cruces textuales (pseudo)infinito que la tecnología informática transfiere del orden metafórico al factual. No hay tiempo aquí para profundizar en el interés que tendría una lectura basada en la teoría del *actor-red* de Bruno Latour para desestabilizar, en el marco de la cibercultura, el antropocentrismo de la categoría de “autor”, en la misma dirección que apuntaría una proyección de la categoría del cibernauta para esta misma cuestión de la creación literaria asistida por ordenadores y lenguajes de programación<sup>13</sup>.

**4.3 Complejidad estructural o genérica.** El deslinde de los géneros y los subgéneros literarios se torna cada vez más complicado con la implosión de esas categorías en los medios digitales. *Amor de Clarice* se adscribe a una doble corriente de poesía digital o electrónica, en la encrucijada entre la poesía combinatoria y la poesía generativa. La

---

13 La teoría posthumanista del cibernauta de Donna Haraway se antoja especialmente estimulante para un caso como el de esta ciber-adaptación de Clarice Lispector.

primera, como recuerda S. Rettberg en su reciente *Electronic Literature*, es en realidad el género más antiguo en la *ePoetry* (el programa *Love letters* de Christopher Strachey, conocido de Turing, data de 1952) y el que tiene, como hemos visto, unos lazos más evidentes con la poesía experimental vanguardista del XX. La clave está en la activación algorítmica de elementos incorporados a una base de datos, cuya sucesiva permuta a través de la programación computerizada permite a la poética combinatoria electrónica continuar y expandir las aspiraciones de Dada, el Surrealismo o el Oulipo (Rettberg 20). Este nivel de complejidad nos lleva a discriminar entre una inclinación mayor hacia el carácter explorativo de las cualidades hipertextuales (propio de una tendencia más lúdica) o más bien hacia un polo configurativo (emergente y más interactivo) o textónico (constructivo), así como a tener en cuenta la “dinamicidad” o “movilidad” de los elementos del texto, su “predecibilidad o impredecibilidad” (la palabra *imprevisible*, recuperada del cuento de Lispector es central en la adaptación) relacionada con la aleatoriedad o grado de indeterminación del funcionamiento del cibertexto a partir de su programación. Respecto al nivel de navegabilidad o exploración del espacio de la(s) pantalla(s) este se encuentra bastante “controlado” en *Amor de Clarice*, más apegada al modelo de la “página” literaria en la v.1, en la que solo exploramos la superficie de cada pantalla, cumpliendo el sueño de la animación multimedia de la poesía visual y concreta, pero sin encontramos ante un entorno tridimensional interactivo (como sí se vislumbra en *Poemas no medio do caminho*). La versión vertical o segunda del poema sí es más configurativa, al permitirnos operar permutaciones en el eje paradigmático de las bases de datos de palabras y enviar los resultados a *Poemário*, el weblog de los lectoescritores de *Amor de Clarice*. En realidad la clave, como observa Manuel Portela, descansa en la *procesualidad* de este tipo de literatura, lo que el teórico y referente de la literatura digital francesa Philippe Bootz llama “metalectura” o acceso y conocimiento a aquellas partes del “texto-autor” que no son accesibles al lector (Portela 55).

**4.4 Complejidad receptora y de participación (nivel de riqueza ergódica):** desde la perspectiva de los (escri)lectores, la poética cibertextual indaga en las condiciones de recepción determinadas por el soporte tecnológico y el aprovechamiento estético del medio hipertextual (o hipermedia); en el grado de *aporía* o de *epifanía* al que se vea abocado el lector (Aarseth) y en los grados de “transitabilidad” que presentan los cibertextos (en la superficie *material* de las pantallas). También se ocupa de las diferentes “perspectivas” incorporadas por el usuario-lector-jugador; del índice de “accesibilidad” a todos o parte de los componentes del texto (nivel de *profundidad* de la lectura), o del mismo nivel de control en ese acceso a sus componentes, incluyendo la

posible hibridación con elementos lúdicos y sin olvidar las características y tipologías de los enlaces empleados en la escritura hipertextual (explícitos, condicionales, ocultos, etc.). En el caso de *Amor de Clarice*, la combinación de todos estos recursos, específicamente ciber-textuales, llevan a una lectura adaptadora del cuento de Lispector, o reescritura digital, que Manuel Portela describe así:

The nausea and vertigo experienced by Ana, who feels the arbitrariness of the order of the world and of her own life as a human subject and a female self, are translated into the reader's experience of nausea and vertigo, as s/he confronts the mobility and proliferation of verbal, audio, and visual signifiers (53).

A pesar del “aire de familia” a la poesía visual y concreta, simultaneísta y de aliento más performativo que presenta esta obra, el soporte digital (y su estética aparejada) confiere a este ciber-texto unas cualidades que lo hacen diferir de sus referentes e inter-textos. El medio digital tiene un impacto nuevo en el nivel de la recepción en cuanto a las relaciones entre escritura y lectura se refiere, pues nos encontramos con un texto que tenemos que leer y por tanto vemos, pero que exige ser “mirado” (en su movimiento) al igual que oído y manipulado (tocado) y, en consecuencia, transformado desde el momento en el que entra en juego una interactividad o, mejor dicho, una participación del lector “no trivial” (ergódica) que difiere de la ejecutada por el lector que pasa las páginas del libro, desambiguando o completando las elipsis y metáforas del texto escrito. Esta participación activa y determinante del lector sobre la materialidad de la textualidad misma —al mismo tiempo que sobre los sentidos que va generando el texto— no sólo es deseada por la (compleja) instancia autorial, sino que también forma parte, como recuerda Pedro Reis, de la misma programación y, por tanto, es esencial y necesaria (353).

El funcionamiento de este tipo de interactividad “fuerte” o incluso de creación colaborativa con los lectores alcanza un grado de complejidad más intenso si cabe gracias a la inclusión del software *Poemário (editor de poesía combinatoria)* como último eslabón de la experiencia transmedial de las piezas de Rui Torres. Con una filosofía de libre acceso no sólo a la “obra” sino a las herramientas generativas de la misma, Rui Torres nos regala algo así como *la cocina* de las mismas, tal y como hacen otros artistas digitales, como es el caso del mexicano Eugenio Tiselli<sup>14</sup>. La posibilidad, por último, que da la versión *blog generativo* del mismo software *Poemário* de “grabar” una actualización de la v. 2 y enviarla al blog asociado convierte al lector en el “estabilizador” de lo volátil, dando un giro de tuerca más a la complejidad mediática de esta práctica

14 Tiselli pone a disposición del lector una aplicación de naturaleza parecida, *pac la musa cibernética*, en su web, *motorhueso.net*.

literaria, cumpliendo además con ese rasgo colaborativo y abierto en el que se roza el proceloso territorio de las redes sociales (la blogosfera en este caso).

**4.5 La complejidad semiótica, intermedial y transmedial<sup>15</sup>.** *Amor de Clarice* es una pieza que extrae diamantes de lo que William J.T. Mitchell llamó *la imagentexto*, un concepto de inspiración derridiana y foucaultiana desde el que configura su versión desdisciplinadora de los estudios visuales a partir de su libro seminal *Picture Theory*. Según este concepto, ninguna de las artes (ya sea verbal, visual o cibertextual) se entiende como práctica discursiva homogénea y autónoma, aislables las unas de las otras y, eventualmente, sujetas a una *intersección* o *combinación* que mantuviera, en cualquier caso, su esencia particular intacta. La imagentexto, en tanto que categoría dialógica, no sólo designa la impureza de todo arte o práctica cultural, sino la rozadura o interferencia entre lo verbal y lo visual. Es “ruptura, síntesis, relación” (Mitchell, *La ciencia de la imagen* 45).

Por otro lado, nos encontramos ante una poética del reciclaje o de la adaptación, de la reescritura de un relato corto de Clarice Lispector, el cuento “Amor”, publicado en *Lazos de familia*. Utilizando la célebre metáfora de la tradición lusobrasileira (que arranca del manifiesto de Oswald de Andrade y consolidaría Augusto de Campos) podemos decir que la poesía digital de un artista hombre *canibaliza* la narrativa impresa de una mujer (fragmentando la organicidad del texto literario, *cosificando* la palabra de modo aleatorio en los signos multimedia). Alckmar dos Santos ha subrayado esta suerte de antropofagia *invertida*, ya que es el sujeto metropolitano el que canibaliza al texto producido por el sujeto colonial. Por último, podríamos recurrir, con Carvalho Pereira, a la Ingeniería Semiótica (con base en la teoría de la comunicación de Jakobson y la semiótica de Peirce) para discriminar el funcionamiento en las dos versiones de esta obra entre signos estáticos (cuya representación es estable y persistente a lo largo del tiempo), dinámicos (cuya representación cambia a lo largo del tiempo, independientemente de la interacción del usuario) y los metasignos (signos que ayudan a interpretar el significado de otros signos) que son fundamentales en la arquitectura cibertextual, equilibrando el extrañamiento saturador de la imprevisibilidad y variabilidad de las actualizaciones textuales con la legibilidad de las “instrucciones de uso” de las primeras pantallas y el diseño de las interfaces (“Textos artísticos” 165).

---

<sup>15</sup> Se entiende la transmedialidad en sentido más amplio que el concepto de *transmedia storytelling* (Sánchez-Mesa y Baetens, 2017)

**4.6 Complejidad cultural o institucional;** desde una perspectiva más culturalista será importante también describir las prácticas culturales en las que está implicada la literatura digital, ¿cómo es distribuida? ¿cómo circula y es “usada”? Esto es, su carácter performativo en “tiempo real” (exhibiciones como Ars Electronica, DEAF, las ePoetry o expos de la ELO) o bien diferido (archivos en Internet); su posible existencia pluri-medial (DVD, espectacular, en red); su entrada en las bienales y los museos de arte contemporáneo; su disponibilidad libre en la red (bajo licencias de derechos abiertos y semirestringidos); su vinculación con la oralidad y con una experiencia integral del cuerpo en el *acontecimiento* de la lectura; y su potencial transferencia “reversible” (de lo digital a lo impreso). En este sentido, *Amor de Clarice* ha sido exhibida más allá de la pantalla: por ejemplo, en India fue objeto de una instalación en un museo, y en China se convirtió en parte de una performance. En Oporto, como en otros lugares, fue mostrada en una biblioteca pública, llegando a ser usada como recurso didáctico<sup>16</sup>. Especulando sobre el impacto institucional de un concepto como el del software-obra de arte, diríamos que *Poemário*, máquina de construir máquinas de poemas, es un programa que se presenta no de modo funcional o transparente (como el software comercial al uso) sino de forma artificiosa y, por tanto, artística (Carvalho Pereira, “Releitura” 134) y que plantea el reto de la herramienta como artefacto, añadiendo una capa de complejidad más a la literariedad de la poética digital.

## 5. Conclusiones

Cuando, a través de una lectura atenta y detenida (*close reading*) de un cibertexto digital como *Amor de Clarice*, pensamos la diferencia entre la experiencia de la lectura-visión de aquellos poemas visuales y concretos de las vanguardias —recordemos que, como decía Foucault, los caligramas no pueden leerse y verse al mismo tiempo (34)— y los que se despliegan ante nuestros ojos en la pantalla del ordenador con la literatura digital, comprobamos que los principios básicos de aquella estética rupturista se objetivan ahora con una intensidad y una potencia de transgresión de los límites tradicionales de lo literario insospechada hasta el momento.

Analizar teórica y críticamente una obra como esta no resulta sencillo con el repertorio conceptual que solemos emplear para textos “convencionales” o surgidos del paradigma analógico de la cultura impresa. Necesitamos nuevas herramientas y categorías específicas para dar cuenta de la utilización de recursos exclusivos de la creación en el medio digital, tales como la programación y su correspondiente construcción

---

<sup>16</sup> Correspondencia privada con el autor.



algorítmica, la interactividad, la animación, o la particular espacialidad cibertextual que proyectan estas poéticas experimentales en nuevos contextos comunicativos de creación y recreación estética. Especialmente determinante volverá a ser la cuestión del género que, como hemos tratado en la sección anterior a propósito de la obra de Rui Torres, prolonga la herencia de la tradición lúdica de la poesía combinatoria pero otorgándole una nueva especificidad en dirección del potencial generativo que posee la programación y la arquitectura y diseño participativo de la interfaz literaria digital. Tenemos, en definitiva, una creación literaria que tiene sus tres vértices en el universo literario de Clarice Lispector, el experimentalismo poético vanguardista y las posibilidades de expansión y síntesis de la ciberliteratura (Reis 353).

En cualquier caso, el hecho de que Torres apele a la teoría de Shklovski sobre el principio de “extrañamiento” para ilustrar la experiencia epifánica de la protagonista del cuento de Lispector, nos devuelve inevitablemente a la pregunta que nos hacíamos al inicio: si el principio de “desautomatización” de la percepción sobre los mismos medios y lenguajes comunicativos sigue siendo el que rige esta poesía, *¿en qué reside la novedad radical de estos textos electrónicos?* La respuesta descansa en la conjunción de los 6 niveles de complejidad revisados más arriba, entendidos a partir de categorías ciberliterarias específicas, coadyuvantes en proporcionar al lector-espectador-escritor una experiencia literaria inédita en esa encrucijada entre la estética de la inmersión (mundos imaginarios de ficción, incluidos los poéticos) y la estética de la interactividad (en sentido “fuerte” de agencia real del usuario del texto-máquina en que consiste el cibertexto), justo el lugar donde M.-L. Ryan situaba hace dos décadas el futuro de la literatura y las poéticas electrónicas o digitales.

Según nuestra hipótesis de lectura, el citado impulso de Torres por “aplazar la estabilidad y sedimentación del sentido y de su posible interpretación” (Reis 353) consiste, a la postre, en llevar más allá, con los instrumentos y recursos específicos de la ciberpoesía, el impulso de rebeldía implícito, pero finalmente refrenado, en el cuento de Lispector. El personaje de Ana amaga, en su fuero interno, con rebelarse contra ese “destino de mujer” que se ha posado sobre su vida como un guante se ajusta a la anatomía de la mano. A partir de la apertura e indeterminación que le da la posibilidad de estructurar un texto con centenares de miles de clausuras posibles, lo que permite al lector ensayar recorridos múltiples por la estructura combinatoria del texto (en la v.1), Rui Torres decide que la frase o verso final manipulable en la pantalla matriz de la obra no se corresponda con los momentos finales del cuento *original*, en el que veíamos que la protagonista se plegaba a ese *destino de mujer* acallando el eco del vértigo de la

epifanía experimentada. En el verso final se lee: “ana<sup>17</sup> prende o instante entre os dedos”, frase que en el cuento original se completaba con “... antes de que desapareciera para siempre”. Esta frase, en el poema digital, da paso en el enlace izquierdo (más textual) a la combinación de las frases: “como uma borboleta” (“como una mariposa”) / “ana prende o instante entre os dedos”, / “para sempre seu”, / “é uma vértigem de bondade” / “atravesa o amor e seu inferno”.

En el final del cuento de Lispector, sin embargo, tras el encuentro en la cocina con su marido, Ana sigue presa de la zozobra, expresada en la pregunta que se dirige a sí misma “¿Cuánto le costaría volver a envejecer?”; luego leemos:

— Es hora de dormir —dijo él—, es tarde. En un gesto que no era suyo, pero que le pareció natural, tomó la mano de la mujer, llevándola consigo sin mirar hacia atrás, alejándola del peligro de vivir. Había terminado el vértigo de la bondad. Y, si había atravesado el amor y su infierno, ahora se peinaba frente al espejo, por un momento sin ningún mundo en el corazón. Antes de acostarse, como si apagara una vela, sopló la pequeña llama del día (31-32).

En efecto, desde una perspectiva estructuralista y feminista sobre el discurso literario, Torres se propone y logra “expandir” las ambigüedades de la escritura de Lispector inscribiéndose en la tradición “plagiotrópica” y devoradora de la poesía experimental y adoptando una actitud “renovadora”, que no tanto “innovadora”. Sigue también, de algún modo, cierta tradición propia del Modernismo literario donde se produce la conjunción entre crítica y manifiesto, ensayo y poética, teoría y poesía, como sucede con Haroldo y Augusto de Campos en Brasil o E.M. de Melo e Castro en Portugal (Torres, “Ler Clarise”). En cualquier caso, esta forma de experimentar la lectura rompe la brecha o quiebra entre el texto escrito y el texto leído, el poema “como artefacto material y acontecimiento histórico” ya no puede entenderse como “autosuficiente”. La experiencia de esta complejidad intermedial aumenta la centralidad de la *procesualidad* y de la *indeterminación* como categorías estéticas de este tipo de poesía (complejidad estructural y de recepción). Se confirma aquí la dinámica de lo que Bootz llama el “signo performático” (“Digital Poetry”) en tanto condición dialógica o diferencial (que viene a “doblar” aquella cualidad diferencial que identificábamos en el caligrama vanguardista) que consistiría en que ni el “autor” puede saber cuál será el resultado final, en cada lectura, de su creación, ni el lector tiene realmente acceso a (toda) la “escritura profunda” responsable del dispositivo artístico (motor textual) en que descansa la literariedad específica de la obra.

---

17 El código subyacente, que no gusta de las mayúsculas, se filtra en este uso de minúsculas para el nombre del personaje.

Por otro lado, del mismo modo que pioneros de la ciberperformance como Stelarc o Marcel·lí Antúnez hacían uso de exoesqueletos en sus espectáculos ciborguescos (con poéticas y programas políticos bien distintos), el software y weblog *Poemário* es una máquina-textual que “exterioriza” y convierte en performance el principio de no identidad del discurso literario, la imposibilidad del grado 0 (que preocupó al primer Barthes), escenificando la ALTERIDAD constitutiva del discurso, en este caso proporcionada por la necesaria inscripción de la lectura-escritura del usuario del ciberpoema en el ingente espacio textual planteado por la máquina literaria. No estamos sino ante una escenificación o actualización (aparentemente infinita) del principio dialógico de Bajtín/Voloshinov, para quien la “iteratividad” del signo en la comunicación literaria ha de entenderse en el sentido de “iterabilidad” o reiteración que no implica la repetición de lo mismo.

Sea como sea, es evidente que la literatura digital, y la ciberpoesía como punta de lanza, a pesar de su visibilidad aún limitada para la institución literaria, llegó para quedarse, y, como intuía bien Pedro Reis a propósito de la obra que nos ha ocupado: “[...] devemos admitir que a confluência da literatura com a tecnologia representa um campo de possibilidades e de energia criativa que deverá continuar a interferir na concepção e na prática poéticas” (Reis 354).

Recorrer, explorar, navegar y reescribir la pieza digital, al tiempo que se lee y reconfigura el texto de Lispector, inmersos en la palabra oída, leída, móvil, evanescente, transitoria, cuántica, fantasmagórica, audiovisual y plena de color, es experimentar y operar una desautomatización que nos obliga a pensar sobre dichas palabras y sus sentidos posibles, habituales, dormidos y latentes. De vuelta de dicha zambullida, tal vez nuestra mirada y nuestro oído se hayan extendido del mismo modo que la poesía, la literatura en manos de la programación —del código también en tanto texto— y de la reescritura transmedial de uno de los mejores artistas digitales de lo que va de siglo XXI. Además, esta voluntad de extender o expandir la literatura está directamente conectada a un renovado afán por ensanchar una corriente crítica demasiado simplificada cuando no ignorada, la de colocar en el centro de la experiencia literaria lo que Roland Barthes denominó “el placer del texto”, por otro lado radicalmente ligada a una poética del fragmento sin la que es imposible comprender la especificidad de la literatura digital, como tampoco la poesía contemporánea en general.

## Bibliografía

- Aarseth, Espen. *Cybertext. Perspectives on Ergodic Literature*. Baltimore / Londres, John Hopkins University Press, 1997.
- Anónimo. *I Ching*. Traducido por Gabriel García-Noblejas. Madrid, Alianza, 2017.
- Barbosa, Pedro. "Aspectos cuánticos del hipertexto". *Cibertextualidades*, no. 1, 2006, pp.11-42.
- Barthes, Roland. *El grado cero de la escritura*, 10ª ed. México, Siglo XXI, 1989.
- \_\_\_\_\_. *El placer del texto y Lección Inaugural de la cátedra de semiología literaria del Collège de France*. México, Siglo XXI, 2011.
- Bootz, Philippe. "Digital Poetry: From Cybertext to Programmed Forms". *Leonardo Electronic Almanac*, vol. 14, no. 5., 2006.
- Borràs, Laura. "Pero, ¿hay realmente un cambio de paradigma? Un análisis apresurado mientras la literatura pierde los papeles", *Literaturas del texto al hipermedia*, Dolores Romero y Amelia Sanz (eds.), Barcelona, Anthropos, 2008, pp. 273-289.
- Block, Friedrich y Rui Torres. "Poetic Transformations into the Digital". *Netzliteratur*, 2007, [https://www.netzliteratur.net/block/poetic\\_transformations.html](https://www.netzliteratur.net/block/poetic_transformations.html). Acceso 1 de mayo de 2021.
- Calvino, Italo. *Seis propuestas para el próximo milenio*. Madrid, Siruela, 2018.
- Carvalho Pereira, Vinícius. "Releitura, Transformação e Impermanência em 'Amor de Clarice – V.2', de Rui Torres". *Revista Araticum*, vol. 17, no. 1, 2018, pp. 127-143. <https://www.periodicos.unimontes.br/index.php/araticum/article/view/409>. Acceso 1 de mayo de 2021.
- \_\_\_\_\_. "Textos Artísticos que Geram Textos Artísticos: Uma Análise Semiótica de Motores Textuais de Rui Torres". *MatLit*, vol. 7, no. 1, 2019, pp. 153-174. <https://impactum-journals.uc.pt/matlit/article/view/6002>. Acceso 1 de mayo de 2021.
- Dos Santos, Alckmar Luiz. "New Strategies of Anthropophagy in Brazilian/Portuguese Digital Literature". *Neohelicon*, vol. 36, no. 2, 2009, pp. 489-502. Acceso 1 de mayo de 2021.
- Export, Valerie. "Expanded cinema as expanded reality". *Senses of Cinema*, no. 28, 2003. [https://www.sensesofcinema.com/2003/peter-tscherkassky-the-australian-avant-garde/expanded\\_cinema/](https://www.sensesofcinema.com/2003/peter-tscherkassky-the-australian-avant-garde/expanded_cinema/). Acceso 1 de mayo de 2021.
- Foucault, Michel. *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*. Barcelona, Anagrama, 1981.

- Gomes, Maria dos Prazeres. *Outrora agora. Relações dialógicas na poesia portuguesa de invenção*. São Paulo, educ, 1993.
- Guillén, Claudio. *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*. Barcelona, Editorial Crítica, 1985.
- \_\_\_\_\_. "Sobre la continuidad de la literatura comparada". *Entre el saber y el conocer. Moradas del estudio literario*. Valladolid, Fundación Jorge Guillén, 2001, pp. 99-124.
- Guimarães, Otavio. "Elementos (do Amor): breve leitura de alguns elementos da obra digital *Amor de Clarice*". *III Encontro Nacional sobre Hipertexto*. Belo Horizonte, 2009. [nehte.com.br/hipertexto2009/anais/b-f/Elementos-do-amor-breve-leitura-de-alguns-elementos-da-obra-digital-Amor-de-Clarice.pdf](http://nehte.com.br/hipertexto2009/anais/b-f/Elementos-do-amor-breve-leitura-de-alguns-elementos-da-obra-digital-Amor-de-Clarice.pdf). Acceso 1 de mayo de 2021.
- Haraway, Donna. *Manifiesto para cyborgs: ciencia, tecnología y feminismo socialista a finales del siglo XX*. Valencia, Universitat de València / Asociación Vasca de Semiótica, 1995.
- Hayles, Katherine N. *Electronic Literature. New Horizons for the Literary*. Notre Dame, University of Notre Dame Press, 2008.
- Hutcheon, Linda y Siobhan O'Flynn. *A Theory of Adaptation*, 2ª ed. Londres / Nueva York, Routledge, 2013.
- Latour, Bruno. *Reassembling the Social. An introduction to Actor-Network-Theory*. Nueva York, Oxford University Press, 2005.
- Lispector, Clarice. "Amor", *Lazos de familia*. Barcelona, Montesinos, 1988, pp. 20-32.
- Manovich, Lev. *The Language of New Media*. Cambridge MA, MIT Press, 2001.
- Marino, Mark C. "Critical Code Studies" *electronic book review*, 12 abril 2006, <https://electronicbookreview.com/essay/critical-code-studies/>. Acceso 15 de julio de 2021.
- Martín Sánchez, Pablo. *El arte de combinar fragmentos. Prácticas hipertextuales en la literatura oulipiana (Raymond Queneau, Georges Perec, Italo Calvino, Georges Roubaud)*. Tesis Doctoral. Granada, Universidad de Granada, 2013. <https://digi- bug.ugr.es/handle/10481/26374>. Acceso 1 de mayo de 2021.
- Mitchell, William J.T. *La ciencia de la imagen. Iconología, cultural visual y estética de los medios*. Madrid, Akal, 2019.
- \_\_\_\_\_. *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago, University of Chicago Press, 1994.



- Mourão, José Augusto. "Acerca dos *Poemas no Meio do Caminho* de Rui Torres". *Poemas no meio do caminho*, **Rui Torres**. Oporto, UFP, 2012. <http://telepoesis.net/caminho/poemasnomeiodocaminho.pdf>. Acceso 1 de mayo de 2021.
- Portela, Manuel. "Autoauthor, autotext, autoreader. The Poem as Self-assembled database", *Writing Technologies*, no. 4, 2012, pp. 43-74.
- Pratten, Robert. *Getting Started in Transmedia Storytelling. A practical Guide for Beginners*, 2ª ed. CreateSpace Independent Publishing Platform, 2015.
- Queneau, Raymond. *Cent Mille Millards de poèmes*. París, Gallimard, 1961.
- \_\_\_\_\_. "Un conte a votre façon" [1967]. *Contes et propos*. París, Gallimard, 1981, pp. 221-226.
- Reis, Pedro. "'Amor de Clarice', de Rui Torres". Reseña. *Revista da Faculdade de Ciências Humanas e Sociais*, no. 2, 2005, pp. 352-354.
- Ryan, Marie-Laure. *Narrative as Virtual Reality. Immersion & Interactivity in Literature & Electronic Media*. Baltimore, John Hopkins Univ. Press, 2001.
- Rettberg, Scott. *Electronic Literature*. Cambridge MA, Polity Press, 2019.
- Sánchez-Mesa, Domingo. "Entre colonos e inmigrantes. Nuevos límites de la literatura comparada en la cibercultura". *Actas del XVII simposio de la Selgyc. Tomo I. Claudio Guillén y la tradición hispánica de la literatura comparada. Literatura y mitos de fundación*, Montserrat Cots y Antonio Monegal (eds.), Barcelona, Universitat Pompeu Fabra / SELGYC, 2011, pp. 135-146.
- \_\_\_\_\_. (ed.) *Narrativas transmediales. Las metamorfosis del relato en los nuevos medios digitales*. Barcelona, Gedisa, 2019.
- Sánchez-Mesa, Domingo y Jan Baetens. "La literatura en expansión: Intermedialidad y Transmedialidad en el cruce entre la Literatura Comparada, los Estudios Culturales y los New Media Studies". *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, no. 27, 2017, pp. 6-27. <https://papiro.unizar.es/ojs/index.php/tropelias/article/view/1536/1349>. Acceso 1 de mayo de 2021.
- Shklovski, Víktor. "El arte como artificio". *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Tzvetan Todorov (ed.), Traducido por Ana María Nethol, Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, 2012, pp. 77-98.
- Tiselli, Eugenio. *motorhueso.net*. 2003-2021. <http://www.motorhueso.net/>. Acceso 3 de junio de 2021.

- Torres, Rui. "Ler Clarice Lispector, re-escrevendo Amor". *telepoesis.net*, 2003. <http://www.telepoesis.net/papers/clamor.pdf>. Acceso 3 de junio de 2021.
- \_\_\_\_\_. "Mar de Sophia". *Telepoesis.net*, 2005. <https://telepoesis.net/mardesophia/>. Acceso 1 de mayo de 2021.
- \_\_\_\_\_. "Amor de Clarice" [2005]. *Electronic Literature Collection*, vol.2, 2011. [http://collection.eliterature.org/2/works/torres\\_amordeclarice.html](http://collection.eliterature.org/2/works/torres_amordeclarice.html). Acceso 1 de mayo de 2021.
- \_\_\_\_\_. "Poemas no meio caminho" [2008]. *Electronic Literature Collection*, Vol.2, 2011. [https://collection.eliterature.org/2/works/torres\\_poemas\\_caminho.html](https://collection.eliterature.org/2/works/torres_poemas_caminho.html). Acceso 1 de mayo de 2021.
- \_\_\_\_\_. "Amor de Clarice v.2". *telepoesis.net*, 2008a. [https://telepoesis.net/amorclarice/v2\\_js/](https://telepoesis.net/amorclarice/v2_js/). Acceso 1 de mayo de 2021.
- \_\_\_\_\_. "Poemário (editor de poesia combinatória)". *telepoesis.net*, 2008b. <http://www.telepoesis.net/galeriapoemas/pplayer.php>. No disponible a 1 de mayo de 2021.
- \_\_\_\_\_. "A fake script for your faked life". *telepoesis.net*, 2016. <https://www.telepoesis.net/fakescript.html>. Acceso 12 de mayo de 2021.
- Van Looy, Jan y Jan Baetens. *Close Reading New Media. Analyzing Electronic Literature*. Lovaina, Leuven University Press, 2003.
- Vila-Matas, Enrique. "Un tapiz que se dispara en muchas direcciones". *Desde la ciudad nerviosa*. Madrid, Alfaguara, 2000, pp. 211-234.
- Volóshinov, Valentín N. *El marxismo y la filosofía del lenguaje*. Traducido por Tatiana Bubnova. Madrid, Alianza Universidad, 1992.

## Anexo de Imágenes

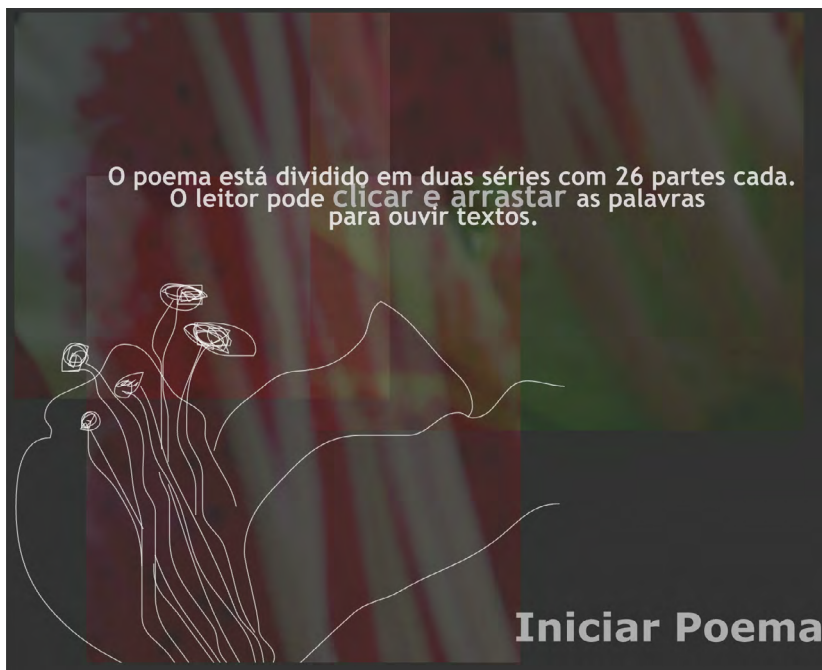


Imagen 1. Pantalla con instrucciones (Torres, *Amor de Clarice*).

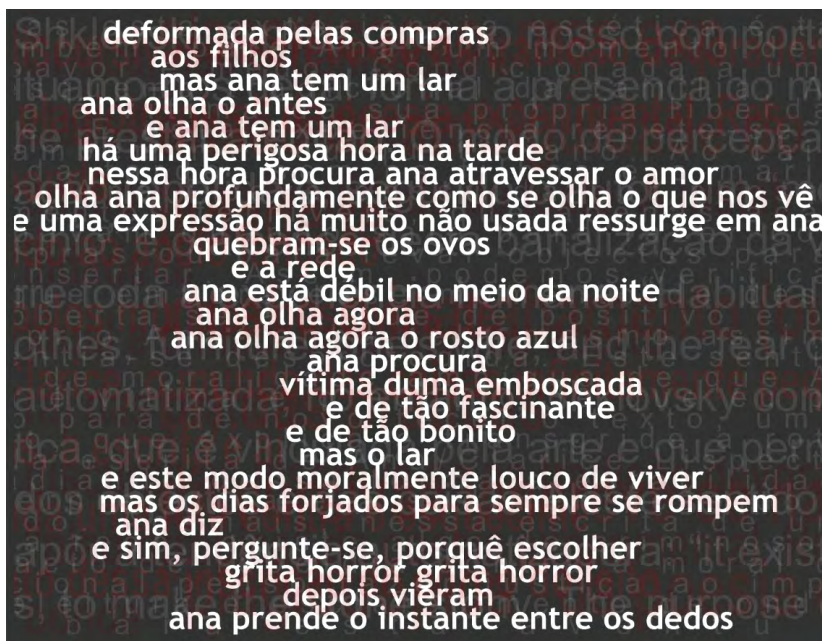
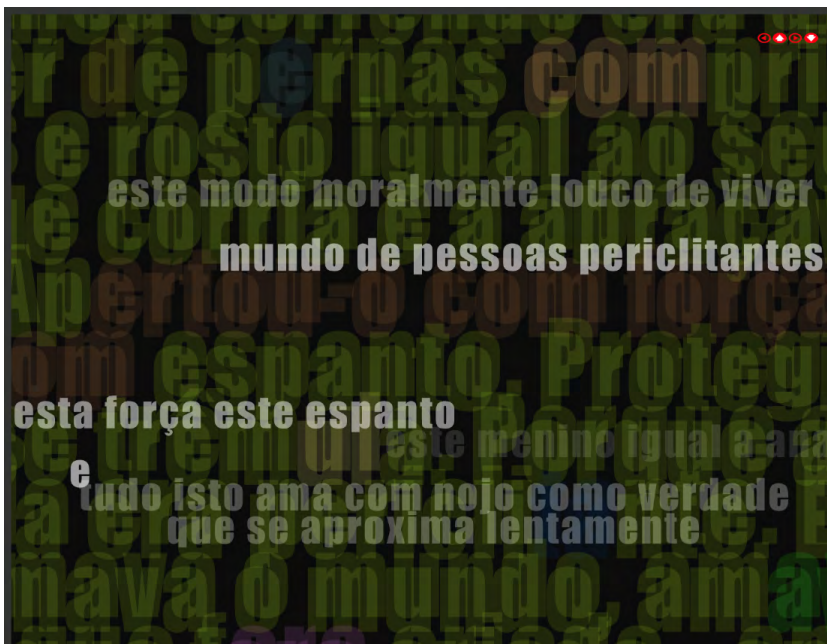
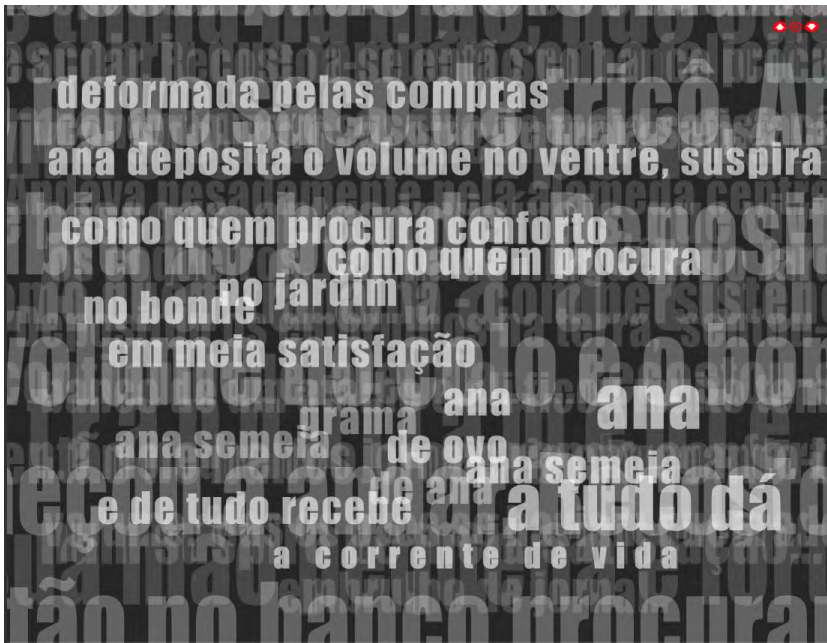


Imagen 2. Pantalla inicial (Torres, *Amor de Clarice*).



Imágenes 3 y 4 Pantalla enlazada en el lado izquierdo del poema matriz (Torres, *Amor de Clarice*).





Imagen 5. Pantalla enlazada en el lado derecho del poema matriz (Torres, *Amor de Clarice*).

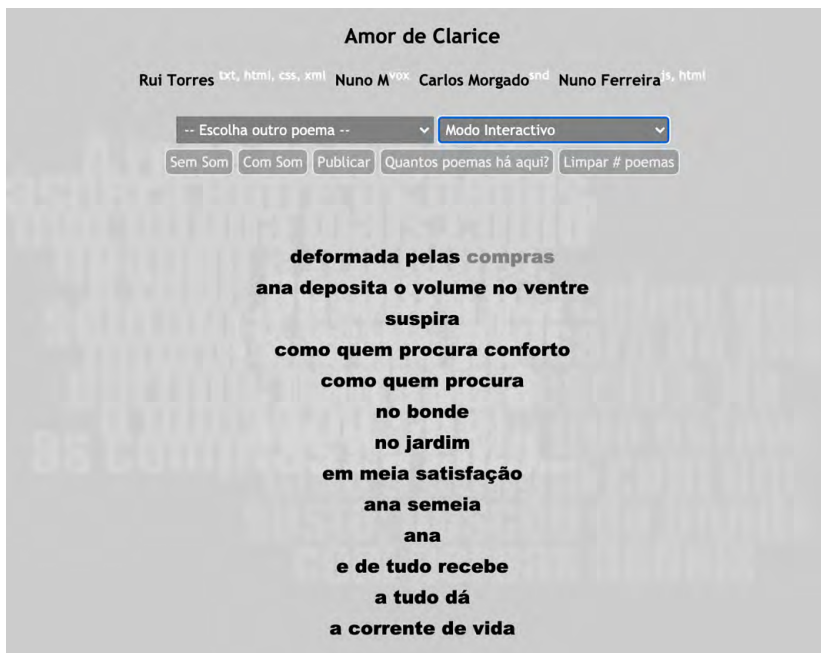


Imagen 6. *Amor de Clarice* v. 2 (Torres).






Imagem 7. *Poemário*, motor poético de Rui Torres y Nuno Ferreira.



Imagem 8. Weblog *Poemário* (Torres).

## ¿HAY UN CUERPO EN ESTE CORPUS? CORPORALIDADES SEX/TEXTUALES EN LO FANTÁSTICO<sup>1</sup>

IS THERE A BODY IN THIS CORPUS?  
SEXUAL/TEXTUAL CORPOREALITIES IN THE FANTASTIC

Meri Torras Francés   
Universidad Autónoma de Barcelona  
[Meri.Torras@uab.cat](mailto:Meri.Torras@uab.cat)

Fecha de recepción: 10/05/2021

Fecha de aceptación: 25/07/2021

Doi: <https://doi.org/10.30827/tmj.v4i2.21149>

**Resumen:** En diálogo con un corpus textual procedente de la literatura de género fantástico y/o insólito escrito por mujeres (Mariana Enríquez, Patricia Esteban Erlés, Cecilia Eudave, Angélica Gorodisher y Sofía Rhei), este artículo cartografía una crítica literaria corporal focalizada en cuatro tipos no excluyentes de interrelaciones entre texto y cuerpo: (1) el cuerpo *representado* en el texto; (2) el cuerpo que es materialmente el texto; (3) las nociones corporales que se *encarnan* en la escritura y los instrumentos de

---

1 Este artículo se debe al trabajo que hemos ido desarrollando desde el Grupo de Investigación Cuerpo y Textualidad. Se lo dedico a mi admirado colega David Roas Deus. En el desarrollo de su último proyecto, el Grupo de Estudios sobre lo Fantástico, ha entrado a considerar y a analizar cuestiones de género sexual en el género textual objeto de su dilatada y productiva investigación. Esto me ha regalado la oportunidad de diversos encuentros académicos, a los que se debe este texto. Una primera versión del mismo fue presentada en el congreso IV Congreso Internacional Visiones de lo Fantástico, celebrado del 5 al 7 de junio de 2019.

la crítica y (4) el cuerpo (siempre bajo tachadura o borradura) de quien hace la labor de leer-interpretar desde la teoría crítica un texto literario. Se trazan, de este modo, las líneas de aproximación de una crítica corporal en la encrucijada de los géneros textual y sexual que no se pretende definitiva sino sugerente y contagiosa.

**Palabras clave:** Cuerpo; Textualidad; Crítica literaria corporal; Fantástico; Insólito.

**Abstract:** Establishing a dialogue with a textual corpus from fantastic and / or unusual genre literature written by women (Mariana Enríquez, Patricia Esteban Erlés, Cecilia Eudave, Angélica Gorodisher and Sofía Rhei), this article maps a corporeal literary critique focused on four – not mutually exclusive– types of interrelations between text and body: (1) the body *represented* in the text; (2) the body that *is* materially the text; (3) the bodily notions that are *embodied* in writing and the instruments of criticism, and (4) the body (as deletion or erasure) of those who do the work of reading-interpreting a literary text from a critical theory perspective. In this way, the lines of approach of this type of corporeal criticism are drawn at the crossroads of textual and sexual genres that do not intend to be definitive, but suggestive and contagious.

**Key Words:** Body; Textuality; Corporeal literary critique; Fantastic; Unusual.

## I.

En la Universidad Autónoma de Barcelona fundé en 2005 el Grupo de Investigación Cuerpo y Textualidad, cuyo membrete deriva de un aspecto central en nuestras aproximaciones: la consideración del cuerpo como texto. Cuando escribo esto –y a pesar de dedicarme al análisis literario y cultural, o justamente por ello– no me refiero a que el texto sea algo reducible a *lo escrito y ni siquiera a lo verbal*. Un texto es una materialidad que *exige* ser interpretada, más aún, algo que *es, porque es interpretado*. Esta operación de interpretar asociada a cualquier texto –por la misma condición de serlo– debe ser entendida intertextualmente –Kristeva mediante–, esto es en relación con otros textos, en un *proceso* que genera un sentido transitorio y cambiante, nunca definitivo ni clausurado. Leer y dotar de sentido a un texto no consiste en desvelar nada oculto en él sino que más bien se trata de ponerlo en interrelación con otros textos y sus códigos, reglamentos, gramáticas y/o normas de interpretación, y ese –más arriba aludido– *sentido* del texto surge en gran parte (al menos en su parte más significativa) de la incapacidad de esos códigos, reglamentos, gramáticas y/o normas de *cerrar* completamente la posibilidad de significar de una materialidad textual. Un texto no detiene su poder de generar sentidos, por más sesuda, erudita, completa, plural que pretenda

ser nuestra interpretación. No obstante, aunque yo los enfile como quien ensarta cuentas de un collar, ninguno de los términos que he usado recién (código, reglamento, gramática, norma) son sinónimos exactos. No me extenderé en ello, pero sí quiero señalar que a diferencia de los demás de la lista, las *normas* tienen una existencia no siempre explícita, a menudo las normas no vienen consignadas en ningún lugar, y justamente por eso actúan logrando un poderosísimo efecto de *naturalización*<sup>2</sup>. En lo que al cuerpo se refiere, en gran parte por ese carácter de suplemento que le ha otorgado el discurso del saber, las normas juegan un papel fundamental, a veces devastador, a juzgar por sus consecuencias.

Por otro lado, junto a esta cuestión, otro paisaje se abre en la cartografía conceptual desarrollada en *Cuerpo y Textualidad*: considerar el cuerpo como texto implica considerarlo en tanto que *representación*. *El cuerpo es la representación del cuerpo*. Negar eso implica o bien optar por la existencia de un cuerpo no representado (entonces cómo lo conocemos y dónde está), o bien señalar que hay representaciones corporales que no son cuerpo o del cuerpo (entonces cómo podemos saber qué representación en efecto lo es y qué otra, no). El campo de batalla del cuerpo, anunciado por Barbara Kruger, discurre en el territorio de la representación. Y es por esta vía por la que se nos impone una tarea de verbalidades y verbalizaciones. Re-presentar es algo estrechamente vinculado a la utilización de esa tecnología tan sofisticada (a pesar de que apenas nos demos cuenta de ella) que es el uso del lenguaje. Nombrar algo es condenarlo a la ausencia, a una existencia fantasmal, a ser sustituido por la palabra que lo representa y, ya para siempre, media nuestra relación con la cosa, una comunión imposible. En esto consiste, en palabras de la filósofa Corinne Enaudeau en *La paradoja de la representación*:

Representar es sustituir a un ausente, darle presencia y confirmar la ausencia. Por una parte, transparencia de la representación: ella se borra ante lo que se muestra. Gozo de su eficacia: es como si la cosa estuviera allí. Pero, por otra parte, opacidad: la representación sólo se presenta a sí misma, se presenta representando a la cosa, la eclipsa y la suplanta, duplica su ausencia (27).

El carácter paradójico de la consideración textual del cuerpo, sin embargo, no termina ahí (donde podría tal vez terminar, en principio, la de un objeto de esos que llamamos

---

<sup>2</sup> Judith Butler lo formula magníficamente en “El reglamento del género”: “Una norma no es lo mismo que una regla, y tampoco lo mismo que una ley. Una norma opera dentro de las prácticas sociales como el estándar implícito de la *normalización*. Aunque una norma pueda separarse analíticamente de las prácticas de las que está impregnada, también puede que demuestre ser recalcitrante a cualquier esfuerzo para descontextualizar su operación. Las normas pueden ser explícitas; sin embargo, cuando funcionan como el principio normalizador de la práctica social a menudo permanecen implícitas, son difíciles de leer; los efectos que producen son la forma más clara y dramática mediante la cual se pueden discernir” (Butler 69).

inanimados). El cuerpo es la representación del cuerpo. El cuerpo, por tanto, es un *fasma* (para aludir al ensayo de Didi-Huberman)<sup>3</sup>, que tiene su existencia en esa incesante negociación de sentido relacional e intertextual que conlleva su condición textual. Y, justamente, porque esa dinámica produce y procede a la vez de la imposibilidad de colmar el sentido de un cuerpo-texto, a ese cuerpo-texto se le abre el espacio del desajuste, del ruido, de la diferencia... que posibilita su agenciamiento y, con ella, la acción política.

En efecto; es a tenor de la existencia ineludible de este desajuste, ruido, diferencia, como cabe matizar la afirmación como sigue: *El cuerpo es (a la vez) más y menos que la representación del cuerpo*. Esa no coincidencia fluctuante nos obliga a salir de la lógica racional de lo idéntico (el cuerpo es algo y si lo es, lo es) para adentrar nuestras consideraciones (y su puesta en lenguaje) por los colapsos de esa lógica esencialista y aceptar nuevamente la paradoja (el cuerpo es y no es algo simultáneamente), fruto de la autoconciencia textual, de la formulación a través del lenguaje. En definitiva, el cuerpo es y no es (a la vez) la representación del cuerpo. El territorio de la representación corporal-textual es un campo de batalla o, si prefieren, una guerrilla (que es un término que parece un diminutivo sin serlo), librada desde los lenguajes de codificación y decodificación textual y el despliegue normativo que los acompañan. Todxs estamos implicadxs y tenemos responsabilidades en esta cuestión. Nos apriete o no el zapato.

Las paradojas no se agotan en ese juego de clausuras inconclusas que disloca a perpetuidad la posibilidad de una identificación plena y nos condena a los procesos y, por tanto, al tiempo, luego al relato y con él a la ficción. El cuerpo ha sido lo sobrante. Carnal, transitorio, mortal, instintivo, bárbaro, animal, racializado, sexualizado..., con su expulsión en el afuera del conocimiento, amordazado e inmovilizado, el cuerpo cumplió la función de garantizar los límites de un adentro monolítico (eterno, espiritual, racional, civilizado, humano, masculino, capacitista, occidental, blanco, etc.) identificado con el universal indiscutible que sostiene *naturalmente* el relato del saber y del poder (del saber poder y del poder saber, podría añadirse, en un juego de verbos modales para invitar a perder los modales). Así pues, el cuerpo ha ocupado el lugar del *suplemento* (según la definición derridiana), un exterior constitutivo hecho a contra-imagen y dese-

---

3 Hay cierto atrevimiento en lanzar esa afirmación, que debería sin duda desarrollarse en la profundidad de un juego dialogante, en un espacio del que no dispongo aquí. No obstante, vaya como adelanto o invitación el señalamiento de que *fasma* y cuerpo comparten, entre otras cosas, la capacidad de constituirse en una paradoja que inscribe ausencia: "El fasma [...] obtiene su poder de la siguiente paradoja: al realizar una especie de perfección imitativa, rompe la jerarquía que puede exigirse a toda imitación. Aquí ya no tenemos modelo y su copia: tenemos una copia que devora a su modelo, y el modelo deja de existir mientras que solo la copia, por una extraña ley de la naturaleza, goza del privilegio de la existencia" (Didi-Huberman 21).



mejanza del adentro. Su espejo invertido. Por eso hay que adentrarse por las arenas movedizas de lo marcado, señalado, estigmatizado, y aprender a *desaprenderse* (y probablemente *desprenderse*) y para ello hay que tener presente que el cuerpo es un texto producido, además, en esa ya aludida encrucijada de discursos que sobredimensionan en él la resistencia feroz a saturar significados que todo texto posee. En síntesis, *lo que sobra es, pues, lo preciso*. Por eso, el motor de nuestro des/aprendizaje debe ser en sí mismo, nuevamente, contradictorio: leemos *con* y *contra* el cuerpo a la vez, en esa guerrilla en el territorio de la representación, lo representado e incluso, no hay que olvidarlo, lo representable.

## II.

Si titulé este artículo *¿Hay un cuerpo en este corpus?* no fue solo para homenajear a Stanley Fish –especialmente en su revisión de cómo lo *naturalizado* actúa poderosamente en la constitución de sentido durante la comunicación institucionalizada–, sino también porque el hilo conductor del mismo lo constituye el cuerpo –los cuerpos– que entran en juego en el conjunto textual de lo fantástico, especialmente en el *corpus* producido por mujeres<sup>4</sup>.

Vaya por delante una primera aclaración: no me propongo invertir el espacio de este texto en realizar una exposición de cuerpos fantásticos de atribución o factura femeninas. Mi esfuerzo radica más bien en lograr cartografiar, de manera no categórica ni prescriptiva, los cuerpos y sus implicaciones, no tanto en dilucidar diferencias entre una presunta práctica escritural femenina frente a la masculina. Ni estoy por el binarismo de género ni creo que esto, ahora, nos lleve muy lejos. En el feminismo se recorrió este camino y aprendimos mucho, a propósito de la escritura y su relación con el poder, del sesgo tácito de las herramientas e instrumentos de análisis literario al menoscabar, desconsiderar o simplemente hacer patente su ceguera ante determinadas cuestiones. No obstante, hemos fracasado siempre al pretender trazar especificidades determinantes y definitivas, simplemente porque no las hay ni las puede haber. Donna Haraway está en lo cierto cuando, hablando de los géneros, puntualiza que *dos son*

---

4 En este sentido, cuento muy a propósito con la profusión de antologías publicadas recientemente por Teresa López Pellisa, *Distópicas y Posthumanas* (2018), co-editado con Lola Robles (dos volúmenes centrados en las escritoras españolas de Ciencia Ficción), *Las otras. Antología de mujeres artificiales* (eolas ediciones, 2018) e *Insólitas. Narradoras de lo fantástico en Latinoamérica y España* (2019), este último volumen co-editado con el crítico y escritor Ricard Ruiz, que es con el que he elegido dialogar en este texto. Junto a ellos, cabe añadir la antología preparada con Patricia García, *Fantastic Short Stories by Women Authors from Spain and Latin America* (2019). Quiero poner en valor el tan ingente como cuidadoso trabajo que está llevando a cabo López Pellisa (sola o muy bien acompañada), interpellando su compendio textual y sintiéndome interpelada por él, en tanto que su contribución tentacular está marcando un canon en el género textual, (no solo pero también) con perspectiva de género sexual.

*demasiado y uno, demasiado poco.* Entre el uno y el dos las matemáticas, la vida y, por supuesto, la literatura, dan espacio a una multiplicidad de posibilidades, de infinitos números, de innumerables individuos que, casi con toda probabilidad, ni son contables ni son estrictamente individuos porque, lejos de no poder dividirse (ese es el sentido de individuo), se fragmentan, se fracturan, se quebrantan y se atomizan. Y eso les ocurre –como veremos– a buena parte de lxs protagonistas de los relatos de lo fantástico: sus límites individuales, que les contenían en las lindes de un cuerpo y una identidad, son puestos en jaque, desbaratados de forma inquietante.

Si de algún modo la *écriture féminine* de Cixous y compañía nos dejó un legado, este reside, a mi juicio, en una doble constatación relacionada: uno, el texto tiene una dimensión corporal y, dos, esta materialización –esa *corporealidad* textual, si prefieren– inscribe una diferencia (que no siempre es, pero puede ser) perturbadora, trastornadora, en tanto que literalmente *altera*, introduce *alteridad*. En este sentido –y va mi segunda aclaración previa antes de entrar en materia– quiero subrayar una cuestión que podría parecer una perogrullada pero que a mi entender toma otra dimensión en el corpus que nos ocupa y lo vincula con lo que acabo de referirles a propósito de *alterar*. Con más acierto que menos, el formalismo ruso ubicó aquello que convierte un texto en un texto literario en su capacidad de referir de forma *novedosa* y *extraña* lo ya conocido, y provocar una percepción distinta: es el conjunto de procedimientos que se conocen como *singularización*, *extrañamiento*, *desfamiliarización* o *desautomatización* que, si bien no son exactamente una misma cosa, se convocan mutuamente en las propuestas de Víktor Shklovski y sus cómplices. No voy a entrar aquí en detalles; podemos estar de acuerdo o no con este principio y conocemos sus críticas y limitaciones (preeminencia de la forma y, en consecuencia, aparente menoscabo del género narrativo; incapacidad de limitarse exclusivamente al hecho literario, presente también por ejemplo en la publicidad, etcétera). Puede no constituir su especificidad determinante, el fenómeno del extrañamiento –no obstante– es un potente motor de la literatura que debería haber suscitado un mayor interés por el género fantástico del que este ha gozado dentro del canon de los estudios literarios, porque en su misma razón (tal vez sinrazón) de ser, reside conflictuar la realidad o la percepción de la misma, con un feroz cuestionamiento a propósito de lo que es o no es posible. David Roas lleva ahondando, desde hace décadas, en las definiciones a propósito de lo fantástico, convocando el sucinto y genial *no puede ser, pero es* borgiano:

lo fantástico se define y distingue por proponer un conflicto entre lo real y lo imposible. Y lo esencial para que dicho conflicto genere un efecto fantástico no es la vacilación o la incertidumbre sobre las que muchos teóricos (desde el ensayo de Todorov) siguen insistiendo, sino la inexplicabilidad del fenómeno. Y dicha inexplicabilidad no se deter-

mina exclusivamente en el ámbito intratextual sino que involucra al propio lector. Porque la narrativa fantástica, [...] mantiene desde sus orígenes un constante debate con lo real extratextual: su objetivo primordial ha sido y es reflexionar sobre la realidad y sus límites, sobre nuestro conocimiento de ésta y sobre la validez de las herramientas que hemos desarrollado para comprenderla y representarla (103).

Junto al aumentado poder de extrañamiento del género, ya referido, me interesa de esa cita de Roas el cuestionamiento de nuestra concepción del mundo (lo que reconocemos bajo las leyes de lo posible –el archivo-dispositivo de lo real, diríamos a *lo Foucault*–) y, vinculado a ello, este señalamiento de mi colega a la implicación activa de quien lee (y los instrumentos que posee para hacer comprensible el mundo). Ambos aspectos me parecen fundamentales y me demoraré en ellos.

La relación entre el texto y la realidad siempre fue, ha sido y seguirá siendo una cuestión candente en la teoría de la literatura y la literatura comparada. Tan debatida como irrenunciable –a su vez– para cualquier ejercicio crítico: interpretar es, precisamente, eso; el proceso de poner en diálogo intertextual lo *uno* y lo *otro* aparentemente *diverso* de lo uno, pero sin lo que ese *uno* no podría ser. Esto implica un discurrir por el suplemento derridiano, por esa frontera difusa entre un (pretendido) adentro y un (hipotético) afuera textual que, no obstante, no pueden discernirse. Exige esta –la operación hermenéutica– de la aceptación de estar transitando por un territorio cambiante, cuya cartografía no se puede finalizar si no es incurriendo en *el rigor científico* de los protagonistas-cartógrafos del cuento de Borges: hacer un mapa del territorio del mismo tamaño que el territorio cartografiado. Esa práctica de extremo rigor ridiculizada por el microrrelato borgiano tal vez no resulte tan inútil para nosotrxs como lo es bajo el paradigma de la ciencia: “la explicación del enigma es la repetición del enigma”, nos recuerda la voz narrativa de Lispector en *La pasión según GH* (111), y en el ámbito de la literatura el enigma del sentido se explica por repetición, esto es, por diferencia y contagio. En este punto, el texto, entendido como cuerpo, en el mejor de los casos siempre será monstruoso (como creo que tiene que ser) y –remito de nuevo a la cita de Roas– nos *abducirá* corporalmente. Retomaré esa idea más adelante.

Antes, trataré de poner algo de sistematización, sucinta, a lo que hasta aquí he desplegado y he de desarrollar a propósito de los cuerpos y su presencia. ¿Hay un cuerpo en este corpus? Sin duda. Hasta diríase que en varias dimensiones. Voy a tratar de desglosarlas.

### III.

En primer lugar, hay un cuerpo que se constituye a través de los procesos textuales de producción y reproducción de una materialidad. Dicho de otro modo, a través de la textualidad se representa una materia corporal (intra)diegética, no solamente por las descripciones sino también por lo que hace y no hace el *personaje*, por sus efectos, defectos y afectos.

Ese personaje no tiene por qué ser necesariamente humano, ni siquiera –en principio– bio-orgánico. Por ejemplo, el cuento “La casa de Adela”, de la argentina Mariana Enríquez y recogido en *Insólitas*, reescribe –a mi entender con suma maestría– el motivo de la casa embrujada, desde la voz de Clara, quien relata lo que vivió, hace al menos una docena de años atrás, junto a su hermano Pablo y la vecina de ambos, Adela. En su ensayo, *Space and the Postmodern Fantastic in Contemporary Literature*, publicado en 2015, Patricia García dedica un capítulo entero –el segundo– a la triangulación conceptual cuerpo-espacio-subjetividad, señalando un *desvío* de la forma tradicional del tratamiento espacial en el análisis literario, y proponiendo, así, una consideración de partida diferente:

[...] space is a category in which only objects are located, thus disregarding the physical emplacement of characters. But are characters not also in space? And could objects not also be characters of the story, as frequently happens in the Fantastic? [...] These significant omissions can be addressed by including space as a category in which *both* characters and objects *are* (53-54)

Una reflexión que nos llega a medida del cuento que nos ocupa. Si bien, en el texto de Enríquez, el cuerpo de Adela termina *desaparecido* y este hecho ha abierto una vía interpretativa política, presente en algunas lecturas del relato, en el contexto de este trabajo me parece fundamental señalar, ante todo, el tratamiento de la casa como un órgano vivo, palpitante en su ilusoria inmovilidad, en su aparente estado ruinoso y desvencijado –*chota*, la calificara Pablo molestando a su madre con la elección del adjetivo malsonante–. Sin embargo, la casa se muestra capaz de actuar y en plena forma, cuando lo hace en una realidad invisible y paralela a la regida por las leyes de lo posible, una realidad *otra*. Esa unidad funcional que constituye la casa ensamblará el cuerpo de Adela a su organismo, se la chupará, ambas se fundirán en un solo ser.

En el relato –y por él– la casa *deviene* “La casa de Adela”, como reza el título, porque –esta es mi propuesta de lectura corporal– cumple la función de lo que en medicina se reconoce como el síndrome del miembro fantasma. Adela es diferente y lo sabemos desde el íncipit textual, por dos características de su cuerpo primordialmente: por un lado, es rubia y muy blanca de piel y, por otro lado, está aparentemente tullida.

Era fácil hacerse amigo de Adela, porque la mayoría de los chicos del barrio la evitaba [...]. Era por el brazo. Adela tenía un solo brazo. A lo mejor lo más preciso sería decir que le faltaba un brazo. El izquierdo. Por suerte no era zurda. Le faltaba desde el hombro; tenía una pequeña protuberancia de carne que se movía, con un retazo de músculo, pero no servía para nada. Los padres de Adela decían que era un defecto de nacimiento. Muchos otros chicos le tenían miedo, o asco. Se reían de ella, le decían monstruita, adefesio, bicho incompleto; decían que la iban a contratar en un circo, que seguro estaba su foto en los libros de medicina. A ella no le importaba. Ni siquiera quería usar el brazo ortopédico (40).

Este rechazo a suplir la ausencia de un miembro con la ortopedia reglada da paso a una primera y poderosa prótesis alternativa: el gusto por los relatos, a menudo violentos y terroríficos, empezando por el mítico origen de su falta y, por tanto, de su diferencia. Esta *princesa de suburbio* –como la describe la narradora–, desubicada en ese “enorme chalet inglés en el barrio gris de Lanús”, cuenta a Pablo y a Clara que ella no nació así, como pretenden sus propios padres, sino que fue atacada por un enloquecido dóberman negro llamado Infierno. Pablo no la cree, porque no hay evidencia corporal:

–A ver, y la cicatriz dónde está.

–Se curó re bien. No se ve.

–Imposible. Siempre se ven.

–No quedó cicatriz de los dientes, me tuvieron que cortar más arriba de la mordida.

–Obvio. Igual tendría que haber cicatriz. No se borra así nomás (41).

Sin embargo, poco después, Adela se borrará *así nomás*, desaparecerá en la casa, y no habrá camino-cicatriz para desandarse y llegar hasta su cuerpo, salvo ese relato incomprensible e inverosímil de los dos hermanos, que a Pablo lo conducirá a enloquecer paulatinamente y a suicidarse once años después de lo acontecido, y a Clara la llevará a narrar el relato que estamos leyendo –¿otra prótesis terapéutica ante el trauma y la experiencia imposible? (cabría preguntarse).

Pero regresemos a Adela y a su condición tullida; en su caso, la prótesis ficcional se complementa por la preferencia, compartida por Pablo, por los filmes de terror y acabará materializándose en el espacio fantástico de la casa en dos velocidades, que dibujan un creciente acercamiento de los dos cuerpos (el de la casa y el de Adela). Primero, por lo que se cuenta *sobre* la casa: en ella vivían dos viejitos, rubios y transparentes (como Adela), rusos o lituanos o tal vez polacos, cuyos hijos no les visitaban y, tras perecer consecutivamente los progenitores, esos hijos nunca vistos entablaron pretendidamente una disputa por causa de la herencia, que dejó la casa de Lanús descuidada, con las ventanas tapiadas y desmoronándose de forma lenta e implaca-

ble. En segundo lugar, es *la propia casa*, con su incansable zumbido de insecto, quien cuenta sus historias a Adela y a Pablo.

–La casa nos cuenta las historias. ¿Vos no la escuchás?

–Pobre– dijo Pablo.

–No escucha la voz de la casa.

–No importa –dijo Adela.

–Nosotros te contamos.

Y me contaban.

Sobre la viejita, que tenía ojos sin pupilas pero no estaba ciega.

Sobre el viejito, que quemaba libros de medicina junto al gallinero vacío, en el patio de atrás.

Sobre el patio de atrás, igual de seco y muerto que el jardín, lleno de pequeños agujeros como madrigueras de ratas.

Sobre una canilla que no dejaba de gotear porque lo que vivía en la casa necesitaba agua (47).

En la enumeración, dos elementos despiertan cierto aire familiar, en este linaje rubio y de piel clara: una aparente tullida (sin pupilas) que no lo es (puesto que ve) y los libros de medicina en los que –según los chicos del barrio– debía estar la foto de Adela monstruo. Ambos forman parte del *attrezzo* constitutivo de esa realidad otra en la que Adela acaba residiendo y que, podríamos argumentar, constituye su tercer y último estadio protésico: la casa entera y sus historias como un miembro fantasma al que Adela se acopla, completándose. En su rescritura de la casa embrujada, Enríquez convierte el cuerpo –concretamente el cuerpo tullido de Adela– en la interfaz motora, ese ente fronterizo de límites inestables y de incompletitud desafiante que se funde con la materialidad viva de la casa abandonada, hasta que esta deviene *su casa*, la casa de Adela.

El cierre del relato nos invita a pensar que Clara, la narradora, se sabe igualmente destinada a la casa y al reencuentro con Adela.

No me animo a entrar. Hay una pintada sobre la puerta que me mantiene afuera. “Acá vive Adela, ¡cuidado!”, dice. Imagino que la escribió un chico del barrio, en chiste, o en desafío, para asustar. Pero yo sé que tiene razón. Que esta es su casa. Y todavía no estoy preparada para visitarla (54).

El adverbio *todavía* nos señala que es, pues, una cuestión de tiempo. Asimismo, la ambigüedad del pronombre final –ese *la* que no sabemos si remite a la casa o a Adela– muestra la indisociabilidad entre ambas. La casa y Adela son una y la misma.



Como ya apunté más arriba, en ningún lugar se ve más amenazada la individualidad en tanto ser uno, único, entero, separable e indivisible, como en el espacio imprevisible del relato fantástico. Dobles, réplicas, fantasmas, invasiones, posesiones, suplantaciones (u otras formas de presencias alojadas en el cuerpo), metamorfosis, embarazos, gestaciones, partos... se conjugan en las tramas del género. Me detendré brevemente en el relato “Línea 40”, de Patricia Esteban Erlés, recogido también en la antología de López-Pellisa y Ruiz. Haciendo gala de una perfecta dosificación de la información narrativa, la escritora elige una voz extraheterodiegética con focalización interna fija en un personaje, Gonzalo Salinas, médico de profesión, a quien le acaban de verificar que padece un cáncer de pulmón en estado terminal. Le auguran apenas seis meses de vida. Esa es la guinda final a una serie de infortunios, de índole distinta, que se han sucedido de forma reciente en la vida de alguien acostumbrado a triunfar, a pisar fuerte. Con el sobre de las pruebas en la mano y sin coche –un accidente lo dejó en siniestro total–, sin Berta que lo espere –lo ha abandonado por un teleoperador–, Gonzalo toma el autobús de la línea 40, al que no se había subido desde el día que obtuvo su plaza fija en el hospital y un futuro de éxito se abría ante él.

Esta vez se sube al vehículo con su sentencia de muerte envuelta en un sobre de plástico y con el sentimiento egoísta de que su vida debería valer más que la del mendigo Venancio, que recoge las colillas que él tira, o que la de la octogenaria que lo fulmina con la mirada cuando él no le cede el lugar en el autobús. Con todo, ambos poseen un destino más halagüeño que el suyo. De repente, una mujer lo llama por su nombre: se trata de Marta Serrano, una antigua compañera de instituto, que si bien no logra que Gonzalo se olvide de su diagnóstico, sí consigue –como antaño– despertar en él cierto deseo sexual. La pulsión de opuestos, eros frente a tánatos, entra en escena.

Desea cerca su rostro, tomarla del pelo con fiereza y besarla, poseerla del todo, mejor aún, cambiarse por ella, convertirse en un ser así de vivo, en una mujer que late y es capaz de provocar ese efecto en un futuro muerto como él (34).

La primera parte de la cita no va a acontecer –al menos con este reparto de roles–, mientras que la segunda, sí. Se trata de una *metamorfosis*, en tanto hay transformación corporal; de un *intercambio*, también, puesto que Marta se bajará del autobús siendo él, pero sobre todo estamos ante una *usurpación* de la identidad que pasa por apoderarse y usar el cuerpo entero de la otra persona (el cuerpo, sus atributos y su fecha de caducidad). ¿Ha sido esta suplantación producto exclusivo del deseo de Gonzalo? ¿Por qué no funcionó con Venancio o la octogenaria? ¿Ansió Marta, por su parte, el cambio? ¿Anheló ella a su vez dejar de prostituirse y emular el cuerpo de otra –en su

caso Julia Roberts– para convertirse en alguien como Gonzalo (o como ella imaginaba que era Gonzalo)? Esas preguntas quedan en el aire, junto a la curiosidad –al menos la mía, lo confieso– de saber cómo llevará Gonzalo Salinas vivir más tiempo (o no, quién sabe) ejerciendo de puta en un cuerpo intervenido para parecerse a *pretty woman*, y ofreciendo sus servicios a *richardgeres* de quinta en *Stars. Una compañía de cine*, junto a la doble exacta –cubana, eso sí– de Angelina Jolie.

Sirva el magnífico relato de Patricia Esteban Erlés como botón de muestra de cómo el género fantástico logra desafiar las lindes corporales como reducto de una identidad. Nuestros cuerpos no empiezan y terminan en sí mismos, ni los límites de nuestra piel garantizan contención ninguna frente el contagio, la mezcla, la transmutación amenazante de lo pretendidamente externo, que no lo es.

#### IV.

Un segundo abordaje supone entender el texto mismo en tanto que ente corporal, como un organismo biológico. Dicho de otro modo, la materialización textual evoca un cuerpo y ese constituye la poética del texto, el parámetro organizativo de su creación (o uno de ellos)<sup>5</sup>. Cabe considerar, no obstante, que lo que apunto en este segundo abordaje, en grados distintos, está siempre en el cuerpo textual. Me referiré muy brevemente a dos relatos recogidos en *Insólitas* para, además, ponerlos en contraste. Se trata de “Sin reclamo”, de Cecilia Eudave *versus* “Una mujer notable”, de Angélica Gorodischer. La contraposición comprende determinados aspectos formales a los que inmediatamente me referiré, porque hay muchos puntos similares que acercan poderosamente ambos cuentos. Por ejemplo, la posición ideológica que se desprende de ellos, afín a una mirada feminista (o tal vez simplemente acorde con los derechos humanos); o el hecho de que ambos transitan en el umbral de lo im/posible, partiendo de situaciones vitales muy duras y resolviéndolas con cierta ironía cómplice que interpela a quien lee.

“Sin reclamo” denuncia la inmovilidad periclitada de ciertas actitudes masculinas, legitimadas por un machismo recalcitrante y casposo, y ancladas en unos privilegios deshumanizadores, menospreciativos del resto de la humanidad, como los que gasta y podemos rastrear en los pensamientos del narrador protagonista, durante la espera en el aeropuerto.

Como es natural, me casé con una chica estupenda, de esas que uno puede moldear a su antojo, joven, guapa, la que me pareció adecuada para darme hijos, pero cosa

---

5 Esto ocurre magistralmente en la *nouvelle Distanza de rescate*, de Samanta Schweblin, donde el texto *encarna* en su misma factura lo monstruoso de la historia y, por tanto, nos lleva como ella al colapso discursivo.

curiosa, le dio por crecer como persona. ¿Por qué las mujeres que uno diseña para ser esposas les da la loca idea de querer ser individuos? Ellas son colectivas: pertenecen a su marido y a los hijos. Invisibles: no las puede ver otro hombre. Atemporales: uno ya no se fija en ellas, así que da igual cómo estén. Entonces, ¿por qué esa preocupación loca por verse jóvenes? ¿Qué no escucharon decir al sacerdote: el matrimonio es para toda la vida? ¿Qué más quieren? (19).

Muy sintomáticamente, lo que le sucede a este interfecto atávico es que la incapacidad de transformación lo ha inmovilizado físicamente en ese no-lugar que es un aeropuerto, no se puede mover y tiene todas sus necesidades fisiológicas detenidas. Su misoginia enconada y su desagradable misantropía, sin embargo, no cesan, ni siquiera es capaz de pensarse, en esa circunstancia anómala, vulnerable, dependiente y necesitado. Tieso, rígido, estirado, erecto a perpetuidad acaba descubriendo que no es el único, que ya va siendo esto una plaga, y que como ha sucedido con los demás probablemente nadie lo reclamará.

Por su lado, “Una mujer notable” desvela que para ser una mujer notable hay que aprender, paradójicamente, a no serlo literalmente, es decir: a ser, sin ser notada. Una mujer recurre a su madrina cuando sufre violencia machista. Y esta le da la solución:

–Sos una idiota, m'hijita –me dijo.

–Ya sé –le dije.

–Pero les ha pasado a muchas –me dijo.

–¿Qué hago? –le dije.

–Me parece que vas a tener que morirte –me dijo.

–Ufa –le dije–, ¿te parece que es tan grave?

Y sí, le parecía tan grave. Si yo no recurría a eso, iba a terminar, o muerta de un par de cuchilladas, o golpeada una y otra vez hasta perder el sentido y la dignidad. Entonces qué. Morirse (338).

A partir de ahí el cuento resuelve transitando a lomos de lo im/posible anclado en lo real. La mujer maltratada, mediante un arduo y constante entrenamiento físico, aprende a moverse tan rápido que no es percibida, más precisamente recupera un saber que ya tenía y había desatendido. Así, gracias a su más que notable don de no ser notada, se muere tras una agresión de su esposo, logrando que el asesino sea juzgado y encarcelado y ella pueda seguir viviendo, libre y feliz, el resto de su vida. Como en el cuento anterior, la protagonista pertenece a una saga, pero a diferencia del *machirulo*, tan patético como peligroso, del cuento de Eudave, ella sí lo sabe. Así termina el relato de Gorodischer, de forma circular (cierra prácticamente con la misma frase con que abre) y ubicándose en lo cíclico:

En fin, hice todo lo que quería pero de casarme nones, ni pensar. Ah, y una de mis amigas, la Ruby, tuvo una nena y la probamos y es como nosotras y ella me pidió que fuera la madrina. Yo le dije que sí, pero que no sabía si iba a poder ser tan completa como mi madrina, una mujer notable (340).

Si traigo estos dos relatos a colación, y les cuento a grandes trazos unas dominantes exegéticas, es porque todo eso tiñe las estructuras narrativas de los cuentos. Rápido, ligero, sumario... cada vez más ingravido el segundo que, como su protagonista, parece vencer la tiranía de la materia. “Así que llegó el día pero se lo resumo. Lo provoqué y me pegó. Caí al suelo y me morí. No tuvo salvación: se lo llevaron preso y todavía está ahí, en la sórdida gayola” (340), abrevia la narradora. Por el contrario, el ritmo del relato de Eudave discurre más lento y aplomado. Dividido en cinco bloques, cinco partes de duración escénica, separadas por elipsis temporales, y constituidas por una serie mínima de acciones (lógicamente el tipo no se puede mover). En fin –y cerrando esta segunda vía– que la estructuración del cuerpo del relato (su misma constitución corporal) encarna el sentido del relato o, dicho de otro modo, que su forma significa.

## V.

La tercera aproximación es una derivación, con un mayor grado de abstracción, de la apuntada en el segundo apartado e implica ya no únicamente una poética corporal constitutiva de *un* texto determinado, sino el reconocimiento y sistematización de los símiles, las alegorías o las metáforas que entablan los principios y los métodos de los estudios literarios. Hay numerosos ejemplos. Me atrevería a afirmar que buena parte de la narrativa autorreflexiva, que tematiza el propio hecho literario a través de una trama de escritura o de lectura, o una autoría no fiable o, incluso autoficcional, cuando convoca lo sorprendente (con recursos como por ejemplo la *metalepsis*), o a través de estructuras en abismo, espejadas la una en la otra, apunta hacia aspectos vinculados a esta cuestión. Hay un cuento de Emilia Pardo Bazán, intitulado “Hijo del alma” que en un breve espacio consigue articular hasta tres niveles diegéticos, siguiendo el formato de las matrioskas, tres interpretaciones de un mismo suceso: la imposible-fantástica, deglutida por la racional-científica (que pretende desautorizar lo sobrenatural, dándole una explicación plausible) y, por último, la literaria que devora a las otras dos para tratar hacer de todo ello lo que importa, esto es, literatura.

Dentro del volumen *Insólitas*, López-Pellisa y Ruiz recogen el cuento “El libro pequeño”, de Sofía Rhei, que bien puede ofrecernos juego en el sentido de este tercer enfoque. La trama desarrolla, en principio, un caso de intercambio-suplantación cor-

poral entre una niña de nueve años y su muñeca Miranda, quien sabe jugar hábilmente las cartas para conseguir terminar en el cuerpo de Celia y dejarla a ella prisionera en un cuerpo de plástico, en lo que parece ser una dinámica habitual entre las niñas y las muñecas, es decir, potencialmente todas las muñecas fueron antes niñas y viceversa. Otra muñeca-niña inaugura el relato y lo atraviesa por entero. Se trata de Elizabeth, una autómatas de porcelana, de factura anticuada, que funciona como reclamo en el escaparate de un comercio y que fascina a Celia desde el primer momento, cuando esta acude con su madre en busca de un regalo. Gran parte de la atracción de la niña hacia la muñeca mecánica emana de la facultad de esta última de poder escribir, por el módico precio de cuatro euros, y en ese mismo instante, un libro pequeñito, de su puño y letra, único e irrepetible.

A pesar de las reticencias de su madre, Celia se las ingenia para conseguir un libro pequeñito a espaldas de su progenitora, habitante irrecuperable del insulso mundo de la adultez que a Celia le espanta terriblemente:

Su madre le acarició la cabeza.

—Qué deprisa creces. Pronto te vendrá la regla y dejarás de ser una niña.

Todas las fibras del cuerpo de Celia temblaron de terror. Si su madre intentaba tranquilizarla hablando de todo aquello con naturalidad había fracasado miserablemente, porque nada asustaba más a la pequeña que pensar en un futuro de responsabilidades y arrugas, de oficinas y cuerpos fofos. Su madre percibió esa incomodidad.

—No tienes que tener miedo. El día que te venga la regla te pasará algo muy especial, aunque no sé si eres lo bastante mayor como para que te lo diga.

Aquello despertó la curiosidad de Celia, así que se dignó contestar.

—Ya sé lo que va a pasar. Me lo has explicado mil veces.

—Hay una cosa que nunca te he contado. Cuando te salga la primera sangre, si cierras los ojos y te concentras mucho, podrás tener una visión de tu futuro. Es un secreto que me contó mi madre y que a ella le contó la suya, y que solo puedes contarle a tu propia hija, si alguna vez tienes una.

Celia se estremeció. No quería ni pensar en que de su cuerpo iba a brotar sangre de repente como si fuera algo normal, y menos aún un bebé enorme, sucio de todo tipo de restos gelatinosos, llorando angustiado (313-314).

De forma paralela al desarrollo de este primer nivel de la historia, el relato de Rhei se mira a sí mismo y busca nuestra complicidad, en un juego de espejos evidente. De entrada, como los objetos manuscritos que promete la muñeca de la vidriera, el cuento de Rhei se titula “El libro pequeñito” y tiene la forma, en efecto, de un libro reducido, puesto que se subdivide en siete *capítulos* con su epígrafe explícito. Los tres últimos

narran la transposición Miranda-Celia y los acontecimientos vividos por esta última convertida en muñeca y dentro de la vitrina junto a Elizabeth, la muñeca escritora, quien no la recibe exactamente con los brazos abiertos ni da muestras de precisar ser rescatada como Celia y Miranda habían creído.

—¡Tú sí que me tendiste una trampa, con esa falsa llamada de auxilio en el libro pequeñito! ¡No te lo crees ni tú que esas iniciales estuvieran allí «por casualidad»!

Elizabeth suspiró.

—Nos obligan a hacerlo, ¿vale? Forma parte del trabajo. Tenemos que escribir las iniciales «auxilio» o «socorro» para captar a niños sugestionables que puedan ser convertidos en muñecos escritores. Pero el proceso normal es escribir una carta a la dirección que viene al final del libro.

De repente, las cosas empezaban a tener algo de sentido para Celia. Quizá, al fin y al cabo, sí que estuviera destinada a ser escritora.

—¿No sería curioso que todo esto que nos está pasando también estuviera escrito en otro libro y fuera otra trampa para otra niña? Mira, podría escribir un cuento sobre eso. Pero seguro que no me dejan (329).

La autorreferencia es clara. O la autor-referencia. Una traviesa Sofía Rhei nos invita a pensarla como una niña-muñeca que escribe libros pequeñitos con trampa, para que quienes los lean –niñas-muñecas como nosotras– caigamos en ella. ¿Caemos? De hecho, los capítulos finales transcurren en plena caída. Elizabeth y Celia precipitándose –y nosotrxs con ellas– por un larguísimo tobogán hacia... ¿hacia dónde? He aquí la pregunta que nos lega en forma de enigma el relato de Rhei. Aparentemente, en ese primer nivel, ambas se dirigen según Elizabeth a la habitación de los juguetes rotos, no obstante, la narración se dobla perturbadoramente sobre sí misma porque en este momento final Celia siente un fuerte dolor en la tripa:

—¡Bájate los pantalones!

—¡Que te he dicho que no!

Elizabeth la agarró del hombro y se colocó de manera que sus cuerpos corrían en paralelo. Desabrochó los botones del pantalón que llevaba Celia mientras esta hipaba y sollozaba. La niña no intentó detenerla.

—Demonios —refunfuñó Elizabeth—. Pues va a resultar que sí que eres una escritora, al fin y al cabo.

Con la vista borrosa por las lágrimas, Celia miró hacia abajo, y vio que de su vientre brotaba un espeso líquido negro.

Elizabeth sacó un tintero anatómico y se lo pasó.

—Ponte esto, anda. Recogerá la tinta. La vas a necesitar para hacer tus cuentos.



Un temblor de repugnancia sacudió a Celia.

—¿Quieres decir que el cuento que leí... está escrito con tu *regla*?

—Todas las escritoras escribimos con nuestras entrañas (331).

Rhei plantea y exprime, hasta sus últimos fluidos, la metáfora corporal de la escritura como maternidad alternativa. Y, tal vez, como denuncia en *Contra los hijos* Lina Meruane (una escritora no-madre biológica), el final elegido por Rhei aludiría también a la altísima dificultad que conlleva ser madre de humanos y de libros al mismo tiempo. La apuesta de Rhei-Celia (porque estamos en un juego de reflejos), en “El libro pequeñito”, lleva la metáfora hasta sus últimas consecuencias o, si prefieren, hasta el engendro corporal que llora ante un mundo hostil.

Entonces Celia recordó las palabras que su madre le había dicho aquella misma mañana, y pensó que todas las cosas suceden por un motivo. «Cuando te salga la primera sangre, si cierras los ojos y te concentras mucho, podrás tener una visión de tu futuro». De modo que se enjugó las lágrimas, cerró fuertemente los ojos y trató de relajarse para dejar que las imágenes acudieran a su cabeza.

Vio el futuro. Se vio a sí misma eufórica, tan feliz como nunca había imaginado estarlo. Tenía entre las manos un libro pequeñito, empapado en sangre y en desagradables fluidos, aun cubierto de venas rotas y repugnantes gelatinas, llorando angustiado con todas sus letras por haber nacido en un mundo tan horrible (332).

## VI.

Como cuarta línea, regreso allí donde nos dejó la cita de Roas. Demasiado a menudo se nos olvida que nosotrxs trabajamos académicamente (también) con un cuerpo, desde el cuerpo y por un cuerpo. Tenemos, somos y devenimos cuerpo, y no hay que soslayar nuestra condición de sujetos-cuerpo, sujetos con cuerpo y sujetos a un cuerpo. Sobre todo, porque desde el conocimiento se ha negado el saber del cuerpo y se lo ha concebido como un agente de distorsión, que confunde, que hay que obviar, hasta evitar, en su contingencia.

Frente a eso, la insistencia de los feminismos. Una de sus enseñanzas más valiosas ha sido –y sigue siendo– que toda enunciación es situada: no existe ese pretendido lugar universal y atemporal desde donde proferir una verdad inquebrantable y eterna, porque estamos ligados a un cuerpo y su devenir, eso es a un tiempo, a un espacio, a un contexto y a una interfaz cognitiva cambiante de interrelación con el mundo. Somos mortales, frágiles y vulnerables, eso es lo que tenemos en común: nuestra condición humana es nuestra responsabilidad colectiva, aprendimos con Hannah Arendt.

En *The Limits of Critique*, publicado en 2015, Rita Felski analiza las condiciones de posibilidad del ejercicio de la crítica literaria, y propone lo que ella bautiza (con cierta reticencia por el uso del prefijo) con el sintagma de *lectura poscrítica*:

Rather than looking behind the text –for its hidden causes, determining conditions, and noxious motives– we might place ourselves in front of the text, reflecting on what it unfurls, calls forth, makes possible. This is not idealism, aestheticism, or magical thinking but a recognition –long overdue– of the text’s status as coactor: as something that makes a difference, that helps makes things happen. [...] Such a shift is desperately needed if we are to do better justice to what literature does and why such doing matters. The wager, ultimately, is that we can expand our repertoire of critical moods while embracing a richer array of critical methods. Why –even as we extol multiplicity, difference, hybridity –is the affective range of criticism so limited? Why are we so hyperarticulate about our adversaries and so excruciatingly tongue-tied about our loves? (2-13).

Tal y como yo lo entiendo, Felski invita a leer manteniendo un cuerpo a cuerpo afectivo, empático y (me atrevería a decir) ético con el texto. Si así lo hacemos, todos los sentidos entran en juego a la hora de interpretar un texto literario y debemos abrirnos a sensaciones ópticas, acústicas, gustativas, olfativas y hápticas. Y perder irremediabilmente nuestra verticalidad de dominio y seguridad. Y con una invitación a *torcerse*, voy a cerrar este texto.

## VII.

En *Fenomenología Queer*, publicado en 2006, Sara Ahmed apelaba a la *desorientación queer* como una relación *oblicua e inclinada* con el mundo *straight* (esto es, recto y hetero). Escribe: “Los momentos de desorientación son, ciertamente, vitales. Son experiencias corporales que sacuden el mundo, empujando al cuerpo fuera de las líneas rectas” (200). Unas líneas rectas que constituyen también el cuerpo de los textos, por supuesto. Hay textos –y el género fantástico es una mina– que nos invitan a la desorientación. La desorientación no es, por ella misma, ni positiva ni negativa. Lo importante es lo que hacemos con ella. O con ellas, con nuestras desorientaciones, nuestras vulnerabilidades, nuestras fragilidades compartidas.

No es Ahmed la primera en señalar inclinaciones, oblicuidades y desorientaciones feministas. Hay un precedente que no me puedo resistir a traer aquí. Se trata de la voz irónica de Virginia Woolf en 1929, en su ensayo *A Room of One’s Own* cuando, tras haber buscado infructuosamente una genealogía de escritoras mujeres en las insignes bibliotecas británicas, regresa a una obra escrita por un hombre. Tomo prestado este fragmento de una de las *madres* del feminismo, con su tono corrosivo y un espléndido juego de verticalidad *versus* horizontalidad, para cerrar este artículo:

I opened it. Indeed, it was delightful to read a man's writing again. It was so direct, so straightforward after the writing of women. It indicated such freedom of mind, such liberty of person, such confidence in himself. One had a sense of physical well-being in the presence of this well-nourished, well educated, free mind, which had never been thwarted or opposed, but had had full liberty from birth to stretch itself in whatever way it liked. All this was admirable. But after reading a chapter or two a shadow seemed to lie across the page. It was a straight dark bar, a shadow shaped something like the letter 'I'. One began dodging this way and that to catch a glimpse of the landscape behind it. Whether that was indeed a tree or a woman walking I was not quite sure. Back one was always hailed to the letter 'I'. One began to be tired of 'I'. Not but what this 'I' was a most respectable 'I'; honest and logical; as hard as a nut, and polished for centuries by good teaching and good feeding. I respect and admire that 'I' from the bottom of my heart. But—here I turned a page or two, looking for something or other—the worst of it is that in the shadow of the letter 'I' all is shapeless as mist. Is that a tree? No, it is a woman (149-150).

No se me ocurre mejor forma de concluir. Ya hace tiempo que las brumosas criaturas que secularmente sobrevivían a la sombra de la enhiesta “I” se deslizan, inclinadas las unas sobre las otras, felices y veloces, salpicando el blanco immaculado de la página con extrañas huellas que parecen garras y dejando rastros de los contornos de sus cuerpos enigmáticos que, no obstante, más que ser descifrados piden reconocimiento, o –mejor– *reconocimiento*.

## Bibliografía

- Ahmed, Sara. *Fenomenología queer: orientaciones, objetos, otros*. [2006] Traducido por Javier Sáez. Barcelona, Bellaterra, 2019.
- Butler, Judith. *Deshacer el género*. [2004] Traducido por Patricia Soley-Beltrán. Barcelona, Paidós, 2006.
- Didi-Huberman, Georges. *Fasmas. Ensayos sobre la aparición 1*. [1998] Traducido por Julián Mateo Ballorca. Santander, Shangrila, 2015.
- Felski, Rita. *The Limits of Critique*. Chicago / Londres, Chicago University Press, 2015.
- Enaudeau, Corinne. *La paradoja de la representación*. [1998] Traducido por Jorge Piatigorsky. Buenos Aires, Paidós, 2000.
- Enríquez, Mariana. “La casa de Adela”. *Insólitas. Narradoras de lo fantástico en Latinoamérica y España*, Teresa López Pellisa y Ricard Ruíz Garzón (eds.), Madrid, Páginas de Espuma, 2019, pp. 39-54.
- Esteban Erlés, Patricia. “Línea 40”. *Insólitas. Narradoras de lo fantástico en Latinoamérica y España*, Teresa López Pellisa y Ricard Ruíz Garzón (eds.), Madrid, Páginas de Espuma, 2019, pp. 27-36.

- Eudave, Cecilia. "Sin reclamo". *Insólitas. Narradoras de lo fantástico en Latinoamérica y España*, Teresa López Pellisa y Ricard Ruíz Garzón (eds.), Madrid, Páginas de Espuma, 2019, pp. 17-24.
- García, Patricia. *Space and the Postmodern Fantastic in Contemporary Literature*. Londres, Routledge, 2015.
- \_\_\_\_\_. *Fantastic Short Stories by Women Authors from Spain and Latin America*. Cardiff, University of Wales Press, 2019.
- Gorodischer, Angélica. "Una mujer notable". *Insólitas. Narradoras de lo fantástico en Latinoamérica y España*, Teresa López Pellisa y Ricard Ruíz Garzón (eds.), Madrid, Páginas de Espuma, 2019, pp. 335-340.
- Lispector, Clarice. *La pasión según G.H.* [1964] Traducido por Alberto Villalba. Barcelona, Muchnik, 2000.
- López Pellisa, Teresa (ed.) *Las otras. Antología de mujeres artificiales*. León, eolas ediciones, 2018.
- López Pellisa, Teresa y Lola Robles (eds.). *Distópicas y Posthumanas*. Madrid, Libros de la Ballena, 2018.
- López Pellisa, Teresa y Ricard Ruíz Garzón (eds.). *Insólitas. Narradoras de lo fantástico en Latinoamérica y España*. Madrid, Páginas de Espuma, 2019.
- Meruane, Lina. *Contra los hijos*. [2014] Barcelona, Random House, 2018.
- Pardo Bazán, Emilia. "Hijo del alma". *La Eva fantástica. De Mary Shelley a Patricia Highsmith*, J. A. Molina Foix (ed.), Barcelona, Siruela, 1996, pp. 198-201.
- Rhei, Sofía. "El libro pequeño". *Insólitas. Narradoras de lo fantástico en Latinoamérica y España*, Teresa López Pellisa y Ricard Ruíz Garzón (eds.), Madrid, Páginas de Espuma, 2019, pp. 311-332.
- Roas, David. "Lo fantástico como desestabilización de lo real. Elementos para una definición". *Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica*, Teresa López Pellisa y Fernando Ángel Moreno (eds.), Madrid, Asociación cultural Xatafi-Universidad Carlos III, 2009, pp. 94-120.
- Schweblin, Samanta. *Distancia de rescate*. Barcelona, Random House, 2014.
- Woolf, Virginia. *A Room of One's Own*. [1929] Londres, The Hogarth Press, 1935.

## **RETOS Y APUESTAS DE LAS HUMANIDADES ESPACIALES: UN ENFOQUE DIAGRAMÁTICO**

**STAKES AND CHALLENGES OF SPATIAL HUMANITIES: A DIAGRAMMATIC APPROACH**

Enrique Santos Unamuno



Universidad de Extremadura

[ensantos@unex.es](mailto:ensantos@unex.es)

Fecha de recepción: 03/05/2021

Fecha de aceptación: 25/05/2021

DOI: <https://doi.org/10.30827/tnj.v4i2.21120>

**Resumen:** El presente trabajo trata de ofrecer una visión esquemática y articulada de los principales interrogantes y conceptos que delimitan el amplio y difuso campo de las Humanidades Espaciales, de carácter marcadamente transdisciplinar. Para ello, a partir de la idea de pensamiento visual y con el objeto de dar un ejemplo de cómo los métodos de visualización pueden ayudar a afrontar problemas teóricos y a poner orden en las cuestiones complejas, se sirve de un enfoque diagramático. En concreto, recurre al formato gráfico llamado “diagrama de Venn”, que permite espacializar los retos y apuestas mencionados en el título a partir de su posición en los diferentes círculos que forman el diagrama, con sus correspondientes intersecciones. Tomando como base cuatro ejes principales (guerras de lectura, *(un)mappability*, grafesis y geovisualidad), se examinan un nivel de intersección de dos (lectura escalar, SIG humanísticos, giro infográfico, giro espacial) y tres círculos (escritura cartográfica, redes, mapas en la literatura, cartografía cognitiva), para desembocar en la idea de los textos literarios como mapas densos que requieren un tratamiento transdisciplinar como el proporcionado



por la geografía, los *map studies*, el cognitivismo, los estudios sobre visualización y la teoría de la literatura.

**Palabras clave:** Pensamiento visual; Humanidades Espaciales; Guerras lectoras; Cartografía literaria; Geovisualidad; Epistemología visual.

**Abstract:** This paper aims to offer a schematic and articulated vision of the main questions and concepts that delimit the broad and diffuse field of Spatial Humanities, characterized by its transdisciplinary nature. We start from the idea of visual thinking and we adopt then a diagrammatic approach in order to give an example of how visualization methods can help to tackle theoretical problems and see clear when it comes to complex issues. In particular, we use the graphic format called Venn diagram, which enables to give spatial form to those challenges and stakes mentioned above. It does so by placing (spatializing) concepts inside the diagram circles and their intersections. Considering first four main axes or circles (reading wars, (un)mappability, graphesis and geovisuality), we deal with overlapping areas of two (scalar reading, humanistic GIS, infographic turn, spatial turn) and three circles (cartographic writing, networks, maps in literature, cognitive mapping). Finally, in the core of the diagram we find the idea of literary texts as thick maps requiring a transdisciplinary approach. The kind of approach provided precisely by geography, map studies, cognitive studies, visualization studies and literary theory.

**Keywords:** Visual thinking; Spatial Humanities; Reading Wars; Literary Cartography; Geovisuality; Visual Epistemology.

## 0. Visualizar los problemas: el diagrama de Venn de las Humanidades Espaciales

Las siguientes páginas tratan de condensar la experiencia acumulada por el autor en el ámbito de las denominadas Humanidades Espaciales (a partir de ahora, HE), sin duda uno de los campos más efervescentes dentro del seno de los actuales estudios literarios y cuya inclusión en esta cartografía de las pesquisas teórico-literarias se antoja plenamente justificada. Desde el punto de vista bibliográfico, el presente trabajo no adopta una actitud exhaustiva (por quimérica) sino selectiva, centrándose en las cuestiones conceptuales frente a los trabajos aplicados o los estudios de caso. Su objetivo principal consiste en estructurar de forma significativa (y sin duda parcial) un ámbito de estudio por definición proteico (*ill-defined*) y transdisciplinar.

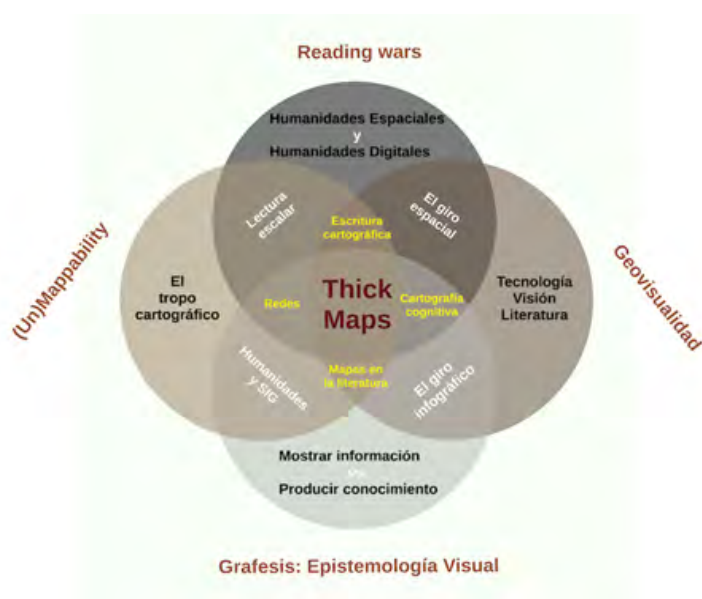
Con el objeto de poner en práctica ese enfoque *across disciplines*, estas páginas tendrán como base un esquema diagramático que trata de *espacializar* y visualizar los aspectos más relevantes de las HE (y las relaciones entre los mismos). Los *Visualization Studies* son a su vez un campo emergente y poco estructurado asociado tradicionalmente a saberes y prácticas como el diseño gráfico, el *management* o el estudio de la interacción entre seres humanos y ordenadores de cara al diseño de interfaces. Un campo por el que los especialistas en Humanidades Digitales han empezado a interesarse hace ya tiempo y que, como veremos, mantiene estrechas relaciones con algunos de los intereses subyacentes a las HE.

Entendemos por método de visualización “a systematic, rule-based, external, permanent, and graphic representation that depicts information in a way that is conducive to acquiring insights, developing an elaborate understanding, or communicating experiences” (Lengler y Eppler 2). En otras palabras, los métodos de visualización son una forma de afrontar y resolver problemas de diferentes tipos con las herramientas del *pensamiento visual*. Dan Roam identifica seis marcos fundamentales de visualización de problemas: retrato (*portrait*), gráfico (*chart*), mapa (*map*), cronograma (*timeline*), diagrama de flujo (*flowchart*) y matriz de variables múltiples (*multi-variable plot*) (*The Back of the Napkin* 133-135).

Por obvios motivos, el marco elegido para encarar una introducción conceptual al difuso campo de las HE (ese sería nuestro problema) ha sido el que Roam denomina *mapa*, el cual, nótese bien, no ha de ser entendido exclusivamente en su sentido geográfico y cartográfico, sino más bien en una acepción más extensa de diagrama locativo (que incluiría métodos como los árboles, las redes y grafos o los mapas conceptuales). Se trata, en suma, de un método de visualización que ubica objetos (de índole muy diferente) en el espacio del marco visual de acuerdo con ciertas coordenadas. El potencial de los procedimientos de espacialización “cartográfica” (a partir de los principios de selección, organización e integración de conceptos) en los procesos de aprendizaje significativo ha sido subrayado, entre otros, por Richard E. Mayer, uno de los mayores especialistas en los aspectos cognitivos que subyacen al diseño de entornos multimedia (Fiorella y Mayer 38-61).

En concreto, dentro del marco visual de los mapas (en el sentido que Roam da a este término), hemos optado por el diagrama de Venn (también llamado de Euler). Dicho formato diagramático se caracteriza por su elevado grado de sencillez estructural, su cariz cualitativo, su apuesta por el espacio frente al tiempo, su índole comparativa y su capacidad de captar los aspectos sincrónicos frente a los diacrónicos (Roam, *The Back of the Napkin* 109), trazos todos ellos muy útiles a la hora de *mapear* un campo

*ill-defined* como el de las HE. El diagrama de Venn es un sistema muy flexible que resulta de la intersección de un mínimo de dos círculos (a mayor número de éstos, mayor complejidad, por lo que no se suelen emplear más de tres o cuatro), con el resultado de áreas libres de intersección y otras que son consecuencia de una o más intersecciones, dependiendo del número de círculos empleados: “Once the circles are interlocked, totally discrete areas are revealed (in which there is no overlap). These can be then compared with the qualities of the overlap areas” (Duncan, *The Diagrams Book* 59). En la ingeniosa tabla periódica de los métodos de visualización elaborada en 2007 por Ralph Lengler y Martin J. Eppler<sup>1</sup> a partir de diferentes criterios, estos autores ubican el diagrama de Venn dentro de los métodos de visualización de información semántica, subrayan su adecuación para dar una visión de conjunto (*overview*) y su capacidad de reducir la complejidad (*convergent thinking*). Por último, califican su forma de representar la información de estructural y no procesual (7). Teniendo en cuenta esas características, hemos optado por elaborar el siguiente diagrama de Venn relativo al campo de las HE:



A partir de dicho diagrama, en las restantes páginas trataremos de llevar a cabo una sucinta explicación de algunos de los nudos teóricos que, a nuestro modo de ver, resultan más prometedores en el campo de las HE. El recorrido de nuestro análisis procederá de los niveles exteriores a los interiores y en cada uno de los niveles irá en el sentido inverso al de las agujas del reloj (no obstante, otros recorridos serían posibles). Para facilitar una (re)lectura no puramente secuencial del trabajo, marcaremos la tran-

<sup>1</sup> Véase: [https://www.visual-literacy.org/periodic\\_table/periodic\\_table.html](https://www.visual-literacy.org/periodic_table/periodic_table.html)

sición entre un concepto y otro entre corchetes y en negrita. Como puede observarse, el diagrama parte de cuatro ejes fundamentales que sintetizan el foco de cada uno de los cuatro círculos que constituyen la base del marco visual. Dichos ejes son especificados en un primer momento en cada una de las cuatro áreas libres de intersección (1.). Los niveles segundo y tercero del diagrama están constituidos respectivamente por las áreas de doble (2.) y triple (3.) intersección, a medida que los conceptos y los interrogantes vayan cruzándose, dando lugar a una estructura semántica ordenada pero no rígida. Por último, el área central está constituida por la confluencia de los cuatro círculos y dará pie a la conclusión de las presentes reflexiones (4.).

### **1. Los cuatro ejes: reading wars, (un)mappability, geovisualidad y grafesis**

**[Reading wars]** Entre los múltiples cambios experimentados por las prácticas críticas en el seno de los estudios literarios a caballo entre los siglos XX y XXI, podemos destacar una serie de debates en torno a las transformaciones de los hábitos lectores por parte de los estudiosos, una guerra cultural en la que ha llegado a proclamarse, con desasosiego, ironía o alivio (según los casos), la muerte de la lectura. Así, Jane Gallop lamentaba en 2007 la progresiva desaparición, a manos de corrientes culturalistas como el New Historicism, de la *close reading* en cuanto pieza fundamental de los estudios literarios universitarios (“the very thing that made us a discipline, that transformed us from cultured gentlemen into a profession”, 183), poniendo en común escuelas tan diferentes e incluso antagónicas como el New Criticism o la Deconstrucción. Pero a esas alturas de la partida las piezas del tablero ya no eran solo esas.

Dos años después de la requisitoria de Gallop, la revista *Representations* publicaba un número monográfico titulado “The Way We Read Now”, a cargo de Stephen Best y Sharon Marcus. La presentación del dicho dossier constituye un verdadero manifiesto en el que una generación de críticos rompe definitivamente con la lectura sintomática de Marxismo y Psicoanálisis (aunque los verdaderos dardos del ataque son la *Theory* posestructuralista, los estudios culturales y los enfoques político-identitarios de género y raza, así como los estudios poscoloniales). Además de reseñar las diferentes formas de lo que denominan (con lenguaje espacial) *Surface Reading* (opuesta a la profundidad del modelo sintomático representado a la perfección por Fredric Jameson), los autores concluían su introducción oponiendo a la hermenéutica de la sospecha posiciones epistemológicas más modestas y neutras, entre las que destacaban “the recent turn toward computers, databases, and other forms of machine intelligence across a range of fields and practices, from book history to distant reading” (Best y Marcus 17).

La alusión a las Humanidades Digitales (y a las cuestiones de índole espacial que subyacen al enfoque distante) como herramienta investigadora insoslayable en el contexto interdisciplinar actual está muy presente también en el número especial de *Modern Language Quarterly* publicado en 2016 y titulado “Shifting Scales: Between Literature and Social Sciences”. Adoptando un lenguaje cartográfico, en la introducción al dossier, James F. English y Ted Underwood consideran la historia de las disciplinas literarias (en su vertiente teórica e histórica) como “a drama of competing scales” (278). Así, si el marco teórico que va de los Formalistas Rusos al New Criticism es visto como un ejemplo de contracción escalar, a partir del último cuarto del siglo XX las Humanidades habrían ido aumentando la escala hasta desembocar en lo que Eric Hayot ha denominado *a crisis of largeness*, visible, por ejemplo, en los modelos sistémicos o en las teorías relacionadas con la mundialización de la literatura, dos casos directamente relacionados con las preocupaciones propias de las HE. Testigo de ello sería la eclosión de las Humanidades Digitales y de la ya mencionada *distant reading*, preconizada por Franco Moretti y cuyo sentido final sería “to bring literary studies (kicking and screaming) into the age of ‘big data’, its human-scale canons of masterworks subsumed into digitized corpora containing tens or hundreds of thousands of texts” (“Conjectures” 282). Las HE no están al resguardo de dichos conflictos de metodología y de escala, como veremos en lo que sigue.

**[(Un)mappability]** Por lo que respecta al segundo de los ejes externos de nuestro diagrama (la posibilidad o no de mapear la literatura), es preciso subrayar que el reciente surgimiento de la etiqueta *Spatial Humanities* parece estar vinculado precisamente a ese deslizamiento hacia lo macro y lo digital al que se referían English y Underwood, así como a la confluencia con los saberes geográficos, sin olvidar lo que Denis Cosgrove denominó hace ya dos décadas *the cartographic trope*: es decir, “the fashionable fascination with the map within the humanities and cultural studies” (3). Al trazar la genealogía del surgimiento de lo que denomina *Geohumanities*, Michael Dear da fe del reciente impacto en el ámbito geográfico de la Geographical Information Science (GISci), con su capacidad de crear, almacenar, manipular y visualizar grandes cantidades de datos (311). Desde este punto de vista, las humanidades espaciales se centrarían no tanto en el espacio entendido como un concepto poliédrico y transdisciplinar sino en las modalidades de la influencia del espacio físico y geográfico en la conducta humana y en el desarrollo de la cultura: “*where things happen is critical to knowing how and why they happen*” (Warf y Arias 1). En la base de este renovado interés se hallaría, para muchos, “the ubiquity

of Geographic Information Systems (GIS) in contemporary society” (Bodenhamer, Harris y Corrigan, *The Spatial Humanities*, vii).

De esta forma, la compleja madeja de cuestiones que pone en relación un buen número de disciplinas a partir de la dimensión espacial de la naturaleza y del ser humano y que, como veremos, está en la base de las diferentes almas y declinaciones del giro espacial, queda reducida a una suerte de *giro geocartográfico digital* en los estudios literarios y vinculada a la emergencia de los Sistemas de Información Geográfica como tecnología con una enorme capacidad de difusión e implantación y a la convergencia de la web espacial y los dispositivos móviles en un contexto económico globalizado ávido de información geoetiquetada. Según esta concepción, el marbete *Spatial Humanities*, lejos de abrazar todo lo relacionado con la producción del espacio como dimensión cultural y social propia del imaginario y la representación y su plasmación en dispositivos textuales en múltiples soportes (de la literatura al cine, de la narración gráfica al hipertexto, del diagrama al mapa), pasa a definir “this potentially rich interplay between Critical GIS, spatial science, spatial systems and the panoply of highly nuanced humanist traditions” (Bodenhamer, Harris y Corrigan, “Deep Mapping” 171).

Al decir de muchos, el principal límite de este giro geocartográfico digital en las humanidades (y en los estudios literarios en particular), cuya forma de proceder iría, según Ernest W. B. Hess-Lüttlich, “from nameable relations of reference between inner- and outer-literary reality”, consiste en el hecho de no tener en cuenta “the constructional character of space in literature” (7). Una objeción que coincide con la formulada por un estudioso como Robert Stockhammer. En última instancia, ambos autores tienen como objetivo de sus dardos el auge de los SIG humanísticos (especialmente los basados en el llamado *pin in the map approach*). En su trabajo, Stockhammer distingue dos capas de mapabilidad en los textos literarios: *internal mappability* (cuando los mundos geográficos ficticiales de un texto son consistentes entre sí y respecto a las reglas de la geometría euclidiana, por lo que pueden ser cartografiados en un mapa) y *referential mappability* (cuando los rasgos geográficos que aparecen en un texto ficcional corresponden a los de mapas que pueden servir para propósitos no literarios, como mapas del mundo o catastrales) (126). En su opinión, la propia naturaleza de la ficción, basada en actos de habla ficticiales, hace irrelevante el estatus ontológico de cada uno de los elementos mencionados en el texto ficcional, lo cual lleva aparejada “the transcendental unmappability of literature, of its fictionality” (128). Sin negar la importancia y el fundamento de dichas objeciones, la existencia de numerosos proyectos centrados en mapas literarios de cariz referencial (en formato digital o en papel) prueba lo limitado de una posición tan defensiva.



**[Grafesis]** Las legítimas dudas en lo tocante a las dificultades a la hora de conciliar la materialidad y los regímenes de verdad de la cartografía y la literatura hacen necesaria una mayor reflexión en torno a los dispositivos visuales y los formatos gráficos desde la perspectiva humanística. Desembocamos así en el tercero de los ejes que estructuran nuestro diagrama de Venn de las HE. Se trata del concepto de *grafesis*, acuñado por Johanna Drucker a mediados de la década de 2010: una madeja de cuestiones no exclusivamente relacionadas con las HE (al igual que ocurre con las guerras en torno a la lectura), pero con numerosos puntos de confluencia que pueden constituir fecundos desarrollos futuros dentro del campo de estudio. Como la propia autora señala en las primeras páginas de su seminal *Graphesis. Visual Forms of Knowledge Production* (2014), dicho trabajo no pretende hacer una historia de la “visualización”, del conocimiento visual o de las tecnologías y teorías sobre la interfaz, ni tampoco abordar un estudio sistemático de los nuevos medios, sino que más bien intenta trazar un esbozo de los principios que estructuran las formas visuales de producción de conocimiento y su representación en formatos gráficos. Todo ello con el objetivo de crear un campo de estudio centrado en la epistemología visual, en la producción de conocimiento de forma gráfica en las Humanidades a partir de reflexiones y ejemplos provenientes de campos muy diferentes (desde la estadística o las ciencias empíricas al diseño gráfico o el diseño de interfaces para la interacción usuario/máquina). El punto de partida son las técnicas de visualización y la diferencia entre presentar información o producir conocimiento a partir de ciertos dispositivos e interfaces, así como la necesidad de aprender a leer y a analizar esas formas visuales de conocimiento en un contexto como el actual, en el que las imágenes son ubicuas a la hora de diseñar la información. La grafesis se definiría entonces como el estudio (teórico, pero también histórico) de la producción visual de conocimiento, encaminado a entender los principios subyacentes a los métodos de visualización de información, con la consiguiente desnaturalización de las interfaces que hoy nos rodean de manera omnipresente.

Al inicio de este trabajo hicimos alusión a los *Visualization Studies* como un campo ligado a disciplinas o saberes cuales la estadística, el diseño gráfico, la ingeniería o el *management*. La propuesta de Drucker entraría de lleno dentro de ese campo en formación, pero su especial interés para los estudios literarios reside en el hecho de que se centra especialmente “on *humanistic forms of knowledge production and critical study of visibility from a humanistic perspective*” (*Graphesis* 10-11). En lo tocante a las HE, Drucker subraya repetidamente el papel central representado por el espacio en los formatos gráficos, ya que las imágenes diagramáticas espacializan las relaciones de forma significativa (el diagrama de Venn que sirve de esqueleto a estas páginas

quiere ser muestra de ello). Y lo hacen siguiendo “conventions that embody assumptions about how we translate observation, sensation, perception of phenomena into knowable forms” (66). En un trabajo reciente que prosigue en esa misma dirección, la autora reformula y abunda en la diferencia entre presentar información en un formato visual (*information visualization*) y generar conocimiento interpretativo en el campo de las humanidades (*modeling interpretation*) (Drucker, *Visualization and Interpretation*).

Las páginas dedicadas por Drucker a los formatos visuales para representar el tiempo y el espacio (incluidos los mapas), a los árboles y a otros generadores visuales de conocimiento, contienen valiosas sugerencias para el campo de las HE y entran de lleno en las apuestas y los retos generados por los tres ejes externos vistos hasta ahora: las guerras sobre los métodos de lectura crítica (y sus protocolos de presentación escrita y visual), la posibilidad (o no) y las modalidades de una cartografía literaria o el nudo tecnología/geografía/visión/literatura y sus consecuencias sobre el concepto de geovisualidad, al que aludiremos a continuación. En última instancia, como nos recuerda Drucker, es preciso tener siempre presente la ambigüedad del conocimiento, “the fundamentally interpreted condition on which data is constructed, in other words, the realization of my refrain *that all data is capta*” (*Graphesis* 129). Un aviso a navegantes sobre los peligros del positivismo objetivista, también en el dominio de las geografías y las cartografías literarias.

**[Geovisualidad]** El cuarto y último eje sobre el que gira nuestro diagrama proporciona precisamente una buena forma de complementar o incluso de sortear las mencionadas aporías ínsitas en el dilema de una cartografía de la literatura (su mapabilidad), además de abundar en la cuestión de las interfaces, y los formatos gráficos analizados desde el punto de vista de las humanidades (tal como propone Johanna Drucker), sentando las bases de un trabajo prometedor en el seno de las HE. Nos referimos al concepto de *geovisuality* postulado por Tania Rossetto. Dicha autora parte de dualidades establecidas ya en el seno de los estudios literarios como la que opone lo perceptual a lo cartográfico (el celebrado binomio *marcheur / voyeur* de Michel de Certeau) o la dualidad espacio / lugar. Y lo hace con el fin de ponerlas en discusión, negando la separación dicotómica que suele establecerse entre la imaginación visual (ligada a una proyección vertical) y la cognición espacial (asociada con las prácticas vividas y encarnadas en la experiencia corporal). De acuerdo con esta perspectiva, las referidas dualidades habrían entrado en crisis merced al uso creciente de tecnologías digitales (globos virtuales, navegadores satelitares, dispositivos móviles) que transitan de continuo desde la vista cenital a la de *street-view* y usan cartografía multimedia para

favorecer la inmersión o proporcionan mapas interactivos en el mismo momento en que estamos corporalmente inmersos en los lugares y los paisajes (Rossetto, “Geovisuality” 258). Dichas tecnologías se basan en la denominada visualización geográfica, que se caracteriza por proporcionar soluciones gráficas capaces de hacer visible un lugar, un fenómeno o un proceso según una lógica inmersiva y a un tiempo distanciada, “enabling the most powerful human information-processing abilities – those of spatial cognition associated with the eye–brain vision system – to be directly brought to bear” (Dodge, McDerby y Turner 5).

A partir de estas premisas, Rossetto llega a hablar de un giro geovisual en los estudios literarios, caracterizado por la necesidad de indagar no solo hasta qué punto esa visualización geográfica contemporánea afecta a los textos literarios, sino por la posibilidad de adoptar un marco geovisual de referencia también por lo que respecta a otras épocas. Partiendo de la distinción entre *vision* (proceso físico) y *visuality* (declinación social y cultural de dicha visión), se podría analizar el impacto de las tecnologías de la visualidad (las de cualquier época) en la imaginación visual y espacial de un autor y en su plasmación textual (o en la de una entera cultura visual). Frente a los defensores de los cortes históricos fundados en la tecnología, esta mirada arqueológica vería en las modernas herramientas digitales de geovisualización más bien desarrollos y remediaciones más recientes de formas geovisuales ya existentes: “Literature, after all, with its multi- and trans-scalar verbal navigations, is also a very fluid geovisual tool. It would be interesting to research how literature in the pre-digital era adopted formal ‘geovisual’ strategies” (Rossetto, “Geovisuality” 269).

En este ámbito de la visualización geográfica contemporánea y de las posibilidades que el enfoque geovisual abre ante las HE, puede invocarse a modo de ejemplo la enorme importancia adquirida en el imaginario actual (incluido el literario) por la tecnología satelital militar y su apropiación por parte del software orientado al uso civil. Piénsese, por ejemplo, en plataformas como Google Earth y Google Maps o en los videojuegos basados en simulaciones de vuelo. A ese respecto, Todd Presner ha llevado a cabo una sugerente arqueología medial de Google Earth en cuanto práctica cultural de cariz espacial, plasmación real y tecnológica del viejo sueño clásico de un ojo de Apolo que pudiera ver la tierra en su conjunto, controlarla y organizarla desde fuera. A esa pulsión apolínea de orden, Presner añade otra opuesta y complementaria, también presente en dicha plataforma: una pulsión dionisiaca y caótica basada en la participación, el descentramiento y la perspectiva múltiple y desde abajo, como si el mismo sujeto pudiera encarnar a un tiempo los itinerarios pedestres del *flâneur* y los vuelos sublimes del piloto de combate (el *marcheur* y el *voyeur*) y que combinaría los

dos términos de la dualidad *route knowledge / survey knowledge* manejada por los cognitivistas. Siguiendo la estela de autores como Lev Manovich, Caren Caplan, Lisa Parks o Laura Kurgan, en su análisis medial y arqueológico de Google Earth (en la línea defendida por Rossetto), Presner se refiere al deseo de viajar sin moverse de casa, al GPS satelital y sus orígenes militares (basados en el *aerial targeting* previo a los bombardeos), a la navegación del sujeto flotante como forma subyacente a muchos medios (desde los simuladores de combate a los videojuegos) o al denominado *whole world ethos*, la base de la visión, el conocimiento y el control totales del mundo inscrita en los dispositivos cartográficos de vocación global (Presner, "The View from Above/Below" 86-95). Un imaginario geovisual que no es difícil percibir en muchos ejemplos de obras literarias de este siglo.

## 2. La doble intersección: lectura escalar, SIG literarios, giro infográfico y giro espacial

**[Lectura escalar]** Al ocuparnos del primero de los grandes ejes de nuestro diagrama (las guerras en torno a la lectura), mencionamos de pasada el concepto de *distant reading*. Como es bien sabido, dicha noción fue postulada por Franco Moretti en el año 2000 al hilo del tipo de metodología comparatista más adecuada para encarar la cuestión de la *World Literature*<sup>2</sup> (concepto geoespacial donde los haya). En puridad, la distancia defendida por el comparatista italiano se basaba en una renuncia a la lectura directa de los textos, ya sea por motivos epistemológicos (la falta de capacidad probatoria ligada a la exigüidad del corpus abordable en función de la limitada capacidad lectora de un investigador), ya sea por motivos ideológicos (la estrecha relación entre *close reading* y formación del canon sesgado y parcial por definición). Para Moretti, "we know how to read texts, now let's learn how not to read them. Distant reading: where distance, let me repeat it, *is a condition of knowledge*" ("Conjectures" 57).

A propósito de formatos visuales y de espacialización (en este caso, geográfica), no estará de más recordar que, en la formulación original del enfoque distante por parte de Franco Moretti, los mapas desempeñaron un papel primordial, por no decir pionero, un aspecto que revela hasta qué punto el origen de la *distant reading* hunde sus raíces en las preocupaciones de las *Spatial Humanities*. De hecho, cuando examinamos algunos de los trabajos de Moretti que dieron lugar a dicho enfoque (en especial, su sugestivo *Atlante del romanzo europeo*, de 1997), nos damos cuenta de

---

2 Para un análisis certero e informado de cuestiones directamente relacionadas con las HE no tratadas aquí como son la historia comparada de la literatura, los debates en torno a la mundialización de la literatura o las tensiones entre lo local, lo nacional y lo global (con todas sus articulaciones intermedias), remitimos a la intervención de Fernando Cabo Aseguinolaza en el volumen 4, nº 1 de esta misma revista (La teoría literaria hoy I. Hacia una cartografía del pensamiento literario): "De espacio, literatura y mundo" (pp. 22-41).

que, en realidad, dicho concepto no ha de pasar necesariamente por la desaparición de la lectura como acercamiento preliminar por parte del investigador ni debe llevar aparejado, para ser rentable en términos críticos, el tratamiento de un gran número de textos en forma de *corpora* digitales (aunque ese fuera el itinerario seguido luego por el comparatista italiano). Otras escalas complementarias son posibles.

A la postre, los encendidos debates en torno al enfoque distante en los estudios literarios, tal como se han venido desarrollando en los últimos veinte años en el seno de las humanidades (y de los estudios literarios en particular), nos llevan a dos cuestiones emparentadas pero no idénticas: por una lado, la conveniencia o necesidad de adoptar las herramientas analíticas proporcionadas por las tecnologías digitales (una disyuntiva ligada al surgimiento de las Humanidades Digitales); por el otro, la defensa a ultranza de un enfoque cuantitativo que excluya en lo posible operaciones de índole cualitativa no sustentadas por pruebas empíricas mensurables o, por el contrario, la confianza en métodos hermenéuticos basados no tanto en la búsqueda de una verdad científica (inalcanzable en el seno de las humanidades, según esta opción) cuanto en la riqueza y profundidad del debate abierto por las sucesivas interpretaciones.

Como ya vimos a propósito de la introducción al dossier “Shifting Scales” editado en 2016 por James F. English y Ted Underwood, ambas cuestiones tienen cumplida traducción en el ámbito de las HE. No en vano, estos autores abogan por el uso de diferentes métodos y perspectivas (de lo macro a lo micro, de lo distante a lo cercano), en una superación de las guerras de lectura que permita aceptar “the coexistence of different approaches to literary history, and move forward to a stage of this conversation where we ask how different approaches can be productively combined” (292). Así pues, frente a la dicotomía entre *close* y *distant reading*, English y Underwood abogan por una lectura escalar que permita combinar diferentes grados de acercamiento y/o distancia.

Tod Presner se ha referido también a la superación del tradicional dilema en el seno de las humanidades de cuño cartográfico entre un enfoque cuantitativo ligado al uso de GIS y un acercamiento emparentado con los estudios culturales y con la teorización en torno a la pareja espacio/lugar. Frente a esa dualidad, a partir de 2010 habrían ido surgiendo en el campo de las Humanidades Digitales ejemplos de un enfoque híbrido “which situate and investigate historical questions on spatial platforms, without uncritically embracing or cavalierly dismissing GIS” (Presner, “The Humanities in the Digital Humanities” 49). En la misma línea se expresan los autores de una introducción a las HD publicada por el MIT en 2012 (de la que el propio Presner es coautor, junto a la mencionada Johanna Drucker), que incluye una sección titulada “Distant/close,

macro/micro, surface/depth” donde se afirma que el humanista digital debe ser capaz de moverse entre diferentes maneras de visualizar los datos, aplicando diferentes escalas, “zooming in and out, searching for large-scale patterns and then focusing in on fine-grained analysis” (Burdick et al, *Digital Humanities* 39).

**[SIG literarios]** Como ya señalamos a propósito del giro cartográfico en las humanidades y la discusión sobre la mapabilidad de la literatura, si todas las opciones teóricas y prácticas ligadas al giro espacial y cartográfico se han visto afectadas de forma determinante por la entrada de los SIG en el campo humanístico (habiéndose llegado incluso, como vimos, a una identificación entre HE y Humanidades Digitales de vocación cartográfica), la discusión en torno al uso de dichos Sistemas de Información Geográfica en las disciplinas pertenecientes a dicho campo ha puesto sobre la mesa la posibilidad o necesidad de adaptar epistemologías de origen cuantitativo (como parecen ser las propias de la cartografía digital) al cariz cualitativo de muchos de los aspectos concernientes a los seres humanos, incluidos los textos literarios. Una adaptación que pasa por recurrir a técnicas de lectura escalar que no se basen en lo puramente cuantitativo y distante. En otras palabras, sin negar su utilidad y su capacidad de suscitar nuevas preguntas a partir de nuevos métodos, la adopción de estos enfoques y tecnologías cartográficas digitales por parte de las HE no garantiza la objetividad ni elimina el fantasma de la interpretación.

Así, Marko Juvan (responsable de un SIG pionero centrado en el sistema literario y cultural esloveno) ha apuntado atinadamente la existencia de cierta retórica adoptada por las ciencias sociales y humanas como estrategia de supervivencia ante la mercantilización del conocimiento propia del capitalismo tardío. De esta forma, la continua demanda de nuevos productos en el ámbito del mercado intelectual estaría en la base de los sucesivos giros teóricos experimentados por esas disciplinas. En el caso que nos ocupa, la geografía se presentaría como una ciencia capaz de legitimar el conocimiento humanístico gracias a su potencial de aplicabilidad, su capacidad cuantificadora (respecto al medio físico y natural) y su mayor cercanía con respecto a las preocupaciones propias de la economía, la planificación urbanística o la demografía. Dicho de otro modo, para muchos humanistas, “notions imported from geography seem to supply scientific realism and represent ultimate referents through which the conditions of a particular cultural practice may be explained with scholarly rigor” (Juvan 83).

En ese orden de cosas, tampoco parece arriesgado hacer una lectura algo más desconfiada y suponer que el giro cartográfico digital en curso y el creciente desarrollo



y difusión de los SIG como herramientas de análisis en el ámbito de las humanidades y las ciencias sociales se presentan, al menos en parte, como un paso más en esa búsqueda de avales de cientificidad (y de fondos de investigación) por parte de disciplinas desacreditadas y arrinconadas en un sistema académico globalizado cada vez más competitivo y supeditado a la lógica económica<sup>3</sup>.

**[Giro infográfico]** Lo que parece indudable es que la combinación entre el proliferar de las tecnologías de visualización geográfica (a las que ya nos referimos a propósito del concepto de geovisualidad) y el aumento imparable de todo tipo de interfaces gráficas a nuestro alrededor (el objeto de estudio de la grafesis tal como la postula Drucker), junto a la progresiva normalización de las Humanidades Digitales en las universidades y centros de investigación, constituye la base de un giro infográfico que puede y debe ser aprovechado por las HE como ocasión para desarrollar herramientas teóricas y prácticas que permitan avanzar en la visualización de la literatura (en el doble sentido de la palabra *visualizar*), inseparable de su espacialización en formatos gráficos e interfaces que complementen los tradicionales análisis literarios en forma de prosa ensayística. Como señala la propia Drucker, la epistemología visual ha estado asociada tradicionalmente a campos como la ingeniería, la arquitectura, el diseño industrial, la cartografía, la ilustración científica o el análisis estadístico, pero no llegó a cuajar como disciplina académica con entidad propia. El diseño visual de información y el uso de formatos gráficos desde un punto de vista eminentemente cuantitativo ha estado sobre todo al servicio del mundo de los negocios y de la economía, mientras quienes se ocupaban de artes y humanidades han mostrado un interés más bien escaso e intermitente por estas cuestiones (más allá del campo de las relaciones interartísticas).

Un buen ejemplo del desarrollo de los *Visualization Studies* en el ámbito del *management* es la ya mencionada tabla periódica de los métodos de visualización elaborada por Ralph Lengler y Martin J. Eppler, mientras el boom del diseño visual de información, lejos de ser una mera estetización de los formatos visuales facilitada por el auge del diseño gráfico, tiene tras de sí un espesor teórico considerable, como se aprecia en los trabajos de Edward R. Tufte, desde su seminal *Envisioning information* (1990) hasta contribuciones misceláneas más recientes como *Beautiful Evidence* (2006). Des-

---

3 Para una visión más detallada de algunos SIG literarios online (un campo sujeto a incesante cambio y que soporta mal la descripción en prosa), véase Luchetta, "Exploring" y Perenic, "An Overview". Algunos ejemplos también en el StoryMap *Mapas literarios y SIG*, elaborado en el seno del proyecto de investigación "La proyección del lugar: Compostela en su imaginario geoliterario (1844-1926). Sistemas de Información Geográfica y Humanidades Espaciales", dirigido por Fernando Cabo entre 2014-2016 en la USC. Las revistas digitales [Literary Geographies](#) y [International Journal of Humanities and Arts Computing](#) incluyen a menudo trabajos y reseñas en esa dirección.

graciadamente, el ámbito de los estudios literarios no parece haber prestado todavía demasiada atención a estas cuestiones.

A caballo entre diseño gráfico y análisis literario y con resultados bastante desiguales, puede mencionarse el intento de Joanna Eliot por aplicar diferentes formatos gráficos (mapas, líneas de tiempo, gráficos cuantitativos, diagramas de flujo...) al diseño de información literaria a partir de autores, obras, movimientos, géneros, temas y motivos literarios (Eliot, *Infographic*). Ya en el ámbito de las Humanidades Digitales, merece la pena destacar también los esfuerzos de Stephen Ramsay en pos de lo que ha denominado *algorithmic criticism*. A partir de posiciones antipositivistas referidas al análisis textual computacional de base estadística, este autor ha insistido en la inconmensurabilidad entre la tradición crítica y las epistemologías científicas basadas en la verificación y la verdad. Si, en virtud de la capacidad de los ordenadores para contar, medir y verificar, la lógica computacional se adapta bien a los métodos científicos, la lógica interpretativa propia de la crítica es por naturaleza cualitativa e incluso subjetiva. En ese orden de cosas, tanto el análisis computacional clásico como la crítica algorítmica se servirían de los ordenadores con el fin de visualizar de manera diferente los datos procedentes del corpus textual digitalizado, pero lo harían con objetivos diferentes: "It is in such results that the critic seek not facts, but patterns. And from pattern, the critic may move to the grander rhetorical formations that constitute critical reading" (Ramsay, *Reading Machines* 17).

Las diferentes formas de plasmar visualmente esos patrones (su espacialización con el objetivo de generar conocimiento) y no la mera presentación visual de datos es lo que subyace al giro infográfico, centrado en formas alternativas pero complementarias de componer y transmitir los resultados de la lectura crítica y la investigación literaria y humanística. La configuración del espacio, ese viejo conocido de los estudios literarios, se revela fundamental no solo en la propia ontología de los textos literarios y en el carácter sistémico de sus prácticas, sino también en los análisis críticos, ya sea a través de mapas, diagramas u otros formatos gráficos de visualización e interpretación (Drucker, *Visualization and Interpretation*).

**[Giro espacial]** A finales de los años 80 del siglo pasado, el geógrafo Edward W. Soja opuso a la concepción historicista que, según su interpretación, habría dominado el pensamiento del siglo XIX y del XX, una tradición teórica que hacía hincapié en la espacialidad de la vida social, bien visible en autores como Michel Foucault, Henri Lefebvre o Anthony Giddens, entre otros. Si el historicismo había elidido o menospreciado de for-

ma sistemática la imaginación geográfica o espacial, el autor estadounidense contrastaba esa perspectiva poniendo los cimientos de una geografía crítica posmoderna apuntalada sobre lo que denominaba “a bold spatial turn” (*Postmodern Geographies* 16) latente en esos y otros pensadores. Dicho marbete de *giro espacial* y su relación con la condición geográfica posmoderna cuajó desde muy pronto en el ámbito de las humanidades (testigo de ello fue, por ejemplo, su afortunada adopción por parte de Fredric Jameson), si bien, para ser precisos, el proyecto teórico de Soja puede verse más bien como una reelaboración de posiciones provenientes del ámbito de las humanidades, trasladadas ahora al ámbito de una geografía en crisis (literalmente, crítica) y necesitada de un *aggiornamento* epistemológico.

El motivo de esta circularidad disciplinar, sujeta al vaivén de las modas y no siempre fácil de deslindar, reside en el hecho de que todo lo relacionado con las reflexiones teóricas alrededor de la idea de *espacio* constituye un campo en continuo movimiento. La noción de espacio puede considerarse, sin duda, uno de esos *travelling concepts* de los que ha hablado Mieke Bal refiriéndose al carácter interdisciplinar de las humanidades. Según Bal, dicha interdisciplinaridad debe basarse no tanto en cuestiones de método cuanto en el análisis, adopción y manejo de conceptos. Conceptos que distan mucho de ser transparentes o fijos, pues tienden a moverse y a viajar “between disciplines, between individual scholars, between historical periods, and between geographically dispersed academic communities” (*Travelling Concepts* 24).

A nuestro juicio, el origen del hoy en día tan traído y llevado giro espacial en las ciencias humanas y sociales es un proceso complejo de emergencia de escenarios transdisciplinares de ida y vuelta que es preciso examinar e historiar con mayor detenimiento. Un buen punto de partida puede ser el volumen *The Routledge Handbook of Literature and Space*, editado por Robert T. Tally Jr., donde se proporciona una amplia visión de conjunto de las inquietudes teóricas y metodológicas, así como de los temas, escenarios y resultados del giro espacial en los estudios literarios (algunos de los cuales coinciden con los aquí pergeñados). Antes de dar por sentado el origen geográfico de las preocupaciones espaciales en el seno de las Humanidades, es preciso no olvidar que en ese campo “space had actually been considered a shaping force well before the expression ‘spatial turn’ was coined” (Juvan 82). Sin contar los intercambios con otras disciplinas y tradiciones, desde las matemáticas a la filosofía o la psicología cognitiva. Como prueba de esa tradición independiente de pensamiento, se han aducido nombres tan significativos como los de Hippolyte Taine, Fernand Braudel, Georg Simmel, Ernst Cassirer, Mijail Bajtin, Martin Heidegger, Iuri Lotman o Michel de Certeau, a los que se podrían añadir figuras como las de Gaston Bachelard, Georges Matoré,

Boris Uspenski, Roman Ingarden, Joseph Frank, Edward Casey o W. J. T. Mitchell. Así pues, las HE, a fuerza de transdisciplinares, pisan un terreno bien sólido en el que el componente humanístico no corre peligro de diluirse en otros saberes, pues a los verdaderos humanistas, como al personaje de Terencio, nada humano les es ajeno. Empezando por la fecundación de disciplinas.

### **3. La triple intersección: escritura cartográfica, redes, mapas en la literatura y cognición espacial**

En realidad, más allá de las relaciones entre geografía y literatura, bajo la etiqueta *giro espacial* se esconde un enrevesado nudo de cuestiones susceptibles de ser encaradas desde diferentes puntos de vista y que están sujetas, por lo demás, a evolución y cambio. A ese respecto, Ernest Hess-Lüttlich ha pergeñado una clasificación que nos permitirá orientarnos en ese panorama híbrido. En lo tocante a los estudios literarios, este autor distingue cuatro perspectivas diferenciadas dentro del *giro espacial*: una topográfica, una topológica, una de tipo cartográfico (a la que ya nos referimos en el punto 1. a propósito de las objeciones del autor a la idea de elaborar mapas literarios) y, por último, una perspectiva fenomenológica. En lo que sigue, utilizaremos la clasificación de Hess-Lüttlich (aunque sin suscribir sus valoraciones en todos los casos) para delimitar de forma sucinta cuatro espacios de intersección triple susceptibles de ser aprovechados por las HE.

**[Escritura cartográfica]** En la confluencia entre modalidades de lectura (y de escritura), mapabilidad y visualización geográfica (*geovisuality*), podríamos ubicar lo que Hess-Lüttlich denomina perspectiva topográfica dentro de los estudios literarios de base espacial; es decir, el interés por los esquemas de representación técnica y cultural de la espacialidad. Una vía explorada en su día por J. Hillis Miller en su denso y sugestivo trabajo *Topographies*, donde el crítico americano se refería a los estratos semánticos y etimológicos de la palabra *topografía*, en la que se mezclan los lugares reales y los medios lingüísticos y gráficos utilizados para describirlos: “The power of the conventions of mapping and of the projection of place names on the place are so great that we see the landscape as though it were already a map, complete with place names and the names of geographical features” (4). En una línea semejante, Robert Stockhammer distingue entre *mapabilidad* (*Kartierbarkeit*), que en la interpretación de Marco Mastronunzio corresponde a los elementos cartográficos y/o cartografiados presentes en un texto literario (lugares, paisajes, regiones, distancias, topografías...) y

*cartograficidad* (*Karticität*), que no residiría en la posibilidad (o no) de trazar un mapa a partir de un texto literario sino en la indagación de hasta qué punto la escritura literaria es análoga a un mapa, “quanto il metodo di rappresentazione letterario sia ‘vicino’ al metodo di rappresentazione cartografica” (28). Si la cartografía histórica sufrió hace ya décadas un decidido giro cultural, que supuso, en formulación ya célebre de Christian Jacob, el paso de una visión transparente del mapa (como dispositivo de representación objetiva y científica) a una visión opaca del mismo (documento histórico, texto sujeto a los entresijos del poder y la ideología como fuerzas activas) de la mano de conceptos surgidos en el seno de las humanidades (piénsese en deconstructores del mapa en cuanto dispositivo ideológico como J. B. Harley o Denis Wood), la dirección inversa (de la cartografía a la literatura) puede ser explorada con provecho.

Aunque desde una perspectiva más metafórica que teórica, Peter Turchi ha procedido en esa dirección, ensayando la vía comparativa entre la cartografía y la ficción desde el punto de vista de la creación. Otro atajo posible, en la línea del estudio histórico de la cultura geovisual defendido por Rossetto en *Geovisuality* (relaciones entre tecnología, visión y representación y escritura literaria), puede ser el análisis de los mapas como hipotextos de los textos literarios. Piénsese, a modo de ejemplo, en la presencia del mapa de Fontán en la escritura de algunos textos del autor gallego Ramón Otero Pedrayo, en las guías literarias que sirvieron de base a autores como Melville o Pynchon o en el mapa de Dublin manejado por Joyce para levantar la topografía y el mundo ficcional de su monumental *Ulysses*, entre muchos otros ejemplos posibles (de Zola a Faulkner). Por último, no puede dejar de mencionarse la riquísima tradición retórica occidental (clásica y cristiana) del *ars memorativa*, en cuyas técnicas de composición de lugar los mapas desempeñaron un papel fundamental (véanse como muestra los sugerentes trabajos de Mary Carruthers y Giorgio Mangani consignados en bibliografía) y cuya capilaridad con los textos literarios fue la norma durante siglos. Son solo algunas pistas de un territorio pendiente de una mayor articulación.

**[Redes]** A caballo entre las metodologías de lectura crítica, la mapabilidad y los mecanismos de diseño de información y generación de conocimiento (la grafesis como estudio de la epistemología visual), podemos situar lo que Hess-Lüttlich bautiza como *topological turn* dentro de los estudios literarios, basado en la descripción y representación de las estructuras espaciales, las relaciones entre elementos y las cuestiones posicionales. Se trata de un campo directamente relacionado con el auge de las Humanidades Digitales y con las enormes posibilidades de computación y visualización de la complejidad ligada a los modernos ordenadores. Una buena introducción a los

fundamentos históricos y teóricos de las redes y su representación puede hallarse en el celebrado libro de Manuel Lima titulado *Visual Complexity. Mapping Patterns of Information*. Aunque no se trata de un trabajo específicamente orientado a los estudios humanísticos, incluye una pequeña sección con ejemplos de visualizaciones pertenecientes al ámbito de la literatura, “a growing subject for network visualization” (122). Destacan entre ellos la elegante serie de gráficos comparativos de Stefanie Posavec (quien ya había realizado un trabajo de visualización a caballo entre arte y diseño de información sobre *On the Road* de Jack Kerouac) y Greg McInerny a propósito de las variantes textuales (lingüísticas y estructurales) entre diferentes ediciones del clásico de Charles Darwin (una serie titulada, cómo no, *The Evolution of the Origins of Species*, 2009), así como un mapa de frecuencia léxica (y de las relaciones entre las palabras) elaborado también ese mismo año a partir de *Alice in Wonderland* de Lewis Carroll, obra de W. Bradford Paley.

Trascendiendo ya el límite de un texto o de una serie reducida de ellos, merece la pena destacar el trabajo llevado a cabo por Franco Moretti y su grupo en el seno del Literary Lab de Stanford, con la serie de *pamphlets* publicados entre 2011 y 2017, todos ellos aplicaciones concretas y ejemplos cabales de la denominada lectura distante. A ese propósito, son iluminantes las reflexiones del propio Moretti (coincidentes en buena medida con las ya mencionadas de Ramsay, aunque expresadas desde posiciones muy diferentes dentro de las Humanidades Digitales) acerca de las relaciones entre la búsqueda y el reconocimiento de patrones y los procesos de interpretación, imposibles de suprimir durante la (no) lectura literaria llevada a cabo por medio del análisis cuantitativo. La visualización de redes se hallaría en este caso al servicio de la historia de las formas literarias y la fase cuantitativa debería dejar paso a la interpretación de los resultados visuales y a la generación de conocimiento (de nuevo, la grafesis de Drucker): “*Patterns are the shadows of forms over data. If you don’t grasp the form, your hands remain empty*” (“Patterns and Interpretation” 6).

Por último, otro de los ámbitos de estudio donde la *network theory* y las herramientas de visualización se han revelado más útiles es el de la historia de los grupos intelectuales y las relaciones nacionales y transnacionales entre ellos (un campo emergente al que cada vez se suman más grupos de investigación en historia intelectual). Un análisis muy sugerente de las posibilidades cruzadas, con sus límites y problemas teóricos, ofrecidas por la teoría del campo literario y la teoría de redes puede encontrarse en el trabajo “*Réseaux, institution(s) et champs*”, de la comparatista francesa Gisèle Sapiro. A partir de esa sólida conciencia teórica, la visualización y análisis de redes intelectuales promete ser sin duda uno de los campos con mayor potencial de desarrollo futuro.



**[Mapas en la literatura]** En la intersección entre el tropo cartográfico (mapas y literatura), la geovisualidad y el análisis de la relación entre información, conocimiento y formatos gráficos, se halla el estudio teórico e histórico de las modalidades y funciones de los dispositivos cartográficos en cuanto elementos (para)textuales presentes en las obras literarias y, en general, ficcionales (con un neto predominio de los estudios centrados en el género narrativo). Es decir, no se trataría ahora de elaborar mapas y diagramas (en cualquier soporte, digital o no) a partir de textos literarios (la perspectiva cartográfica, tercera de las mencionadas por Hess-Lüttlich), sino de analizar los mapas como dispositivos (para)textuales dentro de los textos literarios. El prefijo y el paréntesis se deben a la diferencia que se puede establecer entre aquellos mapas y planos que aparecen materialmente como parte de la obra y los que constituyen solo un motivo narrativo (serían más bien elementos intratextuales) y obtienen su visibilidad de la descripción (asociados normalmente a estrategias retóricas como la ékfrasis o la hipotiposis). En ambos casos, las posibles confluencias con lo que hemos llamado escritura cartográfica son numerosas.

Por lo que respecta a los mapas materialmente insertos en la obra literaria, forman parte o no de la trama, la bibliografía al respecto es ya ingente y resulta difícil dar una visión de conjunto en pocas líneas (una enumeración sintética e informada puede verse en “Theorising maps with literature” de Rossetto, 515-516 y 522-526). Bástenos decir que el interés por los mapas como instrumentos asociados al poder y al establecimiento de regímenes de verdad (el punto de encuentro entre la cartografía culturalista y la teoría literaria interesada por la cartografía) ha sido transitado con asiduidad por los estudios poscoloniales y por la teoría literaria posmoderna (Huggan; Mitchell). Otros investigadores han utilizado las funciones de los mapas en la literatura narrativa para marcar diferencias en las convenciones poéticas entre Modernidad y Posmodernidad (Bulson), mientras la presencia de mapas y planos en los géneros ficcionales, con especial insistencia en subgéneros narrativos como la literatura alegórica, la ficción criminal o la novela de aventuras, ha recibido una atención considerable en las últimas dos décadas (una pequeña muestra puede verse en Bushell; Caquard y Cartwright; Engberg-Pedersen; Guglielmi y Lacoli; Peters).

A la hora de internarse por primera vez en esta sección de las HE, pueden resultar muy útiles los trabajos de Christina Ljungberg (en especial, *Creative Dynamics. Diagrammatic Strategies in Narrative*, de 2012), sin duda una de las autoras que más han reflexionado sobre el significado y el valor performativo de los mapas como elementos (para)textuales en la ficción literaria desde un punto de vista semiótico, haciendo hincapié en las diferencias y las similitudes entre la escritura, la cartografía y otros len-

guajes visuales como la fotografía y la pintura, así como en el carácter diagramático de los mapas. A propósito de esas diferencias, similitudes y confluencias, la colaboración entre especialistas en *map studies* e investigadores en literatura se presenta como una tarea especialmente prometedora.

**[Cartografía cognitiva]** Por último, en el cruce entre procesamiento visual de la información, geovisualidad y herramientas de lectura, nos topáramos con la que Hess-Lüttich considera perspectiva fenomenológica del giro espacial. Si la tradición fenomenológica trata de reconstruir la experiencia perceptiva del espacio en el sujeto, su traslación a la teoría literaria se plasmaría en el intento de analizar “the modalities of spatial relation, which are manifested in subjective attitudes of narrator and characters” (7). La tradición narratológica centrada en las cuestiones espaciales (de Janusz Slawinski, Ruth Ronen y Gabriel Zoran a Joseph Frank o Ricardo Gullón) es suficientemente conocida por los lectores como para detenerse en ella en un texto sintético de estas características. No obstante, sería preciso integrar esa tradición de la teoría narrativa espacial con avances más recientes de la poética y la narratología deudora del cognitivismo (García Landa; Ryan; Walsh).

Es bien conocido el interés demostrado en el seno de diferentes disciplinas (desde la psicología al urbanismo) a partir de la segunda mitad del siglo pasado por procesos mentales como el *cognitive mapping*, un término acuñado por el psicólogo conductista Edward Tolman en 1940. Dicho concepto fue adoptado por la teoría literaria a partir sobre todo de su reelaboración (a través del urbanista Kevin Lynch) por parte del crítico marxista Fredric Jameson en sucesivas intervenciones (a caballo entre los años 80 y 90 del siglo pasado) que giraban en torno al posmodernismo como lógica del capitalismo tardío y a la geopolítica de la globalización (intervenciones que tuvieron a su vez una influencia considerable en el pensamiento geográfico). A partir de ahí, el uso más bien metafórico que Jameson hacía del concepto de cartografía cognitiva ha calado en concepciones geocríticas como las defendidas por Bertrand Westphal o Robert T. Tally Junior.

A pesar del indudable interés de estas contribuciones, quizá sería más provechoso para las inquietudes teóricas de las HE entrar en un diálogo más estrecho con el paradigma cognitivo que está cambiando no pocas cosas en el panorama de los estudios literarios. En concreto, las ciencias cognitivas (que han experimentado un formidable empuje de la mano de las neurociencias y de los avances en la descripción de los procesos cerebrales) se han centrado en los procesos de recogida, almacenamiento

mental y posterior uso de informaciones y conocimientos a la hora de encontrar rutas o de determinar posiciones relativas de objetos y lugares, con todas las discusiones aparejadas sobre la naturaleza textual, diagramática, cartográfica o mixta de esos esquemas cognitivos. Recientemente, la llamada *post-representational perspective* ha calado también en el ámbito de la cartografía, dialogando pero marcando también las diferencias con la idea de *cognitive mapping* manejada por las pesquisas psicológicas (Caquard; Rossetto). La naturaleza de esos esquemas mentales, sus posibles similitudes o diferencias con los mapas cartográficos y las relaciones de ambos con los procesos de lectoescritura y con la arquitectura y consistencia de los textos literarios nos transportan al mismo centro del territorio delimitado por los cuatro ejes que han constituido el esqueleto de estas páginas. De la triangulación entre psicología cognitiva, cartografía pos-representacional y estudios literarios de vocación espacial pueden surgir “new insights into the understanding of both maps and texts” (Rossetto, “Theorising maps with literature” 522). Este es, a buen seguro, uno de los retos transdisciplinares que la teoría literaria de vocación espacial debe seguir afrontando en el futuro.

#### **4. Conclusión: los textos literarios como mapas densos**

A partir de un formato visual diagramático (una estrategia de espacialización encaminada a aportar orden y a reducir la complejidad), a lo largo del presente trabajo hemos tratado de dar una sucinta visión de conjunto de algunos de los interrogantes y debates que atañen al territorio transdisciplinar de las HE. Además de cuestiones ligadas directamente al ámbito literario y humanístico en general, por sus páginas han desfilado algunos nombres, teorías y conceptos provenientes de disciplinas como la geografía, la psicología cognitiva o la cartografía. Hace una década, el comparatista italiano Remo Ceserani definía la situación de las relaciones entre literatura y otros saberes y lenguajes en el contexto contemporáneo como contradictoria, cuando no paradójica: si, de un lado, los estudios literarios han perdido su prestigiosa posición tradicional (con la dilución de lo literario en lo cultural), al mismo tiempo los estudiosos de otros ámbitos científicos han mostrado un inusitado interés por las modalidades textuales y contextuales del sistema literario (Ceserani 1-9).

En efecto, si repasamos las anteriores consideraciones en torno los cuatro ejes que delimitan nuestro diagrama de Venn de las HE, veremos que las guerras de lectura están ligadas en buena medida a un aumento del rango de escala del análisis, consecuencia de la entrada de métodos cuantitativos y de hipótesis procedentes de las ciencias sociales, mientras la fascinación por los dispositivos cartográficos

nos habla de una presencia creciente de las inquietudes de los *Map Studies* en el ámbito de los estudios literarios. En el mismo orden de cosas, el desarrollo de un campo emergente en torno a la epistemología visual desde un punto de vista humanístico es una traslación de las preocupaciones de los *Visualization Studies*, ajenos en su origen a dicho trasfondo disciplinar. Por último, la insistencia en los aspectos geovisuales aplicados al ámbito de la literatura hunde sus raíces en un terreno a caballo entre geografía, cartografía y estudios sobre ciencia, tecnología y sociedad (CTS).

A decir verdad, si invertimos la constatación de Ceserani, podría pensarse que los especialistas en literatura y en humanidades se dedican a saquear los arsenales conceptuales y metodológicos de otras disciplinas, en busca de una renovación que les permita sobrevivir en el fragor de la decidida implantación de la universidad corporativa neoliberal, que está en la base de la decadencia de los estudios humanísticos y de la reconfiguración de los saberes. A ese supuesto afán colonizador, poco atento al intercambio real, se ha referido Sheila Hones, especialista en geografía literaria (un subcampo de la Geografía Humana) al afirmar que “while literary critics do work with geographical theory, they do not often refer to substantive work on literary texts produced by geographers” (“Literary Geography” 1307). La misma autora, en una nota dedicada a la aparición del ya mencionado *The Routledge Handbook of Literature and Space*, titulada significativamente “Literary Geography and Spatial Literary Studies”, se mostraba de nuevo preocupada por el afán de asimilación de los literatos con respecto a los geógrafos (fagocitación defendida en dicho volumen, a su parecer) y marcaba claramente las diferencias entre ambos campos, afirmando que los *Spatial Literary Studies* (que coinciden a grandes rasgos con nuestras HE) eran meramente “the kind of spatially-oriented criticism that has emerged in literary studies in the wake of a relatively recent expansion of interest in geographical themes and concepts” (“Literary Geography” 147).

En realidad, más allá de resquemores y defensas del territorio disciplinar e institucional, el intercambio entre especialistas en literatura, geografía o psicología cognitiva es mucho más fluido y bidireccional de lo que Hones parece querer reconocer. Su propia idea del texto como evento, de la comunicación literaria como “a moment of text-based spatial interaction, a geographical event” (“Text as It Happens” 1301) proviene de las teorías de la recepción, la crítica práctica y el *reader-response criticism*. Orígenes humanísticos podrían trazarse también en lo tocante al paradigma de las *non-representational theories* (defendidas por Nigel Thrift y otros autores) que tanto han marcado la práctica de la geografía en las

últimas décadas, haciendo hincapié en la performatividad, el cuerpo, los afectos y los procesos en el mismo momento de su transcurrir. En esa misma línea *post-representational* (el término es de John Pickles), dentro del campo de la cartografía y de los *map studies*, destacan las propuestas de la ya mencionada Rossetto, para quien los textos literarios serían uno de los lugares más rentables a la hora de hacer emerger epistemologías geográficas alternativas, sobre todo en la medida en que los mapas y sus usuarios aparecen en ellos: “texts provide elicitation of practices that are often mute, put emphasis on neglected aspects of cartographic artifacts and acts, give shape to cartographic emotions in their multiple nuances, and make us feel the processuality of mapping practices (“Theorising maps with literature” 524).

En la misma línea posrepresentacional (denominada en este caso ‘more-than-representational’, según la propuesta de Hayden Lorimer), pero refiriéndose ya a los mapas literarios (elaborados por los lectores, profesionales o no), Sara Luchetta y Juha Ridanpää los caracterizan como dispositivos performativos capaces de suscitar emociones, de contar historias y de trascender lo puramente narrativo y literario para desembocar en otras prácticas y funciones sociales: “[b]eyond simply referring, literary maps primarily *are and do*” (“The More-Than-Representational Lives” 13). Rasgos coincidentes con los barajados en el seno de las Humanidades Digitales de vocación espacial a propósito de la posible creación de dispositivos críticos de índole cartográfica calificados de densos (*thick*) o profundos (*deep*), en clara referencia a nociones como la *deep contingency* postulada por el historiador Ed Ayers o la célebre *thick description* defendida por el antropólogo Clifford Geertz (que, una vez más, modeló su método etnográfico sobre la base de las técnicas de lectura literarias y semióticas). Así, de la mano de la posibilidad de diseñar y elaborar mapas densos o profundos llegaríamos al núcleo central de nuestro diagrama, donde se darían la mano los cuatro ejes examinados (los niveles multiescalares de lectura, la mapabilidad de la literatura, el diseño de interfaces y dispositivos visuales generadores de conocimiento y la preocupación geovisual a caballo entre literatura y tecnologías de la visión).

Esos anhelados dispositivos cartográficos calificados de densos o profundos se definirían en oposición a la planimetría propia de los mapas tradicionales (incluidos los SIG convencionales), considerados *thin maps* y caracterizados por la superficialidad frente a la profundidad (el número y la naturaleza de las capas de datos) de los nuevos formatos que se busca definir. Los mapas densos o profundos serían visuales, incluirían la temporalidad, su estructura sería abierta y su naturaleza inestable, estarían suje-

tos a los cambios provocados por nuevos datos, perspectivas e intuiciones. No representarían la objetividad ni la autoridad, sino que serían el resultado de la conversación entre los sujetos implicados en su producción y su recepción. Para terminar: “In their essence, deep maps are the means by which we represent the contested meanings of space and place, as well as the dynamics that produce them” (Bodenhamer “Narrating space and Place” 21).

No parece descabellado aplicar el conjunto de trazos de esos mapas densos o profundos a los propios textos literarios, como muchas escuelas de teoría literaria de diferente origen y orientación no han dejado de señalar a lo largo de la rica historia de la disciplina. Ya sea que apliquemos metodologías cuantitativas o cualitativas, lecturas demoradas o distantes, formatos visuales o estrictamente verbales, o que combinemos todas esas herramientas, se trata de dar cuenta de esa profundidad y densidad, de generar conocimiento interpretativo (*modeling interpretation*) frente a la mera visualización de información (*information visualization*), en los términos expuestos por Drucker.

Así pues, gracias al concurso de otros saberes, en principios ajenos a los estudios literarios, se puede llegar a la conclusión (esperanzadora para dichos estudios) de que no es tan fácil deshacerse del carácter textual y verbal (y, a su manera, visual) de la literatura en beneficio de lo puramente contextual o del amplio espectro de lo cultural. Ello sin negar que la densidad (la especificidad humanística) de las visualizaciones relativas a otros aspectos de las prácticas literarias que no descansan en la textura lingüística (todo lo relativo al sistema literario en su conjunto) también será precisa si no queremos limitarnos a la mera visualización de información. En todo caso, volvemos a toparnos con una encrucijada en la que los diferentes saberes del espacio y del lugar (de la geografía a la cartografía, del cognitivismo a los estudios sobre visualización, de los estudios literarios a las humanidades en general) se encuentran, se interrogan y establecen intercambios, más allá de la geopolítica académica y la defensa de los corrillos institucionales hegemónicos que, no nos engañemos, seguirán incidiendo de forma decidida en esos intercambios.

## Bibliografía

Bal, Mieke. *Travelling Concepts in the Humanities. A Rough Guide*. University of Toronto Press, 2007.

Best, Stephen y Marcus, Sharon. “Surface Reading: An Introduction”. *Representations*, vol. 108, no. 1, Fall, 2009, pp. 1-21.



- Bodenhamer, David J. "Narrating space and Place". *Deep Maps and Spatial Narratives*, David J. Bodenhamer, John Corrigan y Trevor M. Harris (eds.), Bloomington & Indianapolis, Indiana University Press, 2015, pp. 7-27.
- Bodenhamer, David J., Corrigan, Trevor M. y Harris, John (eds). "Deep Mapping and the Spatial Humanities". *International Journal of Humanities and Arts Computing*, vol. 7, nos. 1-2, 2013, pp. 170-175.
- Bodenhamer, David J., Harris, John y Corrigan, Trevor M. (eds). *The Spatial Humanities. GIS and the Future of Scholarship*, Bloomington & Indianapolis, Indiana University Press, 2010.
- Bulson, Eric. *Novels, Maps, Modernity. The Spatial Imagination 1850-2000*. New York/London, Routledge, 2006.
- Burdick, Anne et al. *Digital Humanities*, Massachussets Institute of Technology, 2012.
- Bushell, Sally. "The Slipperiness of Literary Maps: Critical Cartography and Literary Cartography". *Cartographica*, vol. 47, no. 4, 2012, pp. 149-160.
- Cabo Aseguinolaza, Fernando. "De espacio, literatura y mundo". *Theory Now Journal*, vol. 4, no. 1, 2021, pp. 22-41.
- Cacquard, Sébastien. "Cartography III: A post-representational perspective on cognitive cartography". *Progress in Human Geography*, vol. 39, no. 2, 2015, pp. 225-235.
- Caquard, Sébastien y Cartwright, William. "Narrative Cartography: From Mapping Stories to the Narrative of Maps and Mapping". *The Cartographic Journal*, vol. 51, no. 2, 2014, pp. 101-106.
- Ceserani, Remo. *Convergenze. Gli strumenti letterari e le altre discipline*. Milano, Mondadori, 2010.
- Carruthers, Mary. *The Craft of Thought. Meditation, Rhetoric, and the Making of Images (400-1200)*. Cambridge University Press, 1998.
- Cosgrove, Denis. "Introduction: Mapping Meaning". *Mappings*, Denis Cosgrove (ed.), London, Reaktion Books, 1999, pp. 1-23.
- Dear, Michael. "Afterword. Historical Moments in the Rise of Geohumanities". *Geohumanities. Art, History, Text at the Edge of Place*, Michel Dear et al. (eds.), London, Routledge, 2011, pp. 309-314.
- Dodge, Martin, McDerby, Mary y Turner, Martin (eds). *Geographic Visualization. Concepts, Tools and Applications*. Wiley, 2008.

- Drucker, Johanna. *Graphesis. Visual Forms of Knowledge Production*. Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 2014.
- \_\_\_\_\_. *Visualization and Interpretation. Humanistic Approaches to Display*. Cambridge (Mass.)/ London, The MIT Press, 2020.
- Duncan, Kevin. *The Diagrams Book. 50 Ways to Solve Any Problem Visually*. London, LID, 2013.
- Eliot, Joanna. *Infographic Guide to Literature*. London, Essential Works, 2014.
- Engberg-Pedersen, Anders (ed.). *Literature and Cartography. Theories, Histories, Genres*. Cambridge (Mass.)/ London, The MIT Press, 2017.
- English, James F. y Underwood, Ted. "Shifting scales: Between literature and social science". *Modern Language Quarterly*, vol. 77, no. 3, 2016, pp. 277-295
- Fiorella, Logan y Mayer, Richard E. *Learning as a Generative Activity. Eight Learning Strategies that Promote Understanding*. New York. Cambridge University Press, 2015.
- Gallop, Jane. "The Historicization of Literary Studies and the Fate of Close Reading", *Profession*, 2007, pp. 181-186.
- García Landa, José Ángel. "The Story behind any Story: Evolution, Historicity and Narrative Mapping". *Emerging Vectors of Narratology*, Per Krogh Hansen et al. (eds.), Berlin / Boston, De Gruyter, 2017, pp. 567-591.
- Guglielmi, Marina y Iacoli, Giulio (eds). *Piani sul mondo. Le mappe nell'immaginazione letteraria*. Macerata, Quodlibet, 2012.
- Hess-Lüttlich, Ernest W. B. "Spatial Turn: On the Concept of Space in Cultural Geography and Literary Theory", *meta-carto-semiotics. Journal for Theoretical Cartography*, vol. 5, 2012, pp. 27-37. <http://meta-carto-semiotics.org/index.php?page=current-vol5> [Acceso 01/04/2021]
- Hillis Miller, J. *Topographies*. Stanford University Press, 1995.
- Hones, Sheila. "Text as It Happens: Literary Geography". *Geography Compass*, vol. 2, no. 5, 2008, pp. 1301-1317.
- \_\_\_\_\_. "Literary Geography and Spatial Literary Studies". *Literary Geographies*, vol. 4, no. 2, 2018, pp. 146-149.
- Huggan, Graham. *Territorial Disputes: maps and mapping strategies in contemporary Canadian and Australian fiction*. Toronto/Buffalo/London, University of Toronto Press, 1994.

- Jacob, Christian. "Towards a Cultural History of Cartography", *Imago Mundi*, no. 48, 1996, pp. 191-197.
- Juvan, Marko. "From Spatial Turn to GIS-Mapping of Literary Cultures", *European Review*, vol. 23, no. 1, 2015, pp. 81-96.
- Lengler, Ralph y Eppler, Martin J. "Towards a Periodic Table of Visualization Methods for Management". *Graphics and Visualization in Engineering*, ed. by Mohammad Alam, Anaheim (CA.), Acta Press, 2007, pp. 83-88.
- Lima, Manuel. *Visual Complexity. Mapping Patterns of Information*. New York, Princeton Architectural Press, 2011.
- Ljungberg, Christina. *Creative Dynamics. Diagrammatic Strategies in Narrative*. Amsterdam / Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 2012.
- Luchetta, Sara. "Exploring the literary map: An analytical review of online literary mapping projects". *Geography Compass*, 2017, e12303. <https://doi.org/10.1111/gec3.12303>.
- Luchetta, Sara y Ridanpää, Juha. "The More-Than-Representational Lives of Literary Maps". *Literary Geographies*, vol. 5, no. 1, 2019, pp. 11-15.
- Mangani, Giorgio. *Cartografia morale. Geografia, persuasione, identità*. Modena, Panini, 2006.
- Mastronunzio, Marco. "Lettere di carta. Dalla testualità della mappa alla 'carticità' del testo". *Geopoetiche. Studi di geografia e letteratura*, a cura di Federico Italiano y Marco Mastronunzio (eds.), Milano, Unicopli, 2011, pp. 23-41.
- Mitchell, Peta. *Cartographic Strategies of Postmodernity. The Figure of the Map in Contemporary Theory and Fiction*. New York/London, Routledge, 2008.
- Moretti, Franco. *Atlante del romanzo europeo (1800-1900)*. Torino, Einaudi, 1997.
- \_\_\_\_\_. "Conjectures on World Literature", *New Left Review*, no. 1, january-february, 2000, pp. 54-68.
- \_\_\_\_\_. "Patterns and Interpretation". *Literary Lab Stanford*, Pamphlet 15, 2017 (<https://litlab.stanford.edu/pamphlets/>).
- Perenic, Urska. "An Overview of Literary Mapping Projects on Cities: Literary spaces, Literary Maps and Sociological (Re)conceptualisations of Space", *Neohelicon*, no. 41, 2014, pp. 13-25.
- Peters, Jeffrey N. *Mapping Discord. Allegorical Cartography in Early Modern French Writing*. Newark, University of Delaware Press, 2004.

- Presner, Todd. "The Humanities in the Digital Humanities". *HyperCities. Thick Mapping in the Digital Humanities*, Todd Presner, David Shepard y Yoh Kawano (eds.), Harvard University Press, 2014a, pp. 22-65.
- \_\_\_\_\_. "The View from Above/Below. Toward a Media Archaeology of Google Earth". *HyperCities. Thick Mapping in the Digital Humanities*, Todd Presner, David Shepard y Yoh Kawano (eds.), Harvard University Press, 2014b, pp. 84-127.
- Ramsay, Stephen. *Reading Machines. Toward an Algorithmic Criticism*. Urbana / Chicago / Springfield, University of Illinois Press, 2011.
- Roam, Dan. *The Back of the Napkin. Solving Problems and Selling Ideas with Pictures*. London, Penguin, 2008.
- Rossetto, Tania. "Theorising maps with literature". *Progress in Human Geography*, vol. 38, no. 4, 2014, pp. 513-530.
- \_\_\_\_\_. "Geovisuality. Literary Implications". *Literary Mapping in the Digital Age*, David Cooper, Christopher Donaldson y Patricia Murrieta-Flores (eds.), London / New York, Routledge, 2016, pp. 258-275.
- Ryan, Marie-Louise. "Narrative cartography: Toward a visual narratology". *What is Narratology? Questions and Answers Regarding the Status of a Theory*, Tom Kindt y Hans-Harald Müller (eds.), Berlin / New York, De Gruyter, 2003, pp. 333-364.
- \_\_\_\_\_. "Cognitive maps and the construction of narrative space". *Narrative Theory and the Cognitive Sciences*, David Herman (ed.), University of Chicago Press, 2003, pp. 214-242.
- \_\_\_\_\_. "Narratology and cognitive science: A problematic relation". *Style*, vol. 44, no. 4, 2010, pp. 469-495.
- Sapiro, Gisèle. "Réseaux, institution(s) et champ". *Les Réseaux littéraires. Textes rassemblés et édités par Daphné de Marneffe et Benoît Denis*. Bruxelles, Le Cri, 2006, pp. 44-59.
- Soja, Edward W. *Postmodern Geographies. The Reassertion of Space in Critical Social Theory*. London, Verso, 1989.
- Stockhammer, Robert. "Exokeanismós. The (Un)Mappability of Literature". *Primerjalna književnost*, vol. 36, no. 2, 2013, pp. 123-138.
- Tally Jr., Robert T. (ed.). *The Routledge Handbook of Literature and Space*, New York, Routledge, 2017.
- Tufte, Edward R. *Envisioning Information*. Cheshire (Conn.), Graphic Press, 1990.

\_\_\_\_\_. *Beautiful Evidence*. Cheshire (Conn.), Graphic Press, 2006.


Turchi, Peter. *Maps of the Imagination. The Writer as Cartographer*. San Antonio, Trinity University Press, 2004.

Walsh, Richard. "Beyond Fictional Worlds: Narrative and Spatial Cognition". *Emerging Vectors of Narratology*, Per Krogh Hansen et al. (eds.), Berlin / Boston, De Gruyter, 2017, pp. 461-478.

Warf, Barney y Arias, Santa. "Introduction: the Reinsertion of Space into the Social Sciences and Humanities", *The Spatial Turn. Interdisciplinary Perspectives*, Barney Warf y Santa Arias (eds.), Routledge, 2009, pp. 1-10.

## LA DEMOCRACIA EN BABILONIA: SORTEO Y LITERATURA EN BORGES Y RANCIÈRE

### DEMOCRACY IN BABYLON: SORTITION AND LITERATURE IN BORGES AND RANCIÈRE

Jordi Carmona Hurtado   
Universidad de Granada  
jcarmonahurtado@ugr.es

Fecha de recepción: 26/04/2021

Fecha de aceptación: 25/07/2021

DOI: <https://doi.org/10.30827/tnj.v4i2.21065>

**Resumen:** Este artículo propone una lectura del relato de Borges “La lotería en Babilonia”, como una alegoría satírica de la democracia que, sin embargo, apunta de modo penetrante al corazón olvidado de la misma: el sorteo. A partir de esa lectura, mostramos la relación entre la teoría borgiana de la ficción y su dictamen general sobre la política. La reivindicación de Rancière, semejante y contraria, del sorteo como institución genuinamente democrática, revela por contraste una idea alternativa tanto de la política como de la literatura.

**Palabras clave:** Borges; Rancière; sorteo; política de la literatura.

**Abstract:** This paper proposes a reading of Borges’ story “The Lottery in Babylon” as an allegorical satire of democracy that nonetheless points in an extremely accurate way to the heart of the matter: the sortition. From this reading, we show the relationship between Borgian theory of fiction and its general judgment on politics. Rancière’s vindication, similar and contradictory, of sortition as the genuinely democratic institution, reveals as contrast an alternative idea of both politics and literature.

**Keywords:** Borges; Rancière; sortition; politics of literature.



## 1. Ficción literaria y superstición democrática

“Como todos los hombres de Babilonia, he sido procónsul; como todos, esclavo; también he conocido la omnipotencia, el oprobio, las cárceles.” (Borges, *Obras completas* 456). El célebre cuento de Borges, “La lotería en Babilonia”, comienza con estas líneas. En ellas podemos identificar algunos de los rasgos más constantes de la poética borgeana. Es posible reconocer, en primer lugar, cierto tono whitmaniano: el narrador de “La lotería en Babilonia”, como el personaje principal de *Hojas de hierba*, traducido y siempre admirado por Borges, es una especie de alma unanimista, no limitada a ningún cuerpo individual, que ha conocido todas las experiencias, todas las acciones y pasiones de la vida colectiva, que ha habitado todas las posiciones sociales. Pero la moderna democracia norteamericana cantada por Whitman se transforma en el cuento de Borges en la arcaica Babilonia, dotada de todos los desórdenes, arbitrariedades y misterios que se atribuyen tradicionalmente al mundo del paganismo.

¿Por qué ese desplazamiento, por qué ese cambio de paisaje entre la saludable y soleada democracia americana de Whitman y la tenebrosa y arcaica Babilonia? Podemos encontrar un principio de respuesta en otro conocido relato de Borges, llamado precisamente “El otro”. En él, Borges se encuentra con algunos de sus sosias, otros Jorge Luis Borges que vivieron en otras circunstancias y desarrollaron otras formas de ser, costumbres y opiniones. El Borges actual, que vive en Cambridge en el año de 1969, resume para un Borges alternativo, que vive en Ginebra en 1914, los acontecimientos relevantes de la historia futura:

Hubo otra guerra, casi entre los mismos antagonistas. Francia no tardó en capitular; Inglaterra y América libraron contra un dictador alemán, que se llamaba Hitler, la cíclica batalla de Waterloo. Buenos Aires, hacia mil novecientos cuarenta y seis, engendró otro Rosas, bastante parecido a nuestro pariente. El cincuenta y cinco, la provincia de Córdoba nos salvó, como antes Entre Ríos. Ahora, las cosas andan mal. Rusia está apoderándose del planeta; América, trabada por la superstición de la democracia, no se resuelve a ser un imperio. Cada día que pasa nuestro país es más provinciano. Más provinciano y más engreído, como si cerrara los ojos. No me sorprendería que la enseñanza del latín fuera reemplazada por la del guaraní (Borges, *El libro de arena* 19)

Querríamos llamar la atención sobre el veredicto acerca de la democracia que encierran esas líneas: según ese Borges posible que es un personaje de “El otro”, la democracia sería una “superstición”. Lo que puede recordarnos otra de las afirmaciones recurrentes, no de este otro Borges sino del Jorge Luis Borges más constante, aquella según la cual la metafísica sería “una rama de la literatura fantástica” (Borges, *Obras completas* 436), como puede leerse en el relato “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”. De ahí que, por ejemplo, la flecha de Zenón de Elea sea precursora de los personajes de

Kafka: “el móvil y la flecha y Aquiles son los primeros personajes kafkianos de la literatura” (Borges, *Obras completas* 710). Pero esto no quiere decir que para Borges la filosofía sea “solo literatura”, como se dice en ocasiones con ignorancia y desprecio; sino que la potencia de la filosofía coincide con la potencia de la literatura, de la ficción. Las mismas capacidades y anhelos se ponen en juego tanto en la filosofía como en la literatura fantástica: la capacidad que tiene la imaginación para crear realidades alternativas que nos liberen del peso del tiempo y de la muerte, de la terrible finitud. Se trata del poder que tiene la ficción, la mentira o la ilusión para cubrir con bellas apariencias la absurda voluntad de vivir que no quiere nada, si traducimos al lenguaje de Schopenhauer, que siempre fue el maestro filosófico de Borges, como de otros tantos literatos modernos. También se explica en el mismo sentido la fijación de Borges con respecto a las tentativas de la filosofía presocrática de refutar la existencia del tiempo, o su reconstrucción de la historia del concepto de eternidad. La literatura fantástica es la verdad de la superstición metafísica, pues no puede haber, para Borges –que aquí demuestra una fidelidad tanto al “irracionalismo” de Schopenhauer como al escepticismo de sus admirados empiristas ingleses–, ninguna verdad absoluta o universal en lo que cambia constantemente. En el mundo del devenir no hay nada que conocer, en el sentido científico de la palabra, y la ficción es la única sustancia y el medio de la realidad humana. Por eso, la ficción literaria se encuentra en el origen del mundo humano, fundando la única universalidad que es posible encontrar en él: una reversibilidad universal de lugares entre soñadores y soñados, escritores y lectores, personajes de ficción e individuos reales, como muestra Rancière en su ensayo “Borges y el mal francés” (Rancière, *Política de la literatura* 205). De ahí que el hombre que soñó ser una mariposa no sepa al despertar “si era un hombre que había soñado que era una mariposa o una mariposa que ahora soñaba ser un hombre” (Borges, *Obras completas* 768). O dicho de un modo más general: “Todos los hombres que repiten una línea de Shakespeare, son William Shakespeare.” (Borges, *Obras completas* 438)

Todo eso es conocido entre los aficionados a la obra de Borges. Pero aquí no pretendemos interrogar la superstición metafísica, sino la democrática. También es bien sabido que las ideas políticas de Borges no eran progresistas. Y la biografía nos informa de que, un tiempo después de escribir “La lotería en Babilonia”, el ciudadano argentino Jorge Luis Borges padeció en su propio destino esa vida de azares y reversibilidades que había soñado en el cuento, pasando de archivista de biblioteca a inspector de gallinas, bajo el nuevo gobierno de Perón. Como si, en su vida misma y en su propio destino, Borges hubiese confirmado la verdad de su visión de la reversibilidad universal. Ahora bien, lo que nos interesa aquí más específicamente no son

las vicisitudes de la vida personal de Borges, sino la relación que se establece en su obra entre la ficción literaria y la superstición democrática. ¿Cuál es la relación entre lo que llamaremos la “buena ficción”, la ficción consciente y asumida de la literatura, y la ficción inconsciente de la democracia, la superstición democrática? ¿Y qué nos puede indicar sobre la democracia el relato de Borges, de un modo más general?<sup>1</sup>

## 2. Una institución de origen plebeyo

En el viaje desde la América whitmaniana de la salud robusta y de la vitalidad incesante a esa Babilonia oriental y arcaica, de la perversión y la prostitución universales, hay una estación que Borges no olvida. Se trata de Grecia, dividida originalmente entre el oriente de los misterios y la adivinación, y el occidente de las ciencias, de la historia y de la política. Pero, en la demostración que efectúa el relato de Borges, la democracia todavía es algo oriental. En el origen es el producto de una arcaica institución de “carácter plebeyo” (Borges, *Obras completas* 546): la lotería, que determina del modo más singular y característico el modo de vida de la República de Babilonia. Esta institución se relaciona íntimamente en el relato con la numerología, la astrología, la creencia en mágicas simetrías: en resumidas cuentas, con lo que podemos reconocer como cierta imagen de la irracionalidad popular. La historia que el narrador unanimista de Borges cuenta en “La lotería en Babilonia” es la del modo en que esa institución, de origen plebeyo, se apodera progresivamente de la República de Babilonia hasta determinar completamente el modo de vida de sus ciudadanos; pero también la contra-historia de cómo esa historia de la lotería y de su ascenso al poder resultan al mismo tiempo una ilusión. Según esa perspectiva, podríamos considerar que el relato es una alegoría satírica de la democracia, más o menos reaccionaria. Pero lo interesante es que esa sátira delimita su objeto de un modo mucho más preciso que los elogios habituales y bien intencionados de la democracia, pero mucho más vacíos. Pues Borges identifica la democracia con la lotería, mostrando así una penetración histórica real casi siempre olvidada. Y es que la institución original de la democracia griega, como es sabido, fue el sorteo de los cargos públicos, y no la elección<sup>2</sup>.

1 El artículo “Borges contra la democracia. Una relectura paranoica de ‘La lotería en Babilonia’” de Roberto Lépori, ya apunta prudentemente en la dirección interpretativa que seguiremos en nuestro texto, mostrando una actitud conservadora de Borges frente a la democracia, que se opone a la interpretación progresista más habitual, por ejemplo, la de Beatriz Sarlo. Para Lépori, incluso, el relato señala el momento de un giro conservador más general en el pensamiento político de Borges (Lépori 119 y ss.)

2 Como también muestra *Retorno a Atenas*, de José Luis Moreno Pestaña, que desde una perspectiva más sociológica y procedimental discute con algunas de las interpretaciones que hace Rancière del mismo hecho (Moreno Pestaña 256 y ss.)

Sin embargo, la lotería babilónica no sorteaba los cargos públicos. En el origen, ese juego plebeyo solo pretendió introducir un poco de azar, algún elemento imprevisto y algo de drama en la vida dura y monótona del pueblo. La lógica de la lotería es la misma que la lógica dramática del cuento de hadas: esa en que el plebeyo, por algún tipo de milagro, de azar o de favor de los dioses o la providencia se vuelve príncipe. De esa forma, la institución de la lotería ayudaría a preservar entre el pueblo la ilusión de un posible giro dramático y de cambio de destino (el sueño democrático en versión de Tocqueville, la igualdad de oportunidades) en los sistemas sociales cerrados de clases o incluso de castas, como en Babilonia. Si bien, en Borges el cuento de hadas no basta para mantener al pueblo en esa ilusión: el pueblo de Babilonia no solo quiere vivir de esperanza, y acaba por cansarse de la lotería, en el sentido convencional del juego, cuando solo hay premios positivos. Pero, en un golpe de genio, los organizadores de la lotería conquistan de nuevo el fervor popular cuando introducen suertes negativas, en forma de multas. Un pequeño error en forma de omisión hace que la lotería comience a publicar días de cárcel a cambio de multas. Ese es el momento exacto en que la lotería deja de ser un juego particular con una influencia limitada en la vida social, para empezar a determinarla por completo. Cuando la lotería no solo genera esperanza sino miedo en el pueblo, empieza a volverse gobierno, Estado. La institución de la lotería sustituye entonces al sistema de justicia: en adelante la "Compañía" encargada de organizar los sorteos se vuelve una entidad metafísica, o más bien "eclesiástica", como escribe Borges (Borges, *Obras completas* 457). La Compañía que administra la lotería conquista el Estado, y se vuelve una especie de poder inaccesible, incomprensible, discreto y secreto, al modo del Castillo de Kafka, que provoca todo tipo de supersticiones en la vida popular.

Ese gran desplazamiento histórico es el producto de un pequeño error, de una ligera omisión, no una necesidad sino una contingencia histórica. Se trata de una comprensión del acontecimiento histórico como emergencia (*Entstehung* y no *Ursprung*, origen), según la célebre lectura foucaultiana de Nietzsche, en el ensayo *Nietzsche, la genealogía, l'histoire* (Foucault 403). ¿Pero esa omisión fue involuntaria o una invención consciente, producto del cálculo de una voluntad de poder? Eso se vuelve completamente indeterminable. Y, en general, a partir de ese momento en que la Compañía que organiza la lotería toma el poder de Estado, la vida pública en su conjunto se vuelve cada vez más indeterminable e inescrutable en la República de Babilonia. Pero en esta fase de la historia, la lotería (o la *política*) se volvió el juego de unos pocos, de la élite de Babilonia: de los que tienen dinero para participar. Y sucedía que pobres y esclavos todavía querían participar en ese destino lleno de aventuras que garantiza la lotería.

Especialmente, según la imagen completamente embrutecida del pueblo que esboza el relato de Borges, están interesados en las peores suertes, como muestra la historia de aquel esclavo que roba una pena y consigue que su lengua sea cortada. Se produjeron entonces revueltas, derramamiento de sangre, una gloriosa revolución; mediante la cual, como escribe Borges en una parodia de la retórica socialista: “El pueblo consiguió con plenitud sus fines generosos” (Borges, *Obras completas* 158). Que no solo consistían en que la Compañía que la organiza se apoderase de todo el poder público, sino también que la lotería fuese “secreta, gratuita y general” (158).

En esa parodia de la Revolución no faltaron “algunos obstinados que no comprendieron (o no quisieron comprender)”, como escribe Borges, que “se trataba de un orden nuevo, de una etapa histórica necesaria” (157). Pues la parodia de la democracia también es una parodia del progreso histórico, de la idea de que existe algo como una racionalidad histórica, o de que la historia se propone fines por sí misma. Y es que la historia de la lotería, que es la cripto-historia de la democracia y el progreso, al contrario, solo conduce en Borges a una profundización de la irracionalidad, a una recaída de la civilización en la barbarie. La democracia en Borges, en resumen, es una institución bárbara: *quod erat demonstrandum*. Pero esa conclusión todavía no es suficiente. No basta con mostrar que la democracia es una institución bárbara y plebeya, también hay que mostrar que esa institución es una superstición: es decir, una ficción que no se conoce a sí misma. Pues no es otra la esencia de la barbarie en Borges, como veremos: el sueño de igualdad que no se conoce a sí mismo como sueño, que olvida su pertenencia a la ficción y quiere producir efectos en la realidad.

Según las especulaciones metafísicas del narrador, la lotería “es una intensificación del azar, una periódica infusión de caos en el cosmos” (159). De ahí que, en buena lógica, sea conveniente hacer intervenir al azar de un modo más sistemático, no solo en una fase del sorteo, sino en todas y cada una. No solo será necesario, entonces, sortear quién va a morir, sino también cómo va a morir, cuándo, en qué circunstancias, etc. Los sorteos se ramifican sin cesar, lo que nos conduce a las paradojas de Zenón. Si el espacio de la trayectoria de una flecha es dividido una vez por el tiempo, puede ser dividido indefinidamente, y la flecha nunca llegará a la diana, pues tiene que atravesar innumerables porciones de espacio. Lo que demuestra que el movimiento no existe, o que el cambio es una ilusión. Y también muestra, paralelamente, en el relato de Borges, que todo lo que tiene que ver con la lotería y la Compañía que la organiza es un oscuro misterio, y que en realidad el orden social, con los elementos de caos introducidos por la lotería, se parece cada vez más al desorden mismo de la naturaleza, producto de la trayectoria y los encuentros aleatorios e involuntarios de la materia. La historia cree

progresar, con la extensión de la democracia, pero en realidad lo que hace es recaer, entrópicamente, en el reino y dominio de la materia. El azar democrático vuelve imposible toda decisión soberana, todo *imperio* humano sobre los asuntos humanos. Pues, en ese mundo de la lotería política, tal y como escribe Borges: “Ninguna decisión es final, todas se ramifican en otras” (459).

### 3. Borges y Platón

Podemos volver ahora a la declaración del sosias de Borges en “El otro”. La democracia sería una mera superstición, que no tiene ningún estatuto político real, y que simplemente hace que se atasque la marcha natural del poder: una superstición que impide la decisión, que se sitúa como un incómodo obstáculo entre la flecha y la diana, entre la decisión soberana y su ejecución por parte de los súbditos. Para decirlo con las palabras de Maquiavelo, la democracia es, para Borges el puro reino de la “fortuna”; y si la democracia dominase completamente los asuntos humanos no existiría nunca ninguna *virtù*<sup>3</sup>. Los asuntos humanos escaparían completamente al poder humano y la sociedad se regiría por leyes inescrutables. Nada sería seguro, todo sería posible, ninguna explicación del sentido de los acontecimientos sería más verosímil que otra y cualquier acción sería vana en esa situación, pues no habría ni criterio de racionalidad ni límites a la superstición.

Sin embargo, hay algo que la literatura comparte con la lotería, o con la política. La literatura también es un juego, también es una manera de engañar al aburrimiento, también es un artificio o una ficción. Pero la literatura es precisamente una ficción que se conoce a sí misma, que establece sus propios límites. No es el ilimitado y salvaje azar de la democracia, sino un azar limitado, fijado, “cifrado”, como diría Stéphane Mallarmé<sup>4</sup>. No un tiempo infinito, como el de la Historia, o un tiempo ilimitado en extensión, sino un tiempo *a la vez limitado e infinito*, o un tiempo finito en extensión e infinitamente divisible en intensidad. En el orden social la democracia hace que la flecha se aleje cada vez más de su diana, y que al final no existan ni flecha ni diana, ni fin ni principio, ni gobernantes ni gobernados, sino el único encuentro aleatorio de átomos regidos por el solo azar. Sin embargo, en la ficción la flecha siempre llega a su diana, aunque tenga que atravesar abismos metafísicos y senderos que no cesan de bifurcarse. Pues el la-

3 “Maquiavelo dejó que entendiéramos que esa *virtù*, en la que hemos aprendido a reconocer el poder de elevarse por encima de la Fortuna, era el poder de los mejores hombres (*eccellentissimi*)”. (Lefort 369, trad. nuestra).

4 Ver especialmente la lectura de Badiou en *L'être et l'événement*, donde el poema de Mallarmé (“*Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*”) aparece como un modelo para pensar las diferentes cifras del infinito, en paralelo a las investigaciones en matemática contemporánea sobre las diferentes funciones de infinito (Badiou 1988).



berinto tiene una forma, es reconocible, tiene un autor, es un arquetipo, a la manera del “Arquetipo Celestial de la Lotería”, como escribe Borges (*Obras completas* 459). Es un arquetipo de la imaginación humana, que es lo que realmente une a todos los hombres, según Borges: más que una idea platónica, se trata de un arquetipo de tipo junguiano que simboliza la capacidad humana de relatar historias y de vivir en lo imaginario.

En Borges hay, por lo tanto, dos ideas de la igualdad y de la permuta y reversibilidad universal de las posiciones sociales. La primera es la mala igualdad, la igualdad política que introduce un principio de entropía en el poder humano y el orden social. A esta se opone la buena igualdad, la igualdad *en* la ficción, la capacidad de cualquier persona de contar historias y creérselas al menos cuando las está contando; y así vivir en lo imaginario, y soñar que se es rey, esclavo, capitán de barco, y vivir todas las aventuras y todas las pasiones que la lotería democrática quiere llevar a la vida real de un modo supersticioso. En la literatura, y más específicamente en el cuento, en el azar fijado que es pura obra de imaginación, es posible vivir una verdadera igualdad, pero no en la realidad, no en la sociedad, ni en la vida histórica o política. Y toda literatura que introduce elementos realistas o “democráticos” en la obra de ficción, esa literatura que no bifurca los caminos sino que los suspende o extravía todo camino introduciendo escenas cualquiera de la vida real, no hace sino contribuir a la entropía, y al mito del cambio real que ya fue refutado definitivamente hace miles de años por un gran dialéctico discípulo de Parménides. Es el caso ejemplar de Proust. Como escribe Borges en su prólogo a *La invención de Morel* de Bioy Casares: “Hay páginas, hay capítulos de Marcel Proust que son inaceptables como invenciones: a los que, sin saberlo, nos resignamos como a lo insípido y ocioso de cada día” (12). La igualdad democrática es, por tanto, la ilusión de la que el cuento fantástico constituye la realidad. Una mala ilusión, una superstición que paraliza la acción de los poderes humanos; y más específicamente, que traba el poder de los grandes hombres que actúan, el poder de los mejores, de los pocos, de la aristocracia de la sangre o del espíritu, de las grandes estirpes.

Borges no solo comunica con Platón a través de ese ideal aristocrático, también lo hace por su diagnóstico de la democracia. Como analiza Rancière en *El odio a la democracia*, Platón, en *Las leyes*, distingue siete títulos (*arkai*) que capacitan al ejercicio del poder (Rancière *El odio a la democracia*, 46). Los cuatro primeros se refieren a la virtud aristocrática, al “buen nacimiento”, a la estirpe duradera, al poder que ya mostró su solidez en el tiempo: es el poder de los que llegan primero sobre los que vienen después, el poder de los padres sobre los hijos, el poder de los ancianos sobre los jóvenes, el poder de los que tienen un nombre sobre los que no lo tienen, y el poder

de los mejores sobre los peores. Pero lo que sucede normalmente en las sociedades humanas, y constituye la principal preocupación de Platón, es que estos títulos aristocráticos tienden a corromperse y a identificarse simplemente con el poder oligárquico, y finalmente la noble virtud aristocrática no acaba por significar otra cosa que la vil virtud de los mezquinos propietarios. De ahí que la gran contribución de Platón a la filosofía política haya sido la de introducir un título alternativo, un título que sería capaz de “purificar” y “espiritualizar” la nobleza, dejando de fundamentarla en la propiedad. Es el sexto título, el título del saber, que inventa la aristocracia del espíritu, reconociendo cierto poder específico a los especialistas sobre los no cualificados, a los sabios sobre los ignorantes o a los maestros sobre los alumnos. Y Platón, como sabemos, va a tratar de mostrar a lo largo de su obra que el sabio de los sabios no es más que el filósofo: aquel que conoce la ciencia real o soberana, la ciencia de la política o el pastoreo humano; aquel que tiene un saber universal al margen de todo comercio, que posee una ciencia de los fines y no solo es un mercader de un saber técnico, como el sofista. Por eso, solo el filósofo debería gobernar, o el gobernante debería volverse filósofo. Y también por eso para Platón el único título legítimo para ejercer el gobierno es el del saber. El título de la ciencia es el único capaz de garantizar un orden realmente estable en el mundo humano, consiguiendo que los mejores ya no se confundan simplemente con los ricos, y figurando así esa especie de gobierno de una aristocracia comunista del saber, en una sociedad completamente estructurada por la lógica escolar, según las concepciones de la *Politeia (República)*. Pero eso sería así, evidentemente, si ese saber de todos los saberes, que al mismo tiempo los incorpora y los sublima, fuese una ciencia real; y no el producto de una rama determinada de la literatura fantástica. De ahí que, ante esa posibilidad inquietante, y protegiéndose con algunos milenios de anticipación de las ironías de Borges sobre la metafísica, Platón decidiese que su República no iba a ofrecer ningún espacio para los poetas y los otros imitadores y constructores de ficciones. Pues no consiste más que en eso, el secreto del saber de los saberes, de la ciencia real, de la “verdadera ciencia”. Un secreto estético-político: el monopolio de la ficción. Por eso, como escribe Rancière, la verdad del filósofo solo se fundamenta en lo que él llama una “noble mentira”: “Que la verdad solo extrae su legitimidad de la noble mentira que distingue a las almas bien nacidas de las almas nacidas para empuñar el martillo del herrero y aclamar en las asambleas, tal es la lección platónica que confirmará Nietzsche” (Rancière *Le philosophe et ses pauvres*, 84, trad. nuestra).

#### 4. La racionalidad del sorteo, según Rancière

Sin embargo, en las enumeraciones de *Las leyes* hay un último título, un séptimo título, que Platón llama irónicamente “título del Dios”. Es el título específicamente democrático, el título de quien no tiene ninguna otra cualificación para ejercer el poder más que la de haber sido escogido por el dios del azar, es decir, la de haber sido sorteado aleatoriamente entre todos los ciudadanos. Es el título de quienes ejercen el poder precisamente porque no tienen ninguna cualificación especial para ejercerlo. El sorteo, a este respecto, es la institución que garantiza que el acto de ejercer el poder sea separado de cualquier competencia específica. Por eso la democracia no es el poder del pueblo sin ser también la capacidad de cualquiera, la capacidad de quienes no tienen ninguna competencia especial para ejercer el poder. Como también recuerda Rancière en *La haine de la démocratie*, el sorteo es la institución que acompañó al nacimiento de la democracia, y no la elección, que en la Grecia clásica era considerada una práctica oligárquica. Y en la modernidad no fue tan diferente, pues antes de transformarse en una conquista de las revoluciones en la forma del sufragio universal, la elección solo era ejercida por los propietarios.

Pero las razones de que el sorteo sea la institución propiamente democrática no son solo de carácter histórico, sino también lógico, y tienen que ver con el tipo de racionalidad que opera en cada una de esas instituciones. Pues en la elección todavía es la lógica de la competición la que se pone en marcha y domina el proceso: se trata de escoger al mejor, al más capacitado, a quien tiene algún título especial para ejercer el poder<sup>5</sup>. La elección todavía es una manera de seleccionar a una élite, y por eso, en su origen, solo votaban quienes ya formaban parte de una élite. Solo el sorteo rompe radicalmente esa lógica: pues lo “seleccionado” en el sorteo no es una capacidad particular sino común, una capacidad que es compartida por todos los ciudadanos. Su base y su principio de funcionamiento es la igualdad, y podría enunciarse de la siguiente manera: precisamente porque todos somos iguales no importa quién vaya a ejercer el poder, e incluso queremos que quien vaya a ejercer el poder represente precisamente esa capacidad común y no especial, eso que todos compartimos y que nos hace ser quienes somos, esa capacidad humana general<sup>6</sup>.

5 Rancière ejemplifica el “sentido primitivo de la “elección” en Occidente” en el referéndum sobre la constitución europea de 2005: “una aprobación dada por el pueblo reunido a quienes están cualificados para guiarlo” (Rancière, *La haine de la démocratie* 87, trad. nuestra)

6 El lector que quiera profundizar más específicamente en la conceptualización rancièriana del sorteo puede remitirse a la “Master Thesis” de Tyler J. Olsen, *Rescinding Rancière: An Investigation Into the Conservative Tendencies of a Leading Proponent of Radical Democracy, and a Reconstruction of the Participatory Democracy of Ancient Athens* (2018).

Según una crítica habitual al sorteo que Rancière recoge (*La haine de la démocratie* 59), podría argumentarse que tal vez esa institución fuese buena para los ingenios griegos y sus pequeñas ciudades-Estado, pero que sería completamente utópico o incluso peligroso tratar de ponerla en práctica en nuestras sociedades modernas tan complejas y tan difíciles de gobernar, y con esas masas modernas embrutecidas por el trabajo alienado y entregadas a las pasiones bajas del consumismo. Aunque podría contra-argumentarse que si el principio del sorteo empezase a actuar realmente habría un interés general un poco más intenso por la ilustración y la capacitación de la sociedad en su conjunto<sup>7</sup>. Pero la cuestión no se resume a los problemas técnicos de la concretización y extensión del sorteo. Lo que muestra Rancière es que el principio del sorteo está íntimamente unido con la existencia misma de la democracia y, por extensión, de la política misma (Rancière, *La haine de la démocratie* 51). Sin esa capacidad cualquiera que favorece el sorteo ni siquiera habría poder político. Pues, como muestra Rancière, el problema de esa forma de poder a la que llamamos específicamente “poder político” es la de decidir quién va a gobernar no solo a los pobres, sino también a los ignorantes y a los sabios, a los ricos y a los nobles.

El problema es entender cuál es la capacidad capaz de gobernar a las otras capacidades e incapacidades, si no creemos en la posibilidad de una ciencia real, si sabemos, por las exclusiones que Platón mismo practica en la ciudad ideal, que la presunta Ciencia Soberana no consiste más que en la ficción única, el monopolio de la ficción. Entonces, solo queda un título, el título de la ausencia de cualquier título particular; la capacidad que es común no porque domine a todas las otras, sino porque no coincide con ninguna capacidad particular ni específica, la capacidad que es propia a cualquier ser humano. Es la capacidad común que normalmente es considerada simplemente como una ausencia de capacidad: la capacidad de los incapaces, de los ignorantes, de los pobres, de las personas recién llegadas a la comunidad. Es la capacidad propia de los “inferiores”, pero que reside igualmente en los superiores, pues el sorteo no discrimina, y tampoco favorece a los pobres; solo promueve la igualdad, y lo único que se constata entonces es que los que no tienen nada o casi nada además de su cuerpo y su vida son mayoría. Pues lo que el sorteo impide es, precisamente, que las minorías gobiernen sobre las mayorías<sup>8</sup>. En lugar de asegurar la reproducción de las élites, como hace la elección -es decir, la reproducción perpetua de los mismos grupos que

7 Este argumento democrático clásico es defendido con especial vigor por el pensador socialista Moritz Rittinghausen, que sin embargo privilegia otros medios para la democracia, en la *Législation directe par le peuple ou la véritable démocratie*.

8 De ahí que Moreno Pestaña insista en que el sorteo es inseparable de la puesta en práctica de un principio anti-oligárquico específico (276 y ss.)

acumulan el poder y la riqueza-, el sorteo introduce en la sociedad una lógica de igualación. Pues no es otra, la principal flecha que con el sorteo deja de llegar a su diana: *el sorteo divide o ramifica la flecha que va desde el poder a su reproducción*. Esa es la flecha de las flechas. Y el sorteo, al desviarla e impedir que esa flecha llegue a su diana, vuelve posibles la existencia del acontecimiento político y de la transformación social en general, frente a la perpetuación sempiterna de la dominación.

Ahora bien, si Platón llama a ese título democrático “el título del Dios” es porque no está fundamentado en nada: es el título del *azar*, de la contingencia, de la ausencia de razón suficiente o de necesidad. Y la cuestión es que, según Rancière, la existencia misma de la política depende de ese título del azar, de esa desviación aleatoria en la lógica de la reproducción del poder. Lo que, en cierto modo, da la razón a Borges, pues las sociedades humanas están fundadas en un elemento de juego, en una base ficticia, que no tiene ningún fundamento real: precisamente la suposición de la capacidad de aquellos que no tienen ninguna capacidad específica. El poder razonable es ese poder que no tiene ninguna razón o legitimidad para ser ejercido por una persona u otra: y no es otra, la auténtica legitimidad democrática. En realidad la lógica del sorteo no amenaza al orden social, solo a la reproducción del poder; pero esa misma “amenaza” es lo que une a la sociedad, lo que une a los hombres, consiguiendo que los otros poderes no estén en constante guerra recíproca. La igualdad, esa capacidad de cualquiera, es lo que une a los hombres, dando una base común a la coexistencia social. E incluso es la igualdad la que permite que los poderes no democráticos funcionen: la igualdad, por ejemplo, entre el amo y el esclavo, que permite que el esclavo comprenda las órdenes del amo y pueda ejecutarlas<sup>9</sup>.

Se trata de una igualdad que no pertenece a ninguna posición social particular ni a ningún individuo o grupo particular. Si la política y sus instituciones son artificios arbitrarios, lo son precisamente porque solo se vuelven posibles gracias a esa igualdad que los rodea, que los baña como una atmósfera, que es incluso la condición de posibilidad de la dominación. Pero aunque las instituciones de la desigualdad social sean artificiales, arbitrarias, no fundadas en nada, la igualdad no es por ello una especie de elemento ontológico real que solo habría que desvelar y reconocer. La igualdad es real y atópica, indica Rancière<sup>10</sup>. Es al mismo tiempo lo más banal y algo completamente

9 Sobre estos desarrollos, ver, especialmente, la investigación más concienzuda de Rancière sobre el sentido de la igualdad: *Le maître ignorant. Cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*.

10 En el prefacio de mayo de 2002 a la edición brasileña de *Le maître ignorant*, podemos leer: “La igualdad es fundamental y ausente, es actual e intempestiva, pues depende siempre de la iniciativa de individuos y grupos que, contra el curso natural de las cosas, asumen el riesgo de *verificarla*, de inventar las formas, individuales o colectivas, de su verificación.” (*O mestre ignorante* 14, trad. nuestra).

imposible: no es la verdad de la sociedad sin ser también aquello que nunca podría fundarla “en verdad”. Lo que la igualdad puede hacer, lo máximo que puede conseguir es mostrar, cuando opera mediante sus sujetos colectivos, que no hay ningún fundamento del orden social; que el orden social es un artificio, una convención humana. El principio de igualdad se limita a efectuar esa declaración, pero no dice nada sobre cómo construir efectivamente instituciones que muestren y recuerden que la desigualdad social es una ficción. Eso ya es cuestión y tarea de los seres humanos.

## 5. Democracia e igualdad sensible

Por último, la igualdad, real y atópica, banal y absolutamente transgresora, tiene una relación muy íntima con lo sensible, con el mundo de lo sensible o de la sensibilidad; o simplemente con lo que Rancière, a partir de cierto momento de su trayectoria intelectual, va a pensar como “la vida”, la potencia de la vida cualquiera. Se trata de la igualdad en el “mundo de la vida”, que se opone al mundo político de la acción y la decisión<sup>11</sup>. Se trata de esa igualdad de la percepción, de la abertura al mundo mediante los simples sentidos, y del poema cotidiano de la vida sensible que de ahí brota: la igualdad de cada impresión, de cada percepción, en la corriente de la vida. La presencia del mundo sensible constituye el símbolo más perfecto de la igualdad. Por eso, en la trayectoria de Rancière, la estética cobra cada vez más importancia, pues precisamente la estética no es la filosofía del arte sin ser al mismo tiempo este pensamiento de lo sensible, que trata de captar la corriente misma de la vida. Y la igualdad de las inteligencias, que es para Rancière el fondo de la igualdad humana, resulta como correspondida por esa presencia de la igualdad sensible. La vida de la democracia puede ser entendida así: como la copresencia de la igualdad sensible y de la igualdad de las inteligencias y de las almas que habitan en la vida política. Ese fundamento sensible de la igualdad política es lo que Whitman comprendió y mostró mejor que nadi, en la experiencia de la democracia americana. Como él describe en esos versos memorables que todos conocemos: “This is the grass that grows wherever the land is and the water is, / This is the common air that bathes the globe. / This is the breath of laws and songs and behaviour, / This is the tasteless water of souls (...) this is the true sustenance” (Whitman 66).

Virginia Woolf, sin necesidad de ser una militante de la democracia, como tampoco lo fueron Proust ni Joyce ni tantos otros, consagró su literatura a la expresión de esa

---

<sup>11</sup> Sobre esta oposición, cada vez más presente en Rancière y que explica su interés cada vez mayor por los problemas estéticos, puede leerse con provecho en *Le fil perdu. Essais sur la fiction moderne*.



presencia sensible común. En el ensayo *Modern fiction*, ella describe el mundo estético de la igualdad sensible como una “lluvia incesante de átomos innumerables”. Pero esa lluvia incesante de átomos se daría en la atmósfera o en el elemento de un “halo luminoso” (Woolf 9, trad. nuestra), el halo del campo transcendental de la conciencia, si lo pensamos con términos sartreanos tomados de *La transcendance de l’ego* (Sartre). Se trata de la igualdad atomista de todo lo que cae, el azar de todos los hechos sensibles atravesado por ese halo luminoso de la conciencia impersonal, de la inteligencia de cualquier ser humano que percibe y contempla. De ahí que, para Rancière, el modernismo literario, lejos de ser una producción cultural “elitista”, solo trata de aprehender en realidad el mundo de la vida del ser humano cualquiera, del “demócrata” común<sup>12</sup>.

Y fue precisamente esa “agua insípida de las almas” de Whitman, ese “halo luminoso” del mundo sensible en Woolf, lo que Borges rechazó para la literatura: “lo insípido y ocioso de cada día”, que invadía las páginas de Proust apoderándose de la estructura narrativa como un cáncer. Y es curioso que el poeta, de ese modo, proponga una purga, una depuración semejante a la del filósofo. Aunque en el caso de Borges no haya que expulsar a todos los imitadores en general, pues entonces la ciudad literaria se quedaría desierta. Solo a los imitadores que no seleccionan, a los imitadores que no construyen el esqueleto de su trama, esos literatos que escriben al azar de sus recuerdos, impresiones e intuiciones, dejando entrar en el arte una presencia bruta y desorganizada del mundo sensible, y contribuyendo así a la tercera gran superstición que fatiga a Borges: la superstición de la realidad.

Pero precisamente, esos imitadores supersticiosos, que no son dueños de su intriga, que escriben con los sentidos y no solo con la inteligencia, lo único que hacen es aplicar el método del sorteo en literatura. No hay necesidad de convocar el “azar sistemático” del surrealismo u otras vanguardias. Basta con producir relaciones entre acontecimientos que no son producto de un cálculo, de una selección efectuada por el autor entre lo importante y lo accesorio, lo central y lo periférico de la intriga. Esos encuentros no calculados provocan que la clara estructura de la ficción se vea corroída por el discurso sin forma de la literatura, que las instituciones de la desigualdad social sean atravesadas por la democracia, y que la acción de los grandes hombres para modelar el mundo según la voluntad humana se vea trabada sin cesar, hasta la parálisis. La prosa modernista que abandona la acción para adentrarnos en la exploración del mundo de la vida, constituye el triunfo en literatura de la materia y de su entropía.

---

12 Esta relación entre modernismo (incluso vanguardia) y democracia, Rancière la extrae de la lectura de Auerbach, que precisamente en el último capítulo de *Mimesis*, y a través de un análisis magistral de las implicaciones de un fragmento de *Al faro* de Virginia Woolf, entiende el destino de la literatura moderna como el de la expresión de un momento cualquiera de la vida, en un contexto político cada vez más igualitario (Auerbach 517).

De ahí que Borges, en su ensayo “El otro Whitman”, separe a Whitman de la democracia, separe al cantor del “agua insípida de las almas” del poeta conciso que inventó nuevos métodos para incluir al lector en la ficción (Borges, *Obras completas*, 206); es decir, para que la literatura salga de sí misma y que la flecha de la imaginación siempre alcance y se apodere de la diana de la realidad. La metafísica es una ficción: pues solo la ficción es capaz de producir una verdadera *metábasis eis állo génos*, con la flecha de la imaginación que salta a la realidad actuando como un acontecimiento en ella. La realidad es una ficción, indica Borges: y el poeta debe mostrar cómo cualquier realidad puede ser construida desde la ficción, cómo cualquier realidad puede ser producto de la ficción. El método de Borges es el de la fijación del infinito: el cuento-laberinto, limitado en extensión pero infinito en profundidad y resonancias, capaz de atravesar el abismo entre escritor y lector. Se trata de narrar la trayectoria entre la flecha y la diana, una flecha que no es bifurcada por el azar de la impresión sensible sino por los cálculos conscientes del poeta que conoce su oficio, que sabe perfectamente lo que quiere y adónde va. El trayecto que resulta cifrado de ese modo es el de un arquetipo junguiano de la imaginación humana: pues la igualdad (la realidad sensible), solo existe *en* la imaginación y *a causa de* la imaginación.

Y tal vez sea ese aristocratismo profundo, estético, que el poeta comparte con el filósofo, lo que le impide precisamente percibir el halo luminoso, y le vuelve incapaz de apreciar la igualdad, de encontrar la cualidad sensible de “lo insípido y ocioso de cada día”, de degustar el “agua insípida de las almas”. Por eso, para su poética, el sorteo favorece la entropía, que solo puede ser evitada mediante la acción consciente de los grandes hombres. Y de ahí que la institución de la lotería solo pueda tener un oscuro origen plebeyo, naciendo de las pasiones brutales y creencias incomprensibles de una bárbara raza pagana, idólatra. Lo que todavía hoy puede ser recordado en la existencia actual de la lotería, alegoría de todas las pasiones vanas y supersticiones populares que todavía persisten en las sociedades modernas y tecnocráticas.

Pero tal vez sea posible invertir el sentido de la parábola de Borges, para concluir este texto. Ya no se trataría, entonces, de detectar en la lotería bárbara la verdad de la democracia, sino de adivinar en el gusto actual del pueblo por la lotería y por el juego la supervivencia, distorsionada y desfigurada, de un antiguo amor por la democracia, cuya forma más auténtica es la del sorteo. Es decir: el signo de la persistencia, en el presente de nuestras sociedades, y aunque sea en una forma esperpéntica, de la posibilidad de un mundo en el que la no reproducción aleatoria de la desigualdad sea precisamente lo que introduzca una claridad y una luz pública en la vida que compartimos, bañando a la competencia de los incompetentes en el halo luminoso de la igualdad de las inteligencias.

## Bibliografía citada

- Auerbach, Erich. *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. Traducido por Villanueva e Ímaz. México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1996.
- Badiou, Alain. *L'êtr e l'événement*. París, Seuil, 1988.
- Borges, Jorge Luis. "Prólogo", Adolfo Bioy Casares, A.: *La invención de Morel*. Buenos Aires, Emecé, 1972.
- \_\_\_\_\_. *Obras completas 1923-1972*. Buenos Aires, Emecé, 1974.
- \_\_\_\_\_. *El libro de arena*. Madrid, Alianza, 1998.
- Foucault, Michel. *Philosophie. Antologie*. París, Gallimard, 2004.
- Lefort, Claude. *Le travail de l'oeuvre Machiavel*. París, Gallimard, 1986.
- Lépori, Roberto. "Borges contra la democracia. Una relectura paranoica de 'La lotería en Babilonia'". *Cuadernos del Sur - Letras*, no. 40, 2010, 115-134.
- Moreno Pestaña, J. L. *Retorno a Atenas. La democracia como principio antioligárquico*. Madrid, Akal, 2019.
- Olsen, Tyler J. *Rescinding Rancière: An Investigation Into the Conservative Tendencies of a Leading Proponent of Radical Democracy, and a Reconstruction of the Participatory Democracy of Ancient Athens*. "Master thesis" depositada en la City University of New York, 2018.
- Rancière, Jacques. *O mestre ignorante*. Traducido por Lilian do Valle. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.
- \_\_\_\_\_. *La haine de la démocratie*. París, La Fabrique, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Le philosophe et ses pauvres*. París, Flammarion, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Política de la literatura*. Traducido por Marcelo G. Burello, Lucía Vogelfang y J. L. Caputo. Buenos Aires, Libros del Zorzal, 2011.
- \_\_\_\_\_. *Le fil perdu. Essais sur la fiction moderne*. París, La Fabrique, 2014.
- Rittinghausen, Moritz. *La législation directe par le peuple ou la véritable démocratie*. Paris, La librairie phalanstérienne, 1851.
- Whitman, Walt. *Folhas de relva. A primeira edição (1855)*, bilingüe. São Paulo, Iluminuras, 2015.
- Woolf, Virginia. *Selected essays*. Oxford, Oxford University Press, 2008.

## CIBERMIGRACIONES. LA EXTRATERRITORIALIDAD DIGITAL EN LA LITERATURA HISPÁNICA CONTEMPORÁNEA

### CYBERMIGRATIONS. DIGITAL EXTRATERRITORIALITY IN CONTEMPORARY HISPANIC LITERATURE

Vicente Luis Mora



Universidad Internacional de La Rioja

[vicenteluis.mora@unir.net](mailto:vicenteluis.mora@unir.net)

Fecha de recepción: 03/05/2021

Fecha de aceptación: 25/07/2021

DOI: <https://doi.org/10.30827/tnj.v4i2.21121>

**Resumen:** En las últimas décadas, el surgimiento de las tecnologías digitales, especialmente Internet, ha difundido su influencia en casi cualquier comportamiento social y cultural en los países occidentales. La literatura —y, obviamente, también la literatura en castellano— ha sido claramente receptiva a estos cambios de varias formas: la experiencia de escribir, el *habitus* (Bourdieu) del campo literario, los temas desarrollados por novelas, relatos breves y poemas, el crecimiento de las maneras de obtener información de la red, la comunicación inmediata entre escritores, etcétera. Además, el crecimiento del campo literario ha franqueado la puerta al fenómeno de la *cibermigración* (Robin), que permite a todos los e-ciudadanos de la Pangea (Mora) el crecimiento de las posibilidades para superar o exceder su identidad nacional, a través de la adscripción voluntaria a otras instancias o agencias culturales y sociales. El resultado de la suma de todos estos factores ha sido la proliferación de ficciones y obras literarias escritas en una extraterritorialidad real o simbólica, tanto en España como en América Latina.

**Palabras clave:** extraterritorialidad; literatura digital; *cibermigración*; novela en español; Pangea.

**Abstract:** In the last decades, the rise of digital technologies, especially the Internet, has spread its influence among almost every social and cultural behavior in Western countries. Literature — and, obviously, literature written in Spanish as well — has been clearly receptive to these changes in many ways: the experience of writing, the *habitus* (Bourdieu) in the literary field, the themes developed by the novels, short stories and poems, new options to gather information in the web, the immediate communication between writers, etc. In addition, the growth of the literary field has opened the doors to the phenomenon of *cybermigration* (Robin), which allows the enlargement of possibilities to exceed or outweigh the national identity all e-citizens of the Pangea (Mora) through the voluntary adscription to other social and cultural instances or agencies. The result of the sum of all these factors has been the proliferation of fictions and literary works written in a real or symbolic digital extraterritoriality, both in Spain and Latin-America.

**Keywords:** extraterritoriality; digital literature; *cybermigration*; novel in Spanish; Pangea.

Pues el lugar de la cultura en la sociedad cambia cuando la mediación tecnológica de la comunicación deja de ser meramente instrumental para convertirse en estructural.

Martín-Barbero, *Oficio de cartógrafo*

Links may cross state lines.

Stuart Moulthrop, *Reagan Library*

### Consideraciones previas<sup>1</sup>

En los últimos años he estado volcado en el estudio de las tensiones extraterritoriales de las distintas literaturas en español, investigación de la que son fruto tanto este texto como otro que ha de aparecer este mismo 2021, donde estudio la tensión entre líneas superadoras de lo nacional y otras que vuelven los ojos hacia valores locales<sup>2</sup>; tensión que puede apreciarse también en otros sectores sociales, desde el político al tecnológico pasando, por desgracia, por el sanitario. Varios son los factores que ahondan en esa división, pero uno de los elementos nucleares en la progresiva dilución de la

1 Este artículo se enmarca dentro del Proyecto de Investigación "Exocanónicos: márgenes y descentramiento en la literatura en español del siglo XXI" (PID2019-104957GA-I00), cuyo investigador principal es Daniel Escandell Montiel.

2 V. L. Mora, "Tensiones *glocales* de la literatura hispánica: entre la extraterritorialidad y el localismo" (en prensa).

identidad nacional como eje cardinal en las narraciones contemporáneas es la aparición de las tecnologías digitales masivas, uno de cuyos efectos es el abandono de la “microvisión local” (Escandell, *Escrituras para el siglo XXI* 65) en términos culturales. Como ya hemos abordado la revolución espacial de Internet en *Pangea* (2006), nos limitaremos a recordar que el ciberespacio ha generado desde finales del XX un nuevo entorno —el *Tercer Entorno*, lo denominaba Javier Echeverría en 1999—, cuyas leyes no son parejas a las de las geografías tradicionales. Segunda manifestación de una *noosfera* que a mediados del XX ya había conformado el mundo como “una prodigiosa red nerviosa” constituida “en el gran cuerpo planetario” (Morin 19), pero incrementada exponencialmente en los últimos lustros, esta sociedad digital pangeica genera unos lazos comunicativos de unión más intensos que nunca, puesto que ahora nos acompañan a cada instante, disfrazados de objeto cotidiano guardado en el bolsillo o próximo a nuestro cuerpo: el teléfono móvil, el reloj “inteligente”, el navegador del coche, el Internet de las cosas, etc. Sus efectos no sólo son sociológicos y económicos, también son —y en no poca medida— personales, individuales, íntimos.

Como consecuencia, según ha escrito la pensadora Rosa María Rodríguez Magda, en las redes comunicativas, especialmente en Internet, “no hay comportamiento observable, sino verbalización, retórica del hipertexto, orden metafórico, ficción. No hay nombre, sino seudónimo. La dirección (no física) como identidad, frente al alma, el lugar del no lugar. Y correlativamente a ello un proceso de desubicación social” (35)<sup>3</sup>. La identidad nacional del internauta no es un valor en Internet, sino el lugar donde está en cada momento, debido a la difusión masiva de las tecnologías geoespaciales. Y el lugar de residencia o estancia puntual no tiene por qué coincidir con el de origen. Del mismo modo que el internauta, el escritor de nuestros días se adapta a su ubicación, e irradia desde ella su actividad de escritura. Así lo ha explicitado Gustavo Valle en un artículo titulado “El país del escritor”: “Yo creo haber aprendido a identificar, con enorme lentitud y esfuerzo, cuál es ese país. Y sin ánimo de dar lecciones creo que el país del escritor es simplemente el lugar donde escribe. El albergue, así sea accidental o provisorio, donde realiza su actividad” (56)<sup>4</sup>. El Nobel francés Jean Marie Le Clézio, por su parte, había escrito: “No hay países extranjeros. Sólo existe mi cuarto” (64).

3 Aunque el concepto de no-lugar ha sufrido diversas críticas, es obvio que ha tenido una clara difusión; de ahí que autores como Cabo Aseguinolaza comenten que tanto los autores del “Crack” mexicano, como los de “McOndo” o algunos españoles propugnen “una literatura desligada de los cronotopos más estereotipados, en cierto modo sensible a los no lugares de la globalización” (Cabo Aseguinolaza 448). Así habla sobre su propia obra el narrador mexicano Eduardo Ramos Izquierdo: “El viajar mucho y vivir fuera del país natal modifica fuertemente la percepción del espacio. Creo distinguir varios espacios en mis relatos de ficción. Desde luego que México y París son los espacios más evocados. No obstante, en algunos relatos no aparecen indicaciones de un espacio geográfico y tienen algo de un no-lugar que en realidad puede ser cualquier lugar de las aldeas y galaxias tan comentadas últimamente” (Ramos Izquierdo 92).

4 En su novela *Arena negra*, a medias europea y a medias latinoamericana, Juan Carlos Méndez hace pensar a su protagonista: “No hay manera de que los sitios eviten que al moverte te lleves a ti misma en ti” (12).



En consecuencia, algunas de las descripciones sociológicas más interesantes de nuestra época se centran en la importancia y peligros de la difusión de la información de masas, o en la conexión entre nodos creadores de conocimiento, a través de términos como sociedad-red (Castells), sociedad de la información, o sociedad del conocimiento o “knowledge society”, apuntada por Gerard Delanty, para quien “the knowledge society is more than the information society, which is the application of knowledge in the production. Knowledge pertains to the wider cognitive capacity of society to interpret itself and to imagine alternatives” (118). En el centro de estas construcciones informacionales está, desde luego, la comunicación electrónica digital, que ha alterado por completo la ecología mediática (Scolari) y ha redefinido incluso las propiedades comunicativas de los antiguos medios, como la radio, los periódicos o la televisión. El hecho de abandonar un estatuto relacional —el nacional— debe ser compensado inmediatamente por el individuo generando nuevos vínculos, pues la necesidad de pertenencia a grupos y colectivos es algo inherente a la persona, como se ha señalado desde estudios antropológicos, sociológicos y aun neurológicos (Eagleman 185-186). La estructura de las tecnologías facilita esa construcción de redes, y a la vez ayuda a construir un imaginario posnacional, puesto que los medios de comunicación de masas están directamente ligados a la “desterritorialización” (Martín-Barbero, *Al sur de la modernidad* 32), idea en la que ha incidido también Virgilio Tortosa: “las nuevas tecnologías de la comunicación y de la información han practicado una desterritorialización de la realidad: tiempo y espacio (marcos indelebles humanos) han vuelto a re-configurarse de nuevo”, y, como consecuencia, “hoy podemos afirmar que vivimos bajo el síndrome del éter en la medida que ya no importan territorios o fronteras o espacialidades físicas cuanto virtuales” (259). Si esto es cierto para los espacios socio-geográficos, también lo es para los espacios culturales, para los lugares del imaginario cultural. A diferencia de los modelos de formación de cultura anteriores, la experiencia digital es autodidacta: el internauta escoge sus lecturas, procesos formativos y su acervo, y es en consecuencia responsable de ellos, como señaló tempranamente Ernst Grabovszki (“The Impact of Globalization” 1999). Lo hace con una velocidad que acaba teniendo un reflejo en los propios textos literarios<sup>5</sup>. El resultado es confuso, porque es personal y no transferible ni evaluable: no hay universidades *de* Internet, no hay un modo esta-

---

5 Sobre esta cuestión ya hemos escrito en *Pangea* (2006) y *La luz nueva* (2007); piénsese en libros como *La velocidad de las cosas* (2005) de Rodrigo Fresán, o *La velocidad literaria* (2011) de Nieves Vázquez Recio, y téngase en cuenta, con Daniel Noemí hablando de Fuguet, que “Desde una perspectiva formal, la ausencia de descripciones, la acción interrumpida y acelerada, una prosa paratáctica, diálogos breves, son aspectos que contribuyen a una mayor ‘velocidad’. Pero, ciertamente, cuando hablamos de velocidad nos referimos a algo más. A un modo de plantear tiempos y espacios, no sólo en su elaboración narrativa técnica sino también en la manera representativa o su ausencia, esto es, la velocidad establece una perspectiva artística y política determinadas” (86).

blecido, prefijado y dotado de *koiné* o *syllabus* universal para utilizarlo; el internauta simplemente navega y lee por su cuenta, generándose los denominados *knowmads*, nómadas del conocimiento (Cobo Romaní y Moravec), con aristas ideológicas que conviene precisar<sup>6</sup>, y no es inhabitual leer sobre los “nómadas digitales”<sup>7</sup>. A la fragmentación característica de cualquier modelo de aprendizaje hay que sumar además la forma fragmentada en que obtenemos los medios culturales digitales, que llegan a nosotros a veces de forma casual o azarosa, o gracias a su disponibilidad —en la cual el acceso gratuito tiene vital importancia, por supuesto, en un entorno casi siempre precario como lo es el de la creación—. Además, como dice Grabovszki (1999), se relativizan los centros culturales y las nociones de metrópoli y márgenes geográficos en lo cultural: “within digital space there is no location of a centre or centres of a cultural or social kind. Consequently, world literature loses its determinable locations” (6). Como si el sueño fuera llegar a ser uno de esos colonizadores de Internet, desconectados ya de su cuerpo y convertidos en nubes de bits, que describe el argentino Germán Padinger (102) en su distopía *Britannica* (2019).

En torno a 1960, un narrador latinoamericano venía muy determinado por su entorno cultural, por la biblioteca paterna, por los fondos de las bibliotecas públicas de su ciudad y por la tradición novelística de su país. Los nacidos a partir del 70 han tenido otras oportunidades, salvo decisión propia. Internet ha acabado con esa limitación, ensanchando el espectro cultural de los últimos narradores hasta cotas insospechadas. Un estudio de campo literario de la narrativa actual —en cualquier lengua— que, al intentar describir sus *habitus*, ignore las modificaciones suscitadas por el ciberespacio, está

---

6 Según Moravec “a nomadic knowledge worker : [...] is a creative, imaginative, and innovative person who can work with almost anybody, anytime, and anywhere. Industrial society is giving way to knowledge and innovation work. Whereas industrialization required people to settle in one place to perform a very specific role or function, the jobs associated with knowledge and information workers have become much less specific concerning task and place. Moreover, technologies allow for these new paradigm workers to work within broader options of space, including ‘real’, virtual, or blended. Knowmads can instantly reconfigure and recontextualize their work environments, and greater mobility is creating new opportunities” (“Knowmads in Society 3.0”). Esto puede ser visto como algo positivo, pero también como el sueño de los empleadores de las multinacionales, deseosos de mano de obra infinitamente flexible, de formación perenne y de total disponibilidad geográfica, que no pueda nunca estabilizarse familiarmente o le sea muy complicado hacerlo. En una posterior redefinición del concepto, Moravec lo emparenta con el moderno concepto del *emprendimiento*: “Knowmads are valued for the personal knowledge that they possess, and this knowledge gives them a competitive advantage. Knowmads are responsible for designing their own futures” (“Introduction to *Knowmad Society*”, 19), aunque insistiendo en las mismas ideas de que sea el trabajador quien se *adapte* a las necesidades del mercado, sin cuestionarlas. Y ello se hace en un libro, *Knowmad Society*, editado con letras y gráficos de corte infantil, ilustrado con decenas de fotografías de personas sonrientes, *modernas*, *fotogénicas*, encantadas de vivir en un mundo que premia su capacidad de modelarse a sí mismas a requerimiento del empleador o del cliente.

7 “Al hablar de nómadas digitales es difícil encontrar un punto intermedio [...] Son nómadas de espacios interiores. Y de ellos toma ejemplo el ciberespacio. El nómada digital se compone de todo esto. Pero no sólo de ello. Y está el nómada del ciberespacio más prosaico, que viaja por el espacio interior y exterior con la casa a cuestas digital: un ordenador, un móvil, un reproductor de música, agenda electrónica” (Molinuevo 101). Otros autores que han escrito sobre nómadas digitales son William Mitchell en *Me ++* (2003), y Tsugio Makimoto y David Manners en *Digital Nomad* (1997).

condenado al más hondo de los fracasos. Y el motivo central es claro: Internet, de muy diversos modos, desde el *perfil* listado resultante de la búsqueda de estos autores en Google, pasando por sus comunicaciones por correo electrónico con autores de otros países, sus blogs y perfiles de redes sociales, hasta las entradas sobre escritores en Wikipedia, es el lugar donde estos narradores establecen la mayoría de sus acciones —*La vida en las ventanas* (2002) era el polisémico título de un libro temprano de Andrés Neuman— y relaciones de campo, por no hablar de que en algunos casos, como las obras digitales del peruano-español Doménico Chiappe o la argentina Belén Gache o la española María Mencía, la red es el campo *exclusivo* de escritura de algunas obras.

No hay que minimizar la importancia del desplazamiento informacional, ya coincida o no con el físico. Recuerdo una frase de Elias Canetti en *Hampstead* donde aseguraba que una sola noche de lectura había aprendido más sobre las pulgas que en sus setenta y cuatro años de vida hasta entonces. O esta frase del protagonista de la novela *Tener una vida* (2017) de Daniel Jándula: “Entiendo que todo lo que sé del mundo lo he visto sobre todo en mapas y fotografías” (97). En efecto, aunque el conocimiento inespecífico o cotidiano existe, el estudio deliberado es el que realmente trae el conocimiento. Y debido a que las nuevas tecnologías comparten la información, y de nosotros sólo depende convertir eliotianamente una parte de información en conocimiento, nos encontramos que los desplazamientos informacionales han diluido las barreras entre nosotros. Pensemos un ejemplo: un ecuatoriano aficionado al vino que hubiera dedicado una mañana a leer en Wikipedia sobre el modo de producción de los tintos de Rioja y la historia de esa región, que hubiese visto fotos de la zona en Google Imágenes, que buscase la ubicación exacta de las bodegas con Google Earth y viese en YouTube vídeos turísticos o personales grabados en la zona, sabría acerca de la Comunidad Autónoma de La Rioja más que la inmensa mayoría de los españoles (no riojanos, se entiende). Pensemos en la revolución que supone esta disponibilidad inmediata de una vasta información a los efectos literarios. Un peruano que en 1980 encontraba en una novela española giros lingüísticos que no entendía, o referencias a regiones españolas desconocidas para él, se quedaba en blanco ante estas menciones, y temía perderse alguna clave importante de la historia. Del mismo modo, tampoco en 1980 se entendían en España algunas jergas de los jóvenes violentos de *Los jefes* de Vargas Llosa, o algunas localizaciones de Adolfo Bryce Echenique, por no hablar de algunos términos incas recogidos por José María Arguedas o los náhuatl citados en *La región más transparente* de Carlos Fuentes. Hoy en día esos lectores tienen un ordenador a la mano, donde despejarán sus dudas de inmediato gracias a varios diccionarios en línea, entre ellos el *Diccionario panhispánico de dudas*, en el que aparecen los significados de una

misma palabra en Perú, Argentina, El Salvador, España o Estados Unidos. Gracias a la red el lector español puede saber qué cosa sea la yuca, y los del Cono Sur entenderán que hay un verbo problemático, sinónimo de agarrar o jalar, muy usado en la Península. Creo que es significativo, por exagerado, este párrafo de *Nocilla Lab* (2009), de Agustín Fernández Mallo: “no entiendo cómo alguien necesita desplazarse, usar los sentidos, viajar, para sentir algo, lo encuentro básico, primitivo, como un estadio primario de la evolución, hay otras formas más civilizadas de viajar sin salir de casa, por eso a mí con la tele, los libros, el computador y las pelis, ya me llega” (63). Otro ejemplo extremo sería el de la novela *El exilio según Nicolás* (2004), del uruguayo Gabriel Peveroni, donde el protagonista, “fingiendo ante todos ellos haber migrado a Miami [...] en realidad se encierra en su apartamento de Bulevar Artigas delante de su computadora”, como sintetiza Jesús Montoya (“La Suisse n’existe pas” 48). En otra novela posterior, *Viajar no lleva a ningún sitio* (2019), Peveroni retoma al mismo personaje: “Nicolás [...] sigue ahí, sin moverse de Montevideo” (12). Montevideo también se vuelve un territorio virtual y deslocalizado informáticamente en *La uruguaya* (2016) de Pedro Mairal, pues el protagonista, Lucas, que es argentino, siente “una Montevideo imaginada, ensamblada con mis pocos recuerdos y con los videos que me mandaba Guerra cada tanto” (42), puesto que las generaciones más jóvenes ven “YouTube como una divinidad proveedora de abundancia de experiencias, intimidades y detalles humanos” (48). Si bien estos desplazamientos puramente virtuales pueden ocasionar, y producirán de seguro, errores de percepción, no puede negarse que suponen una voluntad comunicativa intercultural. “Aunque el flujo desigual de materiales culturales a través de las fronteras nacionales produce con frecuencia una comprensión distorsionada de las diferencias nacionales”, escribe Henry Jenkins, “también representa un primer paso significativo hacia la conciencia global” (79, véase también 203). Los cibermigrantes o “e-migrantes”<sup>8</sup>, en suma, tienen una mirada *distinta* —ni necesariamente peor, ni necesariamente mejor— sobre nuestro mundo. De ella no hay que excluir la mirada *freak* posibilitada precisamente por esas tecnologías, como queda claro en esta reflexión del guatemalteco Rodrigo Rey Rosa: “Si nos situamos fuera de lo académico, ser contemporáneo puede significar ser ateo y *fan* de papa Francisco, convertirse en adepto del budismo

---

8 El término “e-migrantes” es creación de Nihil Olivera Cajiga, de quien recuperamos dos interesantes reflexiones: “Estas innovaciones tecnológicas establecen nuevos espacios transnacionales que nos obligan a revisar conceptos tradicionales como migrante, inmigrante, integración, asimilación, etc., en las sociedades de destino y dentro del campo de la investigación de la migración internacional” (254). Y, más adelante: “El cuerpo de los e-migrantes, cada vez más, es un interjuego complejo de fuerzas sociales y simbólicas que se construye y reconstruye en el flujo constante de conexiones virtuales identitarias y culturales dentro de la Sociedad de la información. Todos estos cambios comportan vivir en realidades sociales cada vez más complejas. La retórica de la integración de las políticas migratorias debiera tener en cuenta esos cambios, para que tal nivel de complejidad social se vea reflejado luego en la elaboración de las legislaciones migratorias.” (257).

o del sufismo en el barrio de Chorrillos, leer el horóscopo en Internet, contratar nupcias virtuales o practicar el vudú *online*" (7).

Una de las consecuencias de esta posibilidad de información instantánea sobre cualquier lugar o dato es la parcial desaparición de la sorpresa; pongamos como ejemplo un fragmento de la antes citada novela de Mariano Antolín Rato, *La única calma* (1999), en la que el personaje central se plantea visitar un pueblo llamado Vallelaguna:

Era un sitio sobre el que nunca había proyectado nada y, en consecuencia, no podía sentir decepción si la realidad sugerida en un libro, una película o un cuadro, imaginada a partir de las descripciones de un buen observador, no concordaba con la realidad de unos caminos polvorientos que transitaban, a primeras horas del día y al final de la tarde, unos agricultores medievales a lomos de sus mulas cargadas con los aperos (80).

La experiencia del viaje, sobre todo del viaje literario, pierde así su capacidad de asombro —el del propio escritor, pero también el del lector, quien puede contrastar sin salir de casa las descripciones literarias de una ciudad o paisaje—, y viajar se parece, gracias a la revolución digital, a comprobar *in situ* lo que antes se ha visto en línea. Por buscar un aspecto positivo, pensemos en las posibilidades que otorga la información inmediata para la correcta interpretación de los "culturemas" (Nord 34) o indicadores culturales de cada país o región presentes en las obras literarias, y de cuya recta comprensión depende a veces la lectura adecuada de un texto. Por poner un ejemplo, es difícil entender algunas novelas argentinas sin un mínimo conocimiento del culturema del peronismo, o atisbar el alcance de algunas escenas del *Pedro Páramo* de Juan Rulfo sin entender el singular culturema de la muerte en México.

Toda esta red de deslocalizaciones, físicas e informativas, formadas a través de los viajes y de las navegaciones cibernáuticas, se convierte al final en una red de influencias literarias. Es aquí donde el *collage de collages* de la literatura glocal y extraterritorial hispánica alcanza su más clara encarnación, precisamente porque la escritura en Internet es extraterritorial y *glocal* por naturaleza. Los desplazamientos en línea no sólo invitan a sumergirse en la cultura a la que se llega, sino que hacen mirar de distinta forma la cultura propia. La red esparce la creación escrita por un espacio donde es a veces imposible saber la nacionalidad y, sobre todo, el lugar de escritura del otro, de quien está más allá de la pantalla, leyendo o respondiendo. Es un viaje por todas partes a la vez.

Todo ello incide en una visión diferencial de la pertenencia, que se disuelve en *pertenencias*, en un sentido nada objetual, sino de sentimiento de vinculación a realidades muy distintas. E incluso cuando el expatriado vuelve al país natal, ya no es el mismo

—Javier Sánchez Zapatero habla del “regreso imposible del exiliado” en un texto sobre Alfred Döblin y Max Aub, y basta leer *La gallina ciega* (1971) de este último para comprobarlo—. La narradora española Lolita Bosch vivió en México una decisiva parte de su vida, y aunque reside ya en su Barcelona natal, ese legado le permitió elaborar antologías como *Hecho en México* (2007) y seguir publicando artículos y ensayos centrados en la compleja situación mexicana actual. Jorge Carrión y Gabi Martínez han establecido sus obras sobre el concepto de *metaviaje*, el primero, y sobre la crónica de viajes el segundo, sumándose a un vasto número de escritores viajeros y escritores de crónicas hispanoamericanos antologados por el primero en *Mejor que ficción* (2012). El propio Carrión, en *La brújula*, escribía: “ha llegado la hora de ser coherentes con la idea de que ha caducado la división nacional de la literatura” (12), en una postura radical que podemos tomar como significativa de un espíritu, más que como la descripción de una realidad general e incontrovertible. Lo que sí es obvio es que, más o menos nacionales, posnacionales, glocales o localistas, la inmensa mayoría de nosotros podemos ser calificados como “netizens” (Rötzer 39) o ciudadanos digitales, además de “escrilectores” (Morales 152) que leen y escriben a través de la misma pantalla.

### La virtualización de la literatura

Y uno no tiene nada ni a nadie y viaja por el mundo con una maleta y una caja de libros y, a decir verdad, sin curiosidad alguna. Pero qué vida es ésta: sin hogar, sin objetos heredados, sin perros.  
Rainer Maria Rilke, *Los cuadernos de Malte Laurids Brigge*

El antiguo paradigma de lo físico asociado a lo real está ahora en cuestión, pero todavía quedan sus metáforas, expresión de un residuo romántico.  
José Luis Molinuevo, *La vida en tiempo real*

Todos estos cambios, como era previsible, generan cambios y alteraciones tanto sobre la institución literaria como sobre la experiencia de escribir. Como bien ha expresado Santos Sanz Villanueva, “la lógica dice que no puede ser igual el artefacto literario crecido en pleno asentamiento decimonónico de la burguesía que el adecuado a la sociedad de la información” (“Presente y futuro” 3). Si profundizamos en estas experiencias de nomadismo y cibermigración, nos damos cuenta de que el escritor tiene la impresión de que



puede remodelar, “formatear” su experiencia y su identidad gracias a las tecnologías. Lo real, o, quizá mejor dicho, la idea de lo real, se diluye y difumina y sus contornos se tornan borrosos. Las fronteras entre realidad y ficción son lábiles y estólicas desde siempre, una vez traspasado lo físico para entrar en lo simbólico, pero en nuestros días la tecnología digital incrementa aún el ensalmo de la continuidad. Josefina Ludmer ha establecido sobre esta grieta uno de los puntales de su hipótesis de lectura:

las literaturas posautónomas [esas prácticas literarias territoriales de lo cotidiano] se fundarían en dos [repetidos, evidentes] postulados sobre el mundo de hoy. El primero es que todo lo cultural [y literario] es económico y todo lo económico es cultural [y literario]. Y el segundo postulado de esas escrituras sería que la realidad [si se la piensa desde los medios, que la constituirían constantemente] es ficción y que la ficción es la realidad (“Literaturas posautónomas” II).

A su juicio, estas literaturas “salen de la literatura y entran a ‘la realidad’ y a lo cotidiano, a la realidad de lo cotidiano [y lo cotidiano es la TV y los medios, los blogs, el email, Internet, etc.]”, de forma que “fabrican presente con la realidad cotidiana y esa es una de sus políticas” (III). Sin profundizar ahora en la validez de la propuesta de Ludmer, muy cuestionada (Valencia, Corral 68), sí nos interesa el diagnóstico, puesto que la descripción es hacendera para entender ciertos cambios, algunos giros que se están produciendo en las literaturas actuales en castellano. Literaturas que se están virtualizando, que se independizan cada vez más de la experiencia para acrisolarse en una reformulación que valida lo literario, o le otorga carta de naturaleza, bastante independiente de su reflejo real. A este respecto es muy interesante la experiencia de Régine Robin, una escritora canadiense nacida en París bajo el nombre de Rivka Ajzerszetejn en 1939, de padres judío-polacos. Éstos tuvieron que huir de la amenaza nazi y se instalaron en Canadá, hecho que ha influido notablemente en la escritura ensayística de Robin, especializada no por casualidad en temas de identidad y autobiografía. En uno de sus libros, del que hemos tomado la rúbrica de este texto, *Cybermigrances* (2004), Robin reflexiona de la siguiente forma:

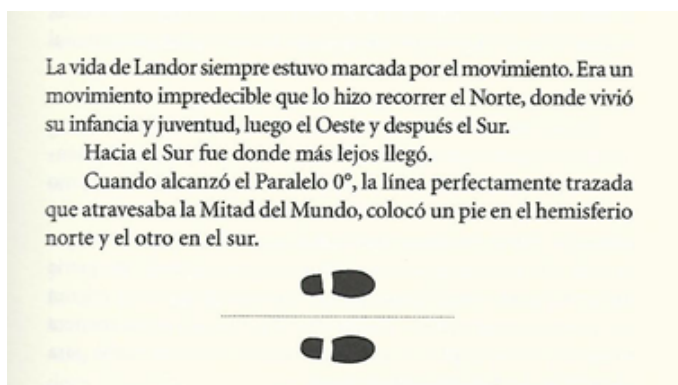
Les écrivains de la migration au Québec ou ailleurs, écrivains dont je suis, seraient alors les nouveaux nomades de notre monde fragmenté et éclaté, avec un imaginaire de la multiplicité : plusieurs langues, plusieurs passeports, des allers et retours, des diasporas, des exils plus ou moins temporaires, volontaires et involontaires, des fixations éphémères, des parcours, des itinéraires ; imaginaire de la métamorphose au niveau des genres, de la langue ; des écrivaines de l'ère du téléphone portable, de l'Internet, des cybernomades, d'une nouvelle cybermigrance (55).

Robin señala una tendencia, de la que hemos apuntado casos ya más arriba, pero que se viene imponiendo como modelo glocal de funcionamiento literario, que encuentra

también ecos en los modos sociales de comunicación (Busso). Por ejemplo, Luciana Irene Sastre, al comentar “Diario de un joven escritor argentino” (2005) de Juan Terranova, apunta:

el breve relato del recuerdo de cómo fueron conocidos por el narrador los sucesos de diciembre de 2001 da entrada en el texto más a la reflexión sobre qué aportan los medios al escritor que a un posicionamiento respecto de los acontecimientos. El recuerdo es más un ejemplo de la afirmación del narrador acerca de que ‘el material que sale de la tele no es tan malo’ [...] de tal modo que el objeto de interés es la reconstrucción mediática de lo ocurrido y no la experiencia de estar en el lugar del conflicto (“El presente en consonancia”).

Como ya había expuesto cien años antes Robert Musil, la experiencia abstracta proveniente de los medios puede ser más decisiva que la real<sup>9</sup>, puesto que, como viese tempranamente Lyotard, “puede que la personalidad no sea gran cosa, pero tampoco es una isla; existe en un entramado de relaciones que ahora se ha vuelto más complejo y móvil que nunca” (cit. en Landow 97). Esta experiencia-simulacro, conformada por los medios de comunicación, tiene su paralelo en la *mímesis simulacral* que conforma un interesante sector de la literatura última en castellana, tanto ciberliteraria como tradicional, y que se caracteriza precisamente por devolver una imagen del mundo *en los mismos términos mediáticos con que es recibida*, tras ser procesada literariamente (Mora, *El lectoespectador*). Al presunto simulacro de lo real se contesta con otro simulacro, con un artefacto literario elaborado de forma *textovisual* (Mora, “Discontinuidades...”), que demuestra hasta qué punto el escritor está impregnado de virtualidad y es capaz de responder a ella en los mismos términos. Un ejemplo textovisual, además muy relacionado con la posnacionalidad, es la primera página de *La escalera de Bramante* (2019), una novela claramente extraterritorial del ecuatoriano Leonardo Valencia,



[Valencia, *La escalera de Bramante* 13]

9 “La probabilidad de adquirir conocimiento de un hecho extraordinario a través de los periódicos es mucho mayor que la de vivirla; en otras palabras: lo más fundamental se realiza en abstracto y lo intrascendente en la realidad” (73).

Como Landor, nosotros nos encontramos con un pie en cada mundo; en el mundo extraterritorial y en el nacional, pero también con un pie a cada lado de la línea del Ecuador de lo digital. Uno de esos pies en el suelo, otro en el ciberespacio. Este proceso se remonta a los últimos años del siglo pasado, cuando Internet ya era moneda de uso común en muchas partes del globo. En 2000, el mismo año en que Román de la Campa recordaba “la condición fronteriza de todo intelectual, ya que hacer crítica hoy día implica permutar, transitar o viajar entre espacios inciertos y a veces efímeros” (764), la venezolana Liduvina Carrera estaba investigando lo que denominó *metaficción virtual* en la narrativa hispanoamericana, poniendo como ejemplos obras de César Aira, Ricardo Piglia, Laura Esquivel o Jesús Díaz, entre otros. A su juicio, en lo que respecta a los textos de ficción, elaborados con las características de la *metaficción virtual*, surgen nuevos códigos para organizar el caos en que se ha visto sumergido el hombre y el personaje a un paso del tercer milenio”, razón por la cual “la narrativa ficcional postmoderna crea una ‘realidad virtual alterna’, donde todo espejismo genérico de la imagen sea aniquilada por el refinamiento técnico del holograma, de la realidad virtual o de la imagen tridimensional” (50)<sup>10</sup>. Esto se advierte claramente en la identidad de los personajes de novelas y libros de relatos, una identidad sacudida siempre por una indefinición territorial, retratada de muchas maneras: personajes extraterritoriales, ya sea expatriados voluntariamente o exiliados (como sucede en algunas obras de Samanta Schweblin, Edmundo Paz Soldán, Mónica Ojeda, Margarita García Robayo); personajes de cuya nacionalidad y ubicación no llegamos a saber nada (común en las numerosas distopías publicadas en los últimos años); personajes borrosos, con mezcla de varios elementos nacionales (Roberto Bolaño, Mario Bellatin, Guadalupe Nettel, Luis Humberto Crosthwaite, Alejandra Costamagna), personajes decididamente críticos o corrosivos hacia la identidad nacional de su país de nacimiento (Antonio Ortuño, Patricio Pron, Pablo Montoya), etcétera. Alexandra Saum-Pascual, estudiando en su tesis doctoral a varios narradores españoles de las últimas promociones, explica:

[...] las obras ‘nuevas’ a tratar aquí, en vez de convertirse en meras reproducciones de la propaganda extranjera, son capaces de cuestionar su función —y la función propia del arte tradicional en una época digital— a través de un muy controlado uso de la estética que las imbuye, facilita e irónicamente, problematiza. La temática subyacente, y en muchos casos muy a su pesar, mantiene una relación traumática y paradójica con las consecuencias de la globalización tecnológica que les da origen y sentido, por un lado, y amenaza con eliminar este sentido identitario particular, por otro (35).

10 Véase también el sugerente ensayo de Teresa Gómez Trueba y Carmen Morán, *Hologramas*.

En nuestros días esta tendencia no sólo ha continuado, sino que multiplica sus posibilidades y practicantes<sup>11</sup>, quizá animados por cierto fatalismo o escepticismo ante la situación sociopolítica real —característica de la literatura posnacional, según se ha señalado<sup>12</sup>—, que parece estimular el interés de la ficción hacia otros lugares. De hecho, la literatura digital o ciberliteratura ni siquiera es estudiada por su país de origen; como apunta Amelia Sanz, “even institutions are reluctant to grant a status of national patrimony to these literatures” (18)<sup>13</sup>. La extraterritorialidad —o la falta de territorialidad, para ser exactos— es su marco de actuación, por ser “claramente disruptiva con respecto al clásico paradigma de la frontera” (Escandell, “Digitales y transatlánticos” 47). Pero no hay que irse a esa parcela acotada, en realidad toda la literatura actual es *digital*, como viese en su momento Carlos S. Scolari, por estar atravesada su práctica por procesos digitales. Es un mundo en el que todas las personas con acceso continuo o puntual al espacio digital somos migrantes. El narrador inglés Tom McCarthy escribe en su novela *Satin Island*:

[...] no habrá ningún Leibniz 2.0. lo que sí habrá será un incesante conjunto de migraciones: parcelas de conocimiento en continuo viaje de un campo a otro, experimentando mutaciones en el proceso. [...] Migración, mutación y lo que yo llamo (afirmaba Peyman) “supercesión”: la capacidad de cada disciplina de trascenderse, de romper sus fronteras (62-63)

Un fenómeno que afecta por igual a los practicantes de la literatura y a las personas que estudian sus obras, como puede verse por lo menudo. En el territorio literario hispánico, además de los numerosos casos ya citados, añadimos para terminar algún ejemplo más de esa “pertenencia” al *hiperterritorio* de la Pangea digital. El primero está firmado por el autor argentino Martín Kohan:

No obstante, Elena vivía más enterada del mundo. Navegaba en Internet y miraba televisión por cable.

Correa de esto se mantenía ajeno. Él creía que estaba informado porque recibía diariamente el periódico de la provincia y lo leía de punta a punta, hasta los avisos, hasta las necrológicas.

Pero del mundo en general sabía poco con ese hábito (85).

11 Otro ejemplo de cibermigración, de una cubana residente en Miami, la narradora y poeta Legna Rodríguez Iglesias: “Luego río con otros amigos a través de una pantalla. Hago un trayecto de mil latitudes en media hora, bordeando un país digital que por más que me canso no se terminará” (84).

12 “La literatura posnacional, por otra parte, recupera cierto sentimiento trágico de la vida, actitud que también se traduce en la presencia de personajes culturalmente confusos —en el sentido de su posible adscripción a culturas diferentes— y de tono vitalmente trágico y que se relaciona con la intención de recuperar en cierto modo el espíritu humanista y concebir el cosmopolitismo con una seriedad que supere una percepción ideal de corte filantrópico” (López Navia 233).

13 Sobre el problema de unir los términos “digital” y “nacionalismo”, véase Romero (218).

El segundo pertenece al campo poético, donde también pueden atisbarse numerosas influencias de este sentimiento de pertenencia supranacional. El joven poeta español Javier Temprado Branquer incluyó en *Los vértices del tiempo* (2015) este poema:

IX

Cruzas la noche  
con el cerebro gris  
y lees las noticias en Internet.

Exhiben cuerpos sin vida,  
deshechos de sombras a plena luz,  
sangre habitando con la suciedad.

Circulan tus ojos por el mundo,  
Tombuctú, Alepo, El Cairo, Gaza,  
Newton, São Paulo.  
Nombres sin imágenes, mancillados  
De olvido y de portadas.

*Click* y cierras la página.

Clausuras el dolor, ignoras sus nombres.  
Su memoria desaparece  
entre el fuego de la muerte.

Y a ti no te importa lo más mínimo.

(incluido en Morante 263):

Para Andrés Neuman, “los ojos solo tienen vocación extranjera. Corren nómadas por la pantalla y se precipitan hacia lo que no han visto, fanáticos del *reset*” (*Anatomía sensible* 104). Además de todos los casos apuntados a lo largo de este artículo, la cuestión de las geomigraciones digitales se incorpora, incluso teóricamente, a varias narrativas hispánicas, como *GR-83* (2007) de Jorge Carrión —que las incorpora textovisualmente—, el *Diario de las especies* (2010) de la chilena Claudia Apablaza, los libros de Gabriel Peveroni antes citados, los *13 viajes in vitro* (2008) de Mercedes Cebrián, *Las replicantes* (2016) de Cristina Peri Rossi, u *Okigbo Vs las transnacionales y otras historias de protesta* (2015), del mexicano Luis Felipe Lomelí, incluyéndose en esta última obra la transcripción de una conferencia del protagonista titulada “Del planeta azul a Gugul Earth: M.A.P.S. Project” (150 y ss.), en que Okigbo Richardson explica los

cambios radicales sufridos por nuestra percepción de la cartografía, el espacio y los viajes tras la aparición de las tecnologías digitales de geoposicionamiento. A todo ello habría que sumar el inmenso corpus de la literatura digital entendida en sentido estricto (Molina, Mora y Peñalta), toda ella necesariamente planteada desde una pertenencia a un espacio ubicuo y universalmente accesible. El sentimiento, más o menos fluido y estable, de pertenencia a esta “disemiNación”<sup>14</sup> literaria, que configura un semillero de ciber migraciones narrativas y poéticas, me parece una de las direcciones más claramente rastreables a todo lo largo de la literatura contemporánea escrita en español, y no parece que vaya a desaparecer a corto plazo. La diversidad, constancia y número de sus apariciones y prácticas parece apuntar, por el contrario, a su consolidación como línea de fuerza en la literatura española e hispanoamericana por venir.

### **Bibliografía**

- Antolín Rato, Mariano. *La única calma*. Madrid, Alfaguara, 1999.
- Apablaza, Claudia. *Diario de las especies*. Sevilla, Barataria, 2010.
- Aub, Max. *La gallina ciega*. México, Joaquín Mortiz, 1971.
- Bosch, Lolita (ed.). *Hecho en México*. Barcelona, Mondadori, 2007.
- Busso, Mariana Patricia. “Los foros de Internet como espacios de la migración mediaticada de argentinos”. *Icono 14. Comunicación y tecnologías emergentes*, no. 15, 2017, <https://icono14.net/ojs/index.php/icono14/article/view/983>.
- Cabo Aseguinolaza, Fernando. *Historia de la literatura española. 9. El lugar de la literatura española*. Barcelona, Crítica, 2013.
- Canetti, Elias. *Hampstead: apuntes rescatados 1954-1971*. Traducción de Juan José del Solar. Madrid, Anaya & Mario Muchnik, 1996.
- Carrión, Jorge. *La brújula*. Córdoba, Berenice, 2006.
- Carrión, Jorge. *GR-83*. Autoedición, 2007.
- Carrión, Jorge (ed.). *Mejor que ficción. Crónicas ejemplares*. Barcelona, Anagrama, 2012.
- Campa, Román de la. “Norteamérica y sus mundos latinos: ontologías, globalización, diásporas”, *Revista Iberoamericana*, no. 193, 2000, pp. 753-769.

---

14 “Esa nación-narración que fue en la época de la imprenta espacio [...] es, desde la nueva narratividad rizomática digital, una disemiNación de complejos diálogos, de relaciones en lanzadera que van de un lado al otro del telar, desde lo universal a lo particular, y viceversa” (Romero, “La literatura española en el siglo XXI” 219).



- Carrera, Liduvina. *La metaficción virtual. Hacia una estrategia posible en la narrativa finisecular latinoamericana del siglo XX*. Tesis doctoral. Caracas, Universidad Católica Andrés Bello, 2000.
- Castells, Manuel. *La era de la información. Vol. 1: La sociedad red*. Madrid, Alianza, 2001.
- Cebrián, Mercedes. *13 viajes in vitro*. Madrid, Blur Ediciones, 2008.
- Cobo Romaní, Cristóbal; Moravec, John W. *Aprendizaje Invisible. Hacia una nueva ecología de la educación. Colección Transmedia XXI*. Barcelona, Laboratorio de Mitjans Interactius / Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, 2011.
- Corral, Wilfrido H. *Discípulos y maestros 2.0. Novela hispanoamericana hoy*. Madrid y Fráncfort, Iberoamericana / Vervuert, 2019.
- Delanty, Gerard. *Citizenship in a global age. Society, culture, politics*. Maidenhead, Open University Press, 2008.
- Eagleman, David. *El cerebro*. Barcelona, Anagrama, 2017.
- Echeverría, Javier. *Los señores del aire. Telépolis y el Tercer Entorno*. Barcelona, Destino, 1999.
- Escandell Montiel, Daniel. *Escrituras para el siglo XXI. Literatura y blogosfera*. Madrid y Fráncfort, Iberoamericana / Vervuert, 2014.
- \_\_\_\_\_. "Digitales y transatlánticos: más allá de la diáspora literaria hispánica". *Entornos digitales: conceptualización y praxis*, Beatriz Trigo y Mary Ann Dellinger (eds.), Barcelona, UOC, 2017, pp. 47-65.
- Fernández Mallo, Agustín. *Nocilla Lab*. Madrid, Alfaguara, 2009.
- Fuentes, Carlos. *La región más transparente*. México, Fondo de Cultura Económica, 1958.
- Grabovszki, Ernst. "The Impact of Globalization and the New Media on the Notion of World Literature". *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, vol. 1, no. 3, 1999, <https://doi.org/10.7771/1481-4374.1040>. Acceso 3 de junio de 2021.
- Gómez Trueba, Teresa y Carmen Morán Rodríguez. *Hologramas. Realidad y relato del siglo XXI*. Gijón, Trea, 2017.
- Jándula, Daniel. *Tener una vida*. Canet de Mar, Candaya, 2017.
- Jenkins, Henry. *Fans, bloggers y videojuegos. La cultura de la colaboración*. Barcelona, Paidós Ibérica, 2009.
- Kohan, Martín. *Fuera de lugar*. Barcelona, Anagrama, 2016.

- Landow, George P. *Hipertexto. La convergencia de la cultura crítica contemporánea y la tecnología*. Barcelona, Paidós Ibérica, 1995.
- Le Clézio, Jean-Marie. *El éxtasis material*. Traducido por Juana Bignozzi. Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editores, 2010.
- Lomelí, Luis Felipe. *Okigbo Vs las transnacionales y otras historias de protesta*. Miami, La Pereza Ediciones, 2015.
- López Navia, Santiago Alfonso. "Literatura posnacional". *Monteagudo: Revista de literatura española, hispanoamericana y teoría de la literatura*, no. 14, 2009, pp. 231-235.
- Ludmer, Josefina. "Literaturas postautónomas". *Ciberletras: Revista de crítica literaria y de cultura*, no. 17, 2007. <http://www.lehman.edu/faculty/guinazu/ciberletras/v17/ludmer.htm>. Acceso 27 de enero de 2021.
- Mairal, Pedro. *La uruguayo*. Madrid, Libros del Asteroide, 2017.
- Makimoto, Tsugio y David Manners. *Digital Nomad*. Londres, Wiley, 1997.
- Martín-Barbero, Jesús. *Al sur de la modernidad*. Pittsburgh, University of Pittsburgh, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Oficio de cartógrafo: Travesías latinoamericanas de la comunicación en la cultura*. Santiago de Chile, Fondo de Cultura Económica, 2002.
- Méndez Guédez, Juan Carlos. *Arena negra*. Madrid, Editorial Casa de Cartón, 2013.
- McCarthy, Tom. *Satin Island*. Traducido por José Luis Amores. Málaga, Pálido Fuego, 2016.
- Mitchell, William. *Me ++*. Cambridge, MIT Press, 2003.
- Molina Huete, Belén, Vicente Luis Mora y Rocío Peñalta Catalán, "Poesía digital: ciberretórica y creación poética en español". *Comunicación mediada por ordenador: la lengua, el discurso y la imagen*, Sara Robles Ávila y Antonio Moreno-Ortiz (coords.), Madrid, Cátedra, 2019, pp. 294-334.
- Molinuevo, José Luis. *La vida en tiempo real. La crisis de las utopías digitales*. Madrid, Biblioteca Nueva, 2006.
- Montoya Juárez, Jesús. "La Suisse n'existe pas: una reescritura poshumana y transnacional de la identidad uruguayo". *Literatura más allá de la nación. De lo centrípeto y lo centrífugo en la narrativa hispanoamericana del siglo XXI*, Francisca Noguero et al. (eds.), Madrid, Iberoamericana, 2008, pp. 45-60.

- Mora, Vicente Luis. *Pangea. Internet, blogs y comunicación en un mundo nuevo*. Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2006.
- \_\_\_\_\_. *El lectoespectador*. Barcelona, Seix Barral, 2012.
- \_\_\_\_\_. "Discontinuidades formales en la poesía española contemporánea: de la disrupción a la textovisualidad". *Revista Laboratorio*, no. 18, 2018, <https://revistalaboratorio.udp.cl/index.php/laboratorio/article/view/32>. Acceso 21 de mayo de 2021.
- \_\_\_\_\_. *La huida de la imaginación*. Valencia, Pre-Textos, 2019.
- Morante, José Luis (ed.). *Re-generación. Antología de poesía poética (2000-2015)*. Granada, Valparaíso, 2016.
- Morales Sánchez, María Isabel. "Lectores en suspense: una aproximación a las estrategias discursivas de la intriga en la narración digital". *Pensamiento, ficción e intriga literaria en la narrativa contemporánea*, María Victoria Utrera Torremocha (ed.), Sevilla, Editorial Universidad de Sevilla, 2018, pp. 151-187.
- Moravec, John W. "Knowmads in Society 3.0. The emerging workforce". *The Education Futures Blog*, 2008. <https://www.educationfutures.com/blog/post/knowmads-in-society-30>. Acceso 7 de junio de 2021.
- \_\_\_\_\_. "Introduction to *Knowmad Society*". *Knowmad Society*, J. W. Moravec, (ed.), Minneapolis, Education Futures, 2013, pp. 9-29.
- Morin, Edgar. *El espíritu del tiempo. Ensayo sobre la cultura de masas*. Madrid, Taurus, 1966.
- Musil, Robert. *El hombre sin atributos*. Tomo 1. Traducción de José M. Sáenz. Barcelona, Seix Barral, 2002.
- Neuman, Andrés. *La vida en las ventanas*. Madrid, Espasa Calpe, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Anatomía sensible*. Madrid, Páginas de Espuma, 2019.
- Noemí, Daniel. "Y después de lo post, ¿qué? Narrativa latinoamericana hoy". *Entre lo local y lo global. La narrativa latinoamericana en el cambio de siglo (1990-2006)*, Jesús Montoya Juárez y Ángel Esteban (eds.), Madrid, Iberoamericana, 2008, pp. 83-98.
- Nord, Christiane. *Traslating as a Purposeful Activity. Functionalist Approaches Explained*. Manchester, St. Jerome Publishing, 1997.
- Olivera Cajiga, Mauricio Nihil. "La e-migración: un nuevo espacio para pensar la retórica de la integración en las políticas migratorias". *Icono 14. Revista de Comunicación y Nuevas Tecnologías*, vol. 11, no. 01, 2013, pp. 233-261.

- Padinger, Germán. *Britannica*. Madrid, Magma Editorial, 2019.
- Peri Rossi, Cristina. *Las replicantes*. Palencia, Ediciones Cálamo, 2016.
- Peveroni, Gabriel. *El exilio según Nicolás*. Montevideo, Santillana, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Viajar no lleva a ningún sitio*. Montevideo, HUM, 2019.
- Ramos Izquierdo, Eduardo. "Archipiélago en líneas". *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, número extraordinario 2, 2017, pp. 88-93.
- Real Academia Española. *Diccionario panhispánico de dudas*. Madrid, Real Academia Española, 2005. <https://www.rae.es/dpd/>. Acceso 8 de junio de 2021.
- Rey Rosa, Rodrigo: "Prefacio. Teorías". *Los meridianos de la globalización. Ensayos sobre el tiempo en la literatura latinoamericana contemporánea*, Erica Durante (ed.), Louvain-La-Neuve, UCL Presses Universitaires de Louvain, 2015, pp. 7-8.
- Rilke, Rainer M. *Los apuntes de Malte Laurids Brigge*. Traducción de Juan de Sola. Barcelona, Alba Editorial, 2016.
- Robin, Régine. *Cybermigrances. Traversées fugitives*. Montréal, VLB Éditeur, 2004.
- Rodríguez Iglesias, Legna. *Mi novia preferida fue un bulldog francés*. Barcelona, Alfabeta, 2017.
- Rodríguez Magda, Rosa María. *Razón digital y vacío*. Valencia, Diputació de Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 2010.
- Romero López, Dolores. "La literatura española en el siglo XXI: hacia la nueva creación digital". *Literaturas del texto al hipermedia*, Dolores Romero López y Amelia Sanz Cabrerizo (eds.), Barcelona, Anthropos, 2008, pp. 213-227.
- Rötzer, Florian. *Digitale Weltentwürfe. Streifzüge durch die Netzkultur*. München, Hanser, 1998.
- Sánchez Zapatero, Javier. "El regreso imposible del exiliado: Alfred Döblin y Max Aub". *Estudios de Literatura Comparada, 1 (vol. 2: Sujeto migrante)*, Ana González Rivas, Luis Martínez Falero, José Antonio Pérez Bowie y Graham Keith Gregor (eds.), Madrid, Sociedad Española de Literatura General y Comparada, 2018, pp. 46-53.
- Sanz, Amelia. "Digital Literatures circulation: testing post-Bourdieu theories". *Neohelicon*, no. 44, 2017, pp. 15-25.
- Sanz Villanueva, Santos. "Presente y futuro de la novela española". *La página*, no. 93-94, 2011, pp. 3-4.
- Sastre, Luciana Irene. "El presente en consonancia". *VI Encuentro Interdisciplinario de las Ciencias Sociales y Humanas*, 2013, <http://publicaciones.ffyh.unc.edu.ar/index.php/6encuentro/article/view/155>.

Saum-Pascual, Alexandra. *Mutatis mutandis. Literatura española del nuevo siglo XXI*. tesis doctoral, Riverside, University of California Riverside, 2012.

Scolari, Carlos (ed.). *Ecología de los medios: entornos, evoluciones e interpretaciones*. Barcelona, Gedisa, 2015.

Tortosa, Virgilio. "Sujetos mutantes: nuevas identidades en la cultura". *Literaturas del texto al hipermedia*, Dolores Redondo Gómez y Amelia Sanz Cabrerizo (eds.), Madrid, Anthropos, 2008, pp. 257-272.

Valencia, Leonardo. "Aquí Argentina". *Letras Libres*, no. 144, 2010, pp. 93-94.

\_\_\_\_\_. *La escalera de Bramante*. Bogotá, Seix Barral, 2019.

Valle, Gustavo. "El país del escritor". *Cuadernos Hispanoamericanos*, no. 750, 2012, pp. 47-56.

Vargas Llosa, Mario. *Los jefes*. Barcelona, Roca, 1959.

## **TEORÍA E HISPANISMO. UNA TRAYECTORIA PERSONAL**

### **THEORY AND HISPANISM: A PERSONAL TRAJECTORY**

Sebastiaan Faber  
Oberlin College  
Sebastiaan.Faber@uberlin.edu

Fecha de recepción: 04/05/2021

Fecha de aceptación: 25/07/2021

Doi: <https://doi.org/10.30827/tnj.v4i2.21123>

**Resumen:** El autor —hispanista educado en Países Bajos y Estados Unidos en los años 90 del siglo XX— repasa su trayectoria académica e investigadora con un enfoque particular en el papel fluctuante que ha jugado en ella la teoría crítica. El artículo cubre el exilio republicano de 1939, la historia institucional del hispanismo y los estudios de la memoria.

**Palabras clave:** Hispanismo; teoría crítica; marxismo; ideología; hegemonía; memoria; historia institucional; prestigio.

**Abstract:** The author, who was educated as a Hispanist in the Netherlands and United States in the 1990s, looks back on his academic trajectory with a particular eye to the fluctuating importance in it of critical theory. The article covers Spanish Civil War exile, the institutional history of Hispanism, and memory studies.

**Keywords:** Hispanism; critical theory; Marxism; ideology; hegemony; memory; institutional history; prestige.



Sebastiaan Faber es catedrático de Estudios Hispánicos en el Oberlin College (Ohio, EE.UU). Licenciado por la Universidad de Ámsterdam (1995) y doctor por la Universidad de California, Davis (1999), es autor o coeditor de media docena de libros. Lo que sigue no es una entrevista, aunque lo parezca. Es un ensayo escrito en forma de diálogo con un interlocutor virtual, para amenizar la lectura e inyectar una pequeña dosis de tensión dialéctica.

### **¿Cuál es su relación con la teoría?**

Complicada, como se diría en las redes. La verdad es que tardé en descubrirla y todavía más en manejarla con soltura. Cuando me inscribí en la licenciatura de Filología Española en la Universidad de Ámsterdam, en 1989, la carrera estaba diseñada de forma bastante tradicional, sobre un modelo más bien español, centrado en el canon literario y la lingüística, con poca o ninguna atención a la teoría literaria o a la teoría crítica como tal. Para colmo de males, algunos años antes el Ministerio de Educación de Países Bajos había decidido —quién sabe por qué— imponer una especie de división laboral entre los cinco o seis departamentos de Español del país. Algunos, como Utrecht y Leiden, se concentraban en Latinoamérica, mientras que otros —entre ellos, el de Ámsterdam— se ocupaban de España. Un disparate. Hizo, por ejemplo, que mi exposición formal a la literatura latinoamericana en mis cinco años de clases en Ámsterdam se limitara a un solo cuento de Borges. Ahora, no es que no aprendiera cosas, ni mucho menos; de hecho, el castellano empiezo a estudiarlo a los 18 años. En Ámsterdam llegué a trabajar con Germán Gullón; y escogí una asignatura de literatura latinoamericana durante el año que pasé de Erasmus en Alcalá de Henares.

### **¿Pero ni allí ni en Ámsterdam había clases con un enfoque explícitamente teórico?**

Muy pocas en la carrera de Hispánicas, más allá de la narratología. Sí se exigía que cursáramos una clase introductoria —en holandés— de Literatura Comparada, o lo que entonces se titulaba, a lo alemán, Ciencia General de la Literatura (Algemene Literatuurwetenschap). Y casi por casualidad seguí un seminario, también en holandés, de filosofía antropológica. Pero todo eso resultaba bastante desconectado de lo que hacíamos en el Departamento.

### **Eso, ¿cuándo cambia?**

No fue hasta llegar a Estados Unidos para hacer el doctorado que se me abrieron dos mundos que hasta entonces me eran prácticamente desconocidos, al menos en lo que

concernía a mis estudios formales: el latinoamericano y el de la teoría. En la Universidad de California en Davis, a la que llegué en 1995, tuve la suerte de que mi llegada casi coincidiera con la de Neil Larsen, el gran crítico marxista. Si mal no recuerdo, la mía fue la primera tesis doctoral que dirigió. También me tocaron clases en el programa de Teoría Crítica con profesores como Janelle Reinelt, Marc Blanchard y Georges van den Abbeele. Fue allí también donde tuve que escribir mis primeros textos en inglés. Hasta entonces, todo había sido en holandés y castellano.

### **¿Cómo era la conexión entre el programa de teoría crítica y lo que se hacía en las clases de doctorado del Departamento de Español?**

Mucho mayor que en Ámsterdam, sin duda. En gran parte, precisamente, por la mayor presencia de lo latinoamericano. Como muchos departamentos de Español en Estados Unidos, en realidad eran tres departamentos en uno —lingüística, literatura latinoamericana y literatura española— que funcionaban de forma bastante autónoma, cuando no estaban peleados entre sí. En los estudios literarios, la distinción entre latinoamericanistas y “peninsularistas” era, además de personal, también intelectual. Los latinoamericanos venían de una tradición intelectual muy diferente de los que estaban en la española. Simplificando mucho, en países como Argentina, Chile, México o Venezuela habían impactado mucho más las revoluciones del pensamiento occidental de la segunda mitad del siglo XX que en la España de Franco o en el campo de la filología española, por más presencia que hubiera en esta de exiliados republicanos. Las y los latinoamericanos también tenían vínculos más directos u orgánicos con las ciencias sociales como la sociología y la antropología. No es casual que la revolución de los estudios culturales llegue mucho antes al latinoamericanismo que al peninsularismo.

### **Con Neil Larsen como director de tesis, ¿cabe suponer que salió del doctorado hecho un marxista?**

En cierta forma, sí. Aprendí mucho de él, aunque no cito su trabajo ni una vez en la tesis, más allá de los agradecimientos. (*Risas*). Pero es verdad que durante mis últimos años en Davis quedé bastante deslumbrado por Larsen y por otros teóricos marxistas como Terry Eagleton, Slavoj Žižek, Jean Franco o John Beverley. De hecho, uno de mis primeros artículos publicados es el único de teoría —digamos— pura: un análisis de la evolución del concepto de ideología, que redacté bajo la influencia, no digerida del todo, de Žižek y Eagleton. En mi tesis doctoral sobre los intelectuales españoles exiliados en México, en cambio, que después se conver-

tiría en mi primer libro, lo que más me sirvió fue el trabajo de Antonio Gramsci, en particular su concepto de hegemonía.

### **¿Se refiere a *Exile and Cultural Hegemony*?**

En efecto. En ese libro, la teorización gramsciana de la hegemonía me pareció que servía de maravilla para entender varios aspectos clave del exilio. Primero, el impacto de la táctica antifascista del Frente Popular, que fue adoptada formalmente por la Comintern en 1935, pero que tuvo sus prehistorias y manifestaciones particulares entre las y los intelectuales españoles que se habían comprometido con el proyecto republicano. Por un lado, el frentepopulismo en España era una puesta en práctica de lo que proponía Gramsci: una coalición contra el fascismo que era amplia, progresista y de carácter nacional-popular. Por otro lado, la licencia nacionalista implícita en la táctica avalada por la Comintern de Dimitrov —quien básicamente decía que el nacionalismo era un arma demasiado potente como para dejar que lo monopolizara el fascismo— también entroncaba con un populismo que ya estaba presente en muchos de los intelectuales españoles de la época. Basta pensar en la Generación del 27. Esto, en el contexto de la Guerra Civil y del despertar urgente de sus nacionalismos rivales, llevó no solo a una idealización del pueblo con un fuerte regusto al nacionalismo cultural (como lo define John Hutchinson) sino también a la asunción de parte de muchos intelectuales de una actitud bastante paternalista para con ese pueblo idealizado.

### **Una vez exiliados a Latinoamérica, y a México en particular, ese nacionalismo populista se convierte en lo que usted llama “hispanismo”**

Bueno, el término no es mío; lo tomo de historiadores como Fredrick B. Pike o Ricardo Pérez Montfort, que han estudiado la evolución de la idea de la comunidad panhispánica a ambos lados del Atlántico desde las independencias latinoamericanas. Pero es verdad que, en mi libro, argumento que el nacionalismo republicano, en el contexto del exilio, ya desprovisto del pueblo y del territorio nacionales, no puede por menos que delatar su sustrato de nostalgia imperial. Es más, mantengo que es en el exilio latinoamericano donde se revela la falta de comprensión política e histórica entre la mayor parte de los intelectuales españoles desplazados —incluida la izquierda radical— de la empresa colonizadora de España. Esa falta de comprensión les ciega ante el significado y el peso de los republicanismos latinoamericanos. También produce bastantes roces con sus colegas mexicanos, colombianos, argentinos, etc. La ironía de la situación la capta Max Aub maravillosamente en su cuento “La verdadera historia de

la muerte de Francisco Franco” cuando escribe que los exiliados españoles en México “no podían suponer —en su absoluta ignorancia americana— el caudal de odio hacia los españoles que surgió de la tierra durante las guerras de Independencia, la Reforma y la Revolución ... Ni alcanzarían a comprenderlo, en su cerrazón nacionalista, con el orgullo que les produjo la obra hispana que descubrieron como beneficio de inventario ajeno, de pronto propio. Jamás las iglesias produjeron tanta jactancia, y más en cabezas, en su mayor número, anticlericales” (413-14).

**En el libro, el concepto de hegemonía también le sirve de otros modos.**

Sí, también lo uso para describir la lucha que emprenden las y los intelectuales exiliados que fundan editoriales y revistas y se dedican, en cuerpo y alma, a redactar obras ambiciosas de historia, de historia literaria y de historia de la filosofía. Y es que entienden desde el comienzo —o así lo argumento— que le toca al exilio establecer una hegemonía cultural frente un franquismo empeñado en condenar al olvido, o a la hoguera, la cultura española (y catalana, gallega, valenciana, vasca, etc.) diversa y moderna que representaba ese mismo exilio.

**Aun así, en su libro los intelectuales españoles exiliados en México no salen muy bien parados, que digamos.**

Bueno, no diría tanto. Describo su evolución y desafíos con bastante empatía, pero también con el propósito expreso de no caer en el modo hagiográfico o enciclopédico que marca muchas de las publicaciones sobre el exilio en el primer cuarto de siglo después de la muerte de Franco. En el libro, me esfuerzo por considerar la evolución política e intelectual del exilio español en México durante la Segunda Guerra Mundial y la Guerra Fría en el contexto de la evolución de la política y del poder institucional en el entorno anfitrión —concretamente, la consolidación y transformación del régimen del Partido Revolucionario Institucional (PRI)—. Y allí no puedo por menos que concluir que la presencia del exilio español —su presencia real en las instituciones, así como su presencia simbólica en el imaginario y el discurso políticos— acabó por hacer posible, o al menos reforzar, esa hegemonía priista en la segunda mitad del siglo XX.

**La suya, por tanto, es una crítica al PRI y a los exiliados enfocada no desde el liberalismo de un Enrique Krauze o un Octavio Paz, digamos, sino desde la izquierda.**

En efecto. Esa posición mía —que no dejó de ser algo temeraria— produjo cierta de-

sazón entre dos colegas mayores a los que siempre he admirado mucho y que, en diferentes momentos, me ayudaron en mis investigaciones.

### **Cuente, cuente...**

Bueno, el gran James Valender —profesor del Colegio de México y emparentado con el exilio por matrimonio— escribió que yo, como “marxista convencido”, le estaba exigiendo a escritores exiliados como Max Aub también una “ortodoxia marxista”. Esta exigencia le pareció impropia porque —decía— yo no tomaba “suficientemente en cuenta las circunstancias muy particulares en que Aub, lo mismo que sus paisanos, pasó los largos años del exilio”. “La tesis de Faber”, apunta James, “parece suponer la existencia (por muy clandestina que fuera) de un auténtico movimiento revolucionario, ... preparado para tomar el poder en México en cuanto se presentara la oportunidad. Y este simplemente no era el caso” (“Max Aub y su *Antología*” 253-4). De ahí que Valender rechace de plano lo que mi argumento pueda insinuar de hipocresía de parte de los exiliados españoles en México en lo que respecta a su relación con el régimen anfitrión.

### **¿Y el otro colega?**

El otro era Carlos Blanco Aguinaga, en la Universidad de California en San Diego. Carlos había llegado a México como adolescente exiliado, aunque se desplazó hacia Estados Unidos relativamente pronto. Yo no le había llegado a conocer personalmente todavía, pero le admiraba desde la distancia. Se me ocurrió enviarle un ejemplar de mi tesis doctoral, sin mucha esperanza de que la leyera. Para mi gran sorpresa, me contestó a los pocos días con una carta larga, muy personal y un poco dolida, en la que, por un lado, me daba la razón, pero también señalaba que la posición desde la cual yo criticaba a los exiliados era, en cierto modo, ahistórica.

### **Su libro sobre el exilio sale en 2002; su segundo libro, sobre el impacto de la Guerra Civil sobre el hispanismo como campo académico en Estados Unidos y Gran Bretaña, no se publica hasta seis años después.**

La verdad es que la publicación de *Exile and Cultural Hegemony* me dejó algo desencantado con las monografías universitarias. Ahora veo que yo era bastante ingenuo con respecto a lo que significaba publicar un libro académico. Pero el caso fue que me convencí de que el esfuerzo no valía la pena visto el poco impacto que tienen los libros

universitarios. Por tanto, me puse a publicar artículos. El segundo libro lo escribí casi a mi pesar. Me acabó seduciendo el tema, que me permitió indagar en campos para mí nuevos, como la historia de la izquierda norteamericana en el siglo XX, el macartismo y las biografías de personajes fascinantes como Herbert Southworth, Gerald Brenan, Allison Peers y un antecesor mío en mi propia universidad, Paul Rogers. También me permitió, hasta cierto punto, reflexionar sobre personas que, como yo mismo, acaban atraídas por lenguas y culturas que no son las suyas hasta tal punto que acaban dedicándoles su vida profesional —con todo lo que tiene de raro, de bonito y de cuestionable—.

**Ese segundo libro, *Anglo-American Hispanists and the Spanish Civil War*, es bastante menos teórico que el primero, o al menos lo parece.**

Sí, es más histórico y biográfico, sin duda. Intenta hacer varias cosas a la vez: poner los mimbres para una historia crítica del campo —en su vertiente filológica tanto como histórica— desde sus orígenes en el siglo XIX hasta finales del siglo XX; explicar cómo lidiaron con la guerra los hispanistas a los que el conflicto les pilló en plena madurez; y describir cómo evoluciona el campo a partir de 1940, entre las influencias rivales del exilio republicano y del franquismo. No es que no haya teoría, pero está más implícita. Propongo, por ejemplo, que la historia del estudio erudito de lo español por extranjeros —y desde el extranjero— tiene que asumir la influencia de dos conjuntos de factores que no suelen tomarse en cuenta. Primero, llamo la atención sobre la dimensión afectiva del hispanismo, o sea la hispanofilia: una fascinación o incluso un amor por la lengua, el país, su literatura y su gente. Esta dimensión en muchos casos precede a la fase profesional, pero —argumento— nunca desaparece del todo, en parte por el papel central que siguen desempeñando en el campo, en la producción de conocimiento, estudiosos que cabe tildar de *amateurs*, en el sentido de que carecen de afiliación y apoyo universitarios. Segundo, subrayo la importancia de la dimensión política: los hispanistas, a fin de cuentas, son también ciudadanos con una determinada visión política del mundo. Lo interesante de la Guerra Civil como momento histórico es que, en cierto modo, sirve para llevar a la superficie —o incluso convertir en dilema existencial— esos otros factores, digamos extraacadémicos, que solemos ignorar o minimizar.

**El hispanismo —escribe— es un movimiento, un campo académico y una ideología.**

Exacto. También allí entra, en cierto modo, la teoría. El objetivo de todo el análisis histórico y biográfico que desarrollo en ese libro es, precisamente, una *Ideologiekritik*



de mi propio campo mediante una historia institucional. En ese sentido, el proyecto le debe mucho a Edward Said —el hispanismo en el mundo angloparlante no deja de ser una especie de orientalismo— pero también sigo partiendo de un enfoque marxista. En todo lo que respecta a la historia institucional, desde luego, hay mucho de Pierre Bourdieu.

**Esa influencia de Bourdieu quizá se acuse más en el hecho de que identifica el afán de prestigio como un factor principal en la evolución institucional del hispanismo en Gran Bretaña y Estados Unidos.**

Claro, porque desde el comienzo, los hispanistas se han sentido infravalorados en sus instituciones en comparación con sus rivales directos: las filologías clásicas, el inglés, el alemán, el francés e incluso el italiano.

**En los agradecimientos del libro menciona de forma prominente a Joan Ramon Resina y James Fernández.**

Es que los dos han sido pioneros en la historia institucional —y crítica— de nuestro campo. Resina, con la lucidez que le proporciona el aproximarse al hispanismo desde el rigor de la Literatura Comparada y desde la otredad de una cultura catalana que le permite ver con nitidez las bases ideológicas de una filología española todavía dominada por los presupuestos de los Menéndez Pelayo y Menéndez Pidal. Y Fernández, desde su propia relación afectiva y biográfica con el campo, al que entra como descendiente de inmigrantes españoles, y en el que llega, en un momento temprano de su carrera, a desempeñar un papel no solo como estudioso sino como gestor cultural —director del Centro Rey Juan Carlos— en una Nueva York en que se superponen, casi como en un palimpsesto, las huellas de la inmigración española de 1880-1920, las llegadas de Federico de Onís o Federico García Lorca, la movilización política en torno a la Guerra Civil y, finalmente, el exilio republicano.

**En 2011, poco después del 15-M, su carrera da un giro cuando empieza a colaborar de forma regular en los medios españoles. Sus primeras intervenciones entroncan con el debate sobre la memoria histórica.**

En realidad, en ese giro confluyen al menos tres factores diferentes, algunos internos míos y otros externos. Por una parte, una polémica con Santos Juliá que se produce casi por casualidad, en 2009, cuando este se topa —según supe mucho después, por

intervención de Jordi Gracia— con un ensayo mío que se había publicado en una revista norteamericana y donde analizo el papel de los historiadores-opinadores en el debate sobre la memoria, tomando a Juliá como caso paradigmático. El intercambio público con Juliá, bastante intenso, hace que yo entre en contacto con Pablo Sánchez León, Jesús Izquierdo Martín, Noelia Adánez, Ester Pascua y otros miembros del Colectivo Contratiempo, un grupo de jóvenes historiadores que coincidían en mi crítica del papel de los historiadores académicos con respecto a las reivindicaciones del movimiento memorialista. De hecho, Sánchez León e Izquierdo Martín habían ya desarrollado una crítica mucho más incisiva y coherente de la historiografía española de la Guerra Civil en su libro *La guerra que nos han contado: 1936 y nosotros* (2006). Con Contratiempo quisieron traducir esa crítica a una *práctica* diferente: un enfoque no solo en otras historias y memorias, sino también dirigido a otros públicos, públicos concebidos no como meros recipientes del discurso experto sino como participantes e instigadores. Me hizo mucha ilusión unirme a ese proyecto.

### **¿Y los otros dos factores?**

El segundo es el contexto español, donde se producen cambios importantes en el paisaje mediático, con el nacimiento de medios como *Público* y, después de la crisis, medios verdaderamente independientes y críticos como *La Marea* y *CTXT*. Entre otras cosas, esa diversificación de la oferta baja el umbral para que participemos en la esfera pública española las y los académicos, incluidos los que pasamos mucho tiempo fuera del país. En 2011, se me ocurre enviar algo a *FronteraD*, un proyecto valiente y original de Alfonso Armada y otros. En 2012, conozco por casualidad a personas involucradas en la fundación de *La Marea* y me convierto en colaborador casi desde el principio. Y, en 2014 o 2015, entro en contacto con Guillem Martínez, justo cuando este, junto con otros periodistas veteranos de *El País*, está preparando el lanzamiento de *CTXT: Revista Contexto*.

El tercer factor es más personal. Siempre me ha atraído el periodismo. Llevo la vida entera —literalmente desde la escuela primaria— haciendo revistas y, durante mis años en la Universidad de Ámsterdam, trabajé brevemente de periodista en Holanda y asistente de periodista en Madrid. Cuando, poco después de doctorarme, entré a formar parte de los Archivos de la Brigada Lincoln, allá por el año 2000, no tardé en involucrarme en la producción de su revista trimestral, *The Volunteer*. Entonces, en realidad no era tan grande para mí el paso del trabajo académico a las colaboraciones en prensa, incluidos los análisis y reportajes de la actualidad española que escribo con Bécquer Seguí para la revista norteamericana *The Nation* desde 2015.

### **¿Cómo ve la relación entre estas aventuras periodísticas y su labor como investigador universitario, en particular el aspecto teórico, que al fin y al cabo es lo que nos ocupa aquí?**

Es una buena pregunta. Por un lado, experimento un nivel bastante alto de simbiosis entre esas dos vertientes de mi actividad. No me cabe ninguna duda de que mi entrenamiento universitario me ha hecho un mejor periodista —más riguroso e informado, un mejor lector— y que mi actividad como periodista me ha hecho un mejor investigador y escritor académico, con una idea mucho más clara de lo que resulta relevante, y una capacidad mayor de tomar en cuenta —de servir— a mis lectoras y lectores. Pero, por otro lado, también hay una tensión e incluso un antagonismo fundamental entre el periodismo y la investigación académica. Mis compañeras periodistas tienen muy poca paciencia para los malos hábitos universitarios; y la mía también se ha venido agotando. No solo es que, en el mundo universitario, no parecen existir los plazos —todo se entrega siempre tarde— sino que mucha de la producción académica es bastante ilegible. En el periodismo se escribe para seducir al lector. En demasiados textos académicos, no solo no hay seducción alguna, sino que además se nota que el autor ni siquiera ha considerado para quién escribe. Simplemente no parecen textos escritos para ser leídos. Lo que llega a ser como cocinar un plato sin pensar en que alguien se lo coma.

### **¿Qué papel juega allí la teoría?**

Me temo que bastante negativo. El medio siglo de hegemonía teórica en las humanidades, digamos desde finales de los sesenta hasta el presente, ha coincidido con un alejamiento cada vez mayor del público lector no especializado.

### **¿Está proponiendo entonces que regresemos a la crítica humanística de los años 50?**

No, claro que no. El problema, me parece, no es la teoría en sí; esta nos ha hecho a todas y todos mucho mejores lectores y analistas, mucho más conscientes de las limitaciones de nuestra propia mirada, mucho más avezados y sofisticados, mucho menos dependientes de nuestras intuiciones e impresiones, siempre lastradas por prejuicios y posicionalidades. También hay que recordar que esa hegemonía teórica que acabo de mencionar es, de por sí, el resultado de muchos años de lucha contra patrones, prejuicios y privilegios antiguos en el mundo universitario, una lucha que, claro está, también tuvo una dimensión institucional absolutamente crucial, conectada con cuestiones de acceso a la universidad, de autoridad, de crítica y de emancipación. En

nuestro propio campo, sin ir más lejos, la teoría ha sido un arma crucial en la crítica de la filología tradicional. El problema es que la teoría, por más que lograra revolucionar las instituciones, y por más que nos haya hecho mejores lectores, no necesariamente nos ha hecho mejores escritores.

### **¿A qué se debe esa carencia?**

Allí influyen, de nuevo, factores varios. Para empezar, es obvio que la escritura en un sentido amplio —el estilo, la composición, la presentación— ha sido una asignatura pendiente, sistemáticamente ignorada en los programas de doctorado. Es más, si en la *reproduction du corps* —para volver a Bourdieu— se ha fomentado algo, explícita o implícitamente, es la opacidad concebida como seña de identidad profesional, marca de sofisticación y capital cultural —y valla para impedir el acceso a los no iniciados en el juego—. Aquí también influye la ansiedad en torno al prestigio que señalé en mi segundo libro como un factor decisivo en la evolución del hispanismo. Esta ansiedad, como sabemos, ha venido afectando a las humanidades en general, que desde los años 60 se han esforzado en parecerse a las ciencias sociales y naturales. Pero quizás lo que más daño ha hecho es la neoliberalización del mundo universitario, con su concepción cuantitativa en la producción y de la “calidad” y el “impacto”. Son términos que no dejan de ser otra forma de prestigio o capital cultural, pero que fomentan la especialización y la proliferación de artículos y revistas académicas que nadie lee. Irónicamente, la fuerza motriz de todo esto es el mismo credo neoliberal que acaba por cuestionar el valor de los campos humanísticos por su supuesta falta de utilidad —es decir, la dificultad que presentan sus actividades y productos a la hora de mercantilizarse—. Así se produce la tragedia que estamos viviendo en la actualidad: una comunidad académica que está persiguiendo, a lo loco, unos objetivos basados, en última instancia, en la *negación* de su valor y de los valores que la guían. La irrelevancia de lo humanístico acaba así convirtiéndose en una profecía autocumplida, justificando a su vez la abolición de programas y departamentos enteros.

### **El panorama que pinta es bastante distópico. ¿No hay esperanza?**

Bueno, tampoco he querido ser cínico. Esperanza sí que hay, claro. Para empezar, somos muchos los que somos muy conscientes de esta dinámica viciosa y trabajando por cambiarla. No es casual que haya cada vez más medios que quieren servir como puente entre el mundo académico y un público más grande y cada vez más colegas interesadas en colaborar en ese tipo de medios. Por otra parte, tampoco es nuevo:

tanto en el mundo hispanohablante como en el anglosajón siempre ha habido expertos académicos dispuestos a, o incluso ansiosos de, dirigirse a un público no especialista. Donde sí habrá que hacer cambios es en los sistemas de evaluación que sistemáticamente infravaloran ese tipo de actividad, sobrevalorando, en cambio, la producción de textos menos accesibles y relevantes. Pero también en esa área hemos visto erigirse poderosos movimientos reformistas, que además han abogado por cambiar el enfoque de los programas de doctorado.

**Hablando de movimientos reformistas, gran parte de su actividad como investigador académico estos últimos años se ha centrado en abogar por una apertura del campo hacia los paradigmas que se han venido a llamar “estudios transatlánticos” y “estudios ibéricos”, al mismo tiempo que no ha dejado de trabajar en el exilio.**

Bueno, lo que he hecho en ese sentido es, más que nada, sumarme a proyectos colectivos. En lo que respecta al exilio, el libro *Líneas de fuga*, coordinado por la gran Mari Paz Balibrea, representa un esfuerzo de grupo, realizado y madurado a lo largo de varios años, por repensar la forma en que narramos la historia cultural española partiendo, precisamente, de que el exilio republicano de 1939 representa como factor desestabilizador. Lo novedoso del proyecto —cuyo núcleo es el Grupo de Estudios del Exilio Literario (GEXEL) en la Autònoma de Barcelona— no solo reside en su conceptualización del exilio y su relación con España, sino en su presentación modular, casi aleatoria, con una sección de términos clave a lo Raymond Williams, una cronología contraintuitiva y una sección con textos de carácter más testimonial. Algo similar representa el libro *Transatlantic Studies: Latin America, Iberia, and Africa* que editamos Cecilia Enjuto-Rangel, Pedro García Caro, Robert Newcomb y yo. Ese libro pretende ser no solo un intento por replantear el campo —abriéndolo en términos geográficos, lingüísticos, teóricos y curriculares— sino, al mismo tiempo, una puesta en práctica de ese replanteamiento a través de más de treinta ensayos. Un proyecto así, claro, no habría sido posible si no fuera por la previa investigación crítica de la historia institucional del campo, como lo representa, por ejemplo, *Ideologies of Hispanism*, el libro pionero coordinado por Mabel Moraña, o *Spain Beyond Spain*, editado por Luis Fernández Cifuentes y Brad Epps. Es más, precisamente en la medida en que nuestro libro constituye una crítica institucional, nos hemos empeñado por incluir en él voces como las de Joan Ramon Resina o Abril Trigo, que cuestionan las pretensiones reformistas del paradigma transatlántico.

**Mientras tanto, usted ha ido intensificando el ritmo de sus colaboraciones en medios españoles, con numerosas entrevistas y polémicas con escritores e historiadores. ¿No teme que involucrarse tan intensamente en una esfera pública tan politizada como lo es la española —de forma, además, tan pegada a la actualidad— acabe por erosionar su estatus como académico?**

No niego que es un riesgo que me produce cierta ansiedad. También me consta que, en ciertos círculos y entre ciertos colegas, esa erosión ya se ha producido. Además, se da el problema añadido de que no soy ni historiador ni periodista, aunque finja ser ambas cosas. Pero, aunque me lo planteo continuamente, creo que es un riesgo que vale la pena correr. Como explico en *Memory Battles of the Spanish Civil War*, el libro que recoge, en inglés, varias de esas intervenciones realizadas en castellano en medios españoles, me ha parecido importante abandonar la relativa comodidad del supuesto desinterés académico y “unirme a la batalla” por dos motivos concretos. Primero, la naturaleza del tema —en este caso, la memoria histórica de la Guerra Civil y del franquismo, cuya “recuperación” ha sido una reivindicación de la sociedad civil desde hace más de veinte años— y, segundo, esa conciencia, ya mencionada, de que el trabajo académico, para ser relevante, no se puede permitir limitarse a los medios y los formatos académicos tradicionales.

**¿Esto implica también abandonar la pasión por la teoría que descubrió en los años del doctorado?**

No, para nada. De hecho, en *Memory Battles* pretendo intervenir activamente en el debate teórico de los estudios de la memoria. Primero, me atrevo a cuestionar, de la mano de Jo Labanyi y Beatriz Sarlo, la importación en los estudios de la memoria ibéricos de los aparatos conceptuales de los estudios del Holocausto, como la teoría del trauma y la postmemoria. Segundo, llamo la atención sobre lo que veo como una debilidad metodológica. Pongo en tela de juicio la tendencia que tenemos muchos de los que nos hemos pasado a los estudios de la memoria desde los estudios literarios: presuponer que un puñado de textos literarios representan, de alguna forma, una sociedad entera. Y tercero, propongo otros conceptos para comprender la interacción entre literatura y sociedad civil para replantear la relación entre el presente y los pasados conflictivos o violentos. El que más recorrido ha tenido es la idea de la literatura, en particular la novela, como “acto afiliativo”. Allí tomo prestada de Edward Said la noción de la afiliación como una forma activa de relacionarse con las generaciones pasadas, diferente de las relaciones “filiativas” —es decir, determinadas por la conexión familiar o genética—.



### ¿Y su último libro, *Exhuming Franco: Spain's Second Transition*?

¡Ese sí que es un experimento! Es el libro más abiertamente periodístico que he hecho, en todos los sentidos. Lo escribí rápidamente, muy pegado a la actualidad, y consiste, en su mayor parte, en reportajes, análisis y entrevistas. No me parece que hable ni una sola vez de la literatura. ¡Reniego de mi formación académica! (*Risas*). Bromas aparte, lo que he querido hacer allí es adoptar una postura en cierto modo más modesta, en la medida en que el periodista se presta, sobre todo, a plantear preguntas, escuchar y representar de la forma más fiel posible lo que le contesten sus interlocutores. Claro que esa modestia es relativa y en cierto modo falsa, porque además de plantear las preguntas —una prerrogativa importante de por sí— también, como autor y editor, soy yo quien da forma a la plasmación textual de la conversación. Aun así, lo que he buscado es abordar uno de los temas más candentes de los últimos veinte años —y, en particular, desde el 15-M y la popularización de conceptos como la Cultura de la Transición y el Régimen del 78—: la persistencia, o no, de legados franquistas en la democracia española actual. Y, al abordarlo, he querido reflejar la enorme diversidad de puntos de vista que hay al respecto, no solo entre derecha e izquierda, sino en el seno de la misma izquierda.

### ¿Le costó?

Sí, bastante. No solo porque acordé escribir el libro en un plazo imposiblemente breve —para el mundo académico, digo— sino porque lo pensé como un libro para una lectora no española y no especializada. Esto ha significado explicar el contexto español desde cero, por así decir, y al mismo tiempo ir más allá de las simplificaciones y los clichés para entrar en matices en los que no suelen profundizar los corresponsales extranjeros. Está por ver hasta qué punto he logrado ese objetivo.

### Bibliografía citada

- Aub, Max. "La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco". *Enero sin nombre. Los relatos completos del Laberinto Mágico*. Barcelona, Alba, 1994, pp. 407-28.
- Balibrea, Mari Paz (coord.). *Líneas de fuga. Hacia otra historiografía cultural del exilio republicano español*. Madrid, Siglo XXI, 2017.
- Enjuto-Rangel, Cecilia; Sebastiaan Faber; Pedro García-Caro y Robert Newcomb (eds). *Transatlantic Studies: Latin America, Iberia, and Africa*. Liverpool, Liverpool UP, 2019.

- Epps, Brad y Luis Fernández Cifuentes (eds.). *Spain Beyond Spain: Modernity, Literary History, and National Identity*. Lewisburg: Bucknell UP, 2005.
- Faber, Sebastiaan. *Exhuming Franco: Spain's Second Transition*. Nashville, Vanderbilt University Press, 2021.
- \_\_\_\_\_. *Memory Battles of the Spanish Civil War: History, Fiction, Photography*. Nashville: Vanderbilt UP, 2018.
- \_\_\_\_\_. *Anglo-American Hispanists and the Spanish Civil War: Hispanophilia, Commitment, and Discipline*. Nueva York, Palgrave Macmillan, 2008.
- \_\_\_\_\_. *Exile and Cultural Hegemony: Spanish Intellectuals in Mexico (1939-1975)*. Nashville: Vanderbilt UP, 2002.
- Izquierdo Martín, Jesús y Pablo Sánchez León. *La guerra que nos han contado. 1936 y nosotros*. Madrid, Alianza, 2006.
- Moraña, Mabel (ed.). *Ideologies of Hispanism*. Nashville, Vanderbilt UP, 2005.
- Valender, James. "Max Aub y su *Antología de Poesía Mexicana (1950-1960)*". *Homenaje a Max Aub*, James Valender y Gabriel Rojo (eds.), México, D.F., Colegio de México, 2005, pp. 253-80.

## LA ANUNCIACIÓN

### THE ANNOUNCEMENT

Luz Arcas

Compañía La Fármaco

lapharmaco@gmail.com

Fecha de recepción: 24/05/2021

Fecha de aceptación: 09/07/2021

DOI: <https://doi.org/10.30827/tnj.v4i2.21330>

**Resumen:** Diario de trabajo de Luz Arcas, bailarina y coreógrafa fundadora de la compañía de danza La Fármaco durante el proceso de *La anunciación*, una obra de danza creada para La Compañía Nacional de Danza de El Salvador, con motivo de la celebración del Bicentenario de la Independencia del país. La conciencia de que el colonialismo no es una etapa de la historia sino la historia en sí misma, que la violencia cultural es el camino más eficaz para la domesticación y el sometimiento de los pueblos, y la necesidad de la memoria física como forma de resistencia, el cuerpo colectivo o la ligadura profunda con el tiempo, con la vida. El lugar que ocupa la danza en esta búsqueda.

**Palabras clave:** Bailar; El Salvador; poscolonialismo; memoria; folclore; totalitarismo; ficción; violencia; libertad.

**Abstract:** Work diary of Luz Arcas, dancer and choreographer as well as founder of the dance company La Fármaco, during the process of *La anunciación*, a dance production created for La Compañía Nacional de Danza de El Salvador, on the occasion

of the celebration of the country's Bicentenary of Independence. The awareness that colonialism is not a stage in History but History itself, that cultural violence is the most effective way to domesticate and subjugate peoples, and the need for physical memory as a form of resistance, the collective body or the deep bond with time, with life. Where dance fits into this quest.

**Keywords:** Dancing; El Salvador; postcolonialism; memory; folklore; totalitarianism; fiction; violence; freedom.

## BIENVENIDA

### Abril 2021. San Salvador

La gestión de la pandemia me inquieta bastante, estigma europeo. No es obligatoria la mascarilla ni hay límites de personas en las reuniones, pero toman la temperatura al entrar en tiendas y restaurantes y utilizan con desmesura gel hidro-alcohólico. Están cerrados los museos y centros culturales, pero no los bares y estadios de fútbol. Parece que hubiese dos normativas distintas: para la escasa clase alta, que tiene hábitos similares a los europeos, y la inmensa clase baja, que vive como si la pandemia no tuviese remedio. Es mi segunda vez en el lugar y me siento mucho más tranquila, a pesar de que no haya cambiado nada.

Empiezo los ensayos. El país se encuentra dividido. Me recibe el equipo directivo de la Compañía Nacional de Danza, donde he venido a trabajar, vestidos de etiqueta y con una persona de prensa que fotografía todo lo que pasa. Me hablan de grupos opositores al Gobierno para referirse a algunos artistas, y de los medios de línea presidencial, para referirse a la prensa afín al Gobierno. En los grupos opositores está la mayoría de amigos que me hice en el anterior viaje, también Georgina, la nicaragüense que protagonizaba *Dolorosa*, la creación de 2019<sup>1</sup>. Gente inofensiva que no sabe mantener la boca cerrada.

He pedido elementos del ballet folclórico, y me encuentro con un tocado de flores con un enorme espejo en el centro. Recuerdo las palabras de Rafael SM Paniagua, colaborador en *Toná*, mi último trabajo: "las formas del folclore no son esencialistas, estáticas, identitarias. Están vivas, son complejas, contradictorias, son performativas, vibran con la Tierra, derrochan vitalismo y por eso todas las formas del folclore se parecen. 'Lo pueblo' puede enfrentarnos, pero en verdad, al menos formalmente, 'lo pueblo' nos hermana".

---

<sup>1</sup> En 2019 realicé un primer proyecto en El Salvador, invitada por el Centro Cultural de España, que dio como resultado la pieza de danza *Dolorosa* que ahora forma parte del repertorio de la Compañía Nacional de Danza.

El tocado es muy parecido al sombrero de verdiales tradicional, folclore malagueño prerromano y preflamenco que inspira *Toná*. Sin saber mucho de historia, me parece más posible que se parezcan, porque las vidas de los seres humanos se parecen entre sí (la relación con las estaciones, con el hambre, la tierra, el cielo...) más que por un trasvase cultural.

La propuesta, desde la dirección del Ministerio de Cultura de El Salvador y el Centro Cultural de España, es crear una obra para la Compañía Nacional de Danza con motivo de la celebración del Bicentenario de la Independencia. No traigo un plan concreto, solo un título, *La anunciación*, y la certeza de que me es imposible abordar el tema del bicentenario directamente: no es mi país y no me interesan las efemérides institucionales. Sí podemos reflexionar sobre la libertad, nunca como absoluto sino como necesidad inmediata de unos cuerpos que viven una realidad concreta. El Salvador es un país marcado históricamente por la violencia.

*La anunciación* está dentro de *Bekristen/ Cristianos*<sup>2</sup>, un proyecto que empezó en 2015 y que sigue creciendo y contaminándose por etapas, creaciones y encuentros con diferentes comunidades culturales, una reflexión física sobre la violencia del neoliberalismo, como nuevo colonialismo, en el cuerpo. Me interesan las dinámicas totalitarias del neoliberalismo, lo implacable de sus dogmas, de sus modelos. Me interesa cómo el cuerpo sobrevive dentro de esas dinámicas que lo arrasan todo, los asideros que encuentra, sus estrategias para frenar la maquinaria. Me interesa la sutileza de la violencia neoliberal, la belleza de esa violencia.

“Recaer en el cuerpo”, como dice Santiago Alba Rico en *Ser (o no ser) un cuerpo*, o pisar el freno de las inercias neoliberales y detenerse en “la herida histórica de los cuerpos”, ese contenido del cuerpo que sobrevive en el silencio, sepultado bajo el cemento de los sucesivos imperios y sus procesos de deculturación. Imagino esa memoria física organizada con una estructura similar a las capas tectónicas, pero de experiencia, invisible e inconsciente, que desde el fondo hacen temblar todo lo que existe. Bailar *la herida* es celebrar y compartir el dolor incurable, un ritual problemático y liberador.

A lo largo de los años voy descubriendo que las heridas se parecen, son comunes y a través de ellas se extiende la idea de ‘lo pueblo’ más allá de las fronteras territoriales. Por eso nos emociona el folclore, porque nos vuelve cualquiera; y no tiene nada

---

<sup>2</sup> El proyecto comenzó en Guinea Ecuatorial en 2015, y se ha ido alimentando de experiencias en diferentes países hasta llegar a un resultado escénico en *La domesticación*, estrenada en 2019 en coproducción con los Teatros del Canal de Madrid, y el primer capítulo de una trilogía que sigue en proceso.

que ver con una idealización, no es una posición romántica, esa emoción está llena de contradicciones y conflictos que nos pertenecen y a los que pertenecemos. Tal vez porque la cultura está hecha del dolor y la alegría, de las estrategias artísticas y artesanales para compartir y así aliviar el dolor y celebrar la alegría. Creo que no hay tantas opciones humanas para esas estrategias: reír y llorar, elementos originales del folclore en el cuerpo. Reír y llorar, elementos originales de cualquier rito, de todas las danzas. La emoción arquetípica. Las lágrimas y la risa.

### **Sudor y lágrimas**

Bailar el contenido folclórico de las lágrimas. Somos sobre todo agua, llanto y sudor. El sudor resbalando, los ríos de lágrimas, las gotas de sudor, los ojos cubiertos de lágrimas, llorar de alegría o sudar en el sexo.

Busco canciones dedicadas al agua, a los ríos, a los mares, a las fuentes; el pozo, la charca... busco todas las metáforas que han inspirado, metáforas de muerte, lamentos, de ritos de paso, eróticas, religiosas. Los ríos que paran en el mar, los mares de lágrimas, el agua fresca del pozo, el agua clara, el agua oscura.

Me recuerdo con unos nueve años en el colegio católico de monjas, solo para niñas de seis a catorce años, con uniforme y babero, en las horas que se volvían eternas entre el comedor y las clases de la tarde, cantando con las compañeras esta letra popular flamenca:

Si quieres agua fresca, niña,  
ven a mi pozo, niña, ven a mi pozo  
ven vamos juntos a beberla, niña,  
verás qué gozo, niña, verás que gozo.

Sé que vas de camino y el camino es largo  
siéntate aquí conmigo, niña  
descansa un rato.

Limpia como el agua tienes la mirá  
yo te llevaría mañana al altar, mañana al altar

Limpia como el agua tienes la mirá

Y a mí me gustaría compartir contigo  
además de esta agua,  
también, niña, el camino.



Los derechos del uso del agua han empezado a cotizar en Wall Street, en el mercado de futuros. El término *mercado de futuros* me inspira algo terrible y simple, tiene algo de cuento, de conjuro de bruja. Cuando lo terrible es simple, se vuelve aún más terrible. El agua, otra materia prima mercantilizada, como las semillas, o la energía. Pienso en la magia negra y el poder. En las monedas dibujando constelaciones en el pozo de los deseos. Pienso en esa escena.

Cómo será el folclore del futuro, qué pasará con todas las canciones, los cuentos y poemas dedicados al agua, qué pasará con las metáforas, quizá pasen a formar parte de esa herida histórica compartida. Cómo mi padre me cuenta que, cuando era niño, el lechero vivía un par de casas más allá de la suya, y que tenía unas pocas vacas que daban la leche que él vendía a los vecinos del barrio, hasta que las grandes lecheras se lo prohibieron y tuvo que deshacerse de las vacas.

Agua antigua. Nostalgia anticipada. La edad del agua, la era de las grandes migraciones: del sur desértico hacia el norte inundado. Imagino a una multitud de cuerpos que caminan por una tierra reseca: van hacia el norte. Los pocos que pueden llorar se tragan sus propias lágrimas antes de que otro se las lama.

He leído en *Otro fin del mundo es posible* (Riechmann), que ya no somos tan de agua como antes, que estamos compuestos de otros elementos, debido a la contaminación y a la transformación química del planeta. Me pregunto entonces si las lágrimas y el sudor también se habrán transformado.

Creo que no hay nada más universal que una fotografía de alguien que llora, que rompe en llanto. Hasta el punto de que cualquier político populista rompe públicamente en llanto para mostrar su empatía con el sufrimiento del pueblo. Bukele tiene su escena. Las lágrimas son la forma de la compasión.

### **Hotel Villa Serena, colonia de San Benito**

Está temblando la tierra. Tiembla menos que en 2019, pero a veces puede sentirse. El cuerpo tiembla por dentro cuando tiembla la tierra. Pienso que el temblor es su llanto contenido, lo aguanta y lo aguanta, hasta que no puede más y estalla en un terremoto que destroza parte del país, y afecta a los más pobres, los deja sin sus casas de láminas, como llaman aquí a la chapa metálica.

El temblor es un éxtasis, la identidad se pierde cuando se tiembla. He temblado de rabia, de miedo y de placer. Me pregunto si la tierra tiembla cuando los cuerpos tiemblan. Me pregunto cómo recibe la tierra nuestro temblor.

Parir es temblar, abrirse por dentro, como la tierra se quiebra para que avancen las raíces de los árboles. Recuerdo perfectamente el olor del parto. Me impresionó tanto. Un olor dulce, embriagador, que nos acompañó toda la cuarentena. Era como si la naturaleza nos recubriese con un halo de sangre dulce, nuestro donde se mezclaban tus lágrimas, mi leche, la herida compartida, el dolor de nuestra mutua falta y nuestro obligado encuentro: frontal, injusto, eterno. Yo te condenaba a la vida y tú me condenabas a la tuya. Nos uníamos para siempre: te obligaba a vivir y tú me obligabas a acompañarte en cada paso.

El primer contacto del casi cuerpo de mi niña sobre mi pecho, el calor de su casi cuerpo buscando mi pezón hinchado, ella, todavía ciega y húmeda, con su piel finita, recién expuesta al mundo de la luz.

Desde entonces siento una tremenda nostalgia que solo alivia el contacto de tu cuerpo creciente como una luna, tan blanca y caliente como un órgano desprendido del interior de un cuerpo. Mía, niña. Que va creciendo como el mundo por la pendiente de la velocidad y del miedo. Pienso en ese olor dulce que nos recubría y nos mezclaba, pienso “si estábamos ahí... envueltas por esa imperfección acogedora de lágrimas, leche, heridas compartidas, sentimientos de culpa, condenas frontales, injustas, eternas”.

Desde entonces siento nostalgia de nuestros fracasos, un apego terrible por la miseria de la especie humana, quiero abrazarlos a todos y darles de mamar como gemelos múltiples, con las dos tetas, para que volvamos a nacer y le peguemos una patada al puto pecado original. Invertirlo todo, como dice Abraham, que *todo nacimiento sea un perdón* (Gragera)<sup>3</sup>.

### **Centro de Artes. Sede de la Compañía Nacional de Danza**

Trabajo sobre la libertad, pero no hay mucho de que hablar al respecto. Es muy difícil ver un cuerpo libre, y mucho más difícil serlo. *Soy una extranjera, no he venido a hacer la revolución, solo una obra de danza*, pienso, mientras consiento en eliminar las escenas de la obra que me *sugiere* que elimine el equipo del Gobierno al terminar el ensayo.

Es más fácil abordar la esclavitud que la libertad, es algo universal. Esclavitud, sometimiento, represión, está todo lleno de matices, pero todas son formas de violencia.

---

3 Abraham Gragera es colaborador artístico en La Fármaco.

Llorar y sudar, compartir las aguas del cuerpo.

Llorar y sudar, incursiones violentas del cuerpo en el mundo.

Llorar de rabia o de belleza.

Sudar trabajando, bailando, en el sexo.

Sudar de rabia.

Llorar en el sexo.

*¿Por qué deberíamos preocuparnos de la tierra si nuestro deber es cuidar a nuestros semejantes pobres y enfermos? Dios se ocupará de la Tierra. Madre Teresa de Calcuta (La venganza de la tierra, de James Lavelock)*

## **Letanía**

Un cuerpo sometido está cerca de la tierra.

Un cuerpo doblado que curva su espalda como un sol que se esconde.

Un cuerpo que se traga la luz que desprende como el que llora con la boca abierta y traga su propio llanto.

Un cuerpo rítmico que se aplasta por el calor del sol.

Un cuerpo que está solo cansado.

*No hay nada de solo en eso*

El trabajo, la moneda de cambio. Trabajo, trueque, cuerpo.

El trabajo y el rezo se parecen porque aseguran el paraíso.

La fuerza del cuerpo, su resistencia, es la herramienta.

Pasar horas suplicando de rodillas o recoger fresas en un invernadero.  
El trabajo y el rezo se realizan con la cabeza hacia abajo, bajo el mismo Dios.

Hay una bestia arando los cultivos. Tiene un amo y un yugo.

El amo es mi mismo Dios, y el yugo las manos de otro hombre.

Trabajar contra la tierra.

Tierra: tumba y alimento.

Hay un hombre que reza con las rodillas clavadas en la tierra.

Notas y recortes.

Afirma José Manuel Romero, empresario, que se contratan a más mujeres que a hombres en la recolección de la fresa, en Huelva, porque son perfectas para este trabajo. Genéricamente se adaptan mejor a estas labores que los hombres, tienen las manos más sensibles y la recolección es mejor. También por su anatomía las mujeres resisten más tiempo en la posición agachada que requiere el trabajo (extraído del artículo “Sombras y silencio sobre la situación de las mujeres trabajadoras de la fresa en Huelva”, *Diario Público*, Marisa Kohan, 2018).

El humanismo cristiano ha colocado siempre al hombre en el centro del mundo. A su lado bastante más abajo, a la mujer. Creado a su imagen y semejanza, Dios dispone a las bestias, las aves, los peces, los frutos, los vegetales y minerales a los pies del hombre. El mundo se construye de arriba abajo. Dios le ofrece también cobijo, después el trabajo que asegure ese cobijo.

Miren que les he dado toda vegetación que da semilla sobre la tierra y todo árbol en cuanto hay fruto de árbol que da semilla. Que les sirva de alimento. Y a toda bestia salvaje de la tierra y a toda criatura voladora de los cielos y a todo lo que se mueve sobre la tierra en que hay vida como alma he dado toda la vegetación verde para alimento (*Génesis* 1:29).

La mayoría de los científicos ecologistas aseguran que queda poco tiempo para el colapso natural inevitable, el ecocidio, que traerá consigo el genocidio más numeroso de la historia.

## **LA ANUNCIACIÓN/ El viaje físico**

### **Llorar en escena**

Los bailarines en fila en la boca del escenario esperan al público. Suena una rueda de cumbias salvadoreñas, *Superman*, *Coco*... están nerviosos, saludan a sus familiares, se alegran al encontrarse caras conocidas. Ya están todos sentados. Dan la tercera y última llamada al público y suena *Se me perdió la cadenita*. Es una cumbia muy popular del país, que acompaña todas las celebraciones familiares. Se apaga la luz del patio de butacas, ellos van cambiando el rostro. Con el patio de butacas apagado aparece el recuerdo de los que no han venido, de los que ya no están. La alegría se vuelve oscura, la borrachera acaba en llanto. Maldecir a Dios.

Objetivo: en tres minutos captar la esencia y evolución de una fiesta familiar.

## Violencia contenida

La represión es la violencia asumida, crónica, institucional. Obliga a los cuerpos a una tensión extrema que se vive como propia. El cuerpo se pliega sobre sí mismo de una manera inconsciente. Anatómicamente se concentra en el punto donde se encuentran mandíbula superior e inferior, en la mirada, en la piel de la frente y en la zona dorsal de la espalda. Casi no hay movimiento, la tensión extrema paraliza a un cuerpo que tarde o temprano estallará.

La represión es la forma de la violencia más difícil de ver, se parece mucho al miedo, es un miedo crónico, del que no pretende uno librarse, que se ha vuelto parte de la anatomía, una forma de respirar. La represión es la asunción del miedo como algo cotidiano.

Objetivo: hacer a los cuerpos conscientes de la represión, para luego hacer estallar eso que se esconde detrás de ella.

Qué bien se comprende la represión, es una forma de esclavitud, de sometimiento. Es un estado con el que se empatiza fácilmente, lo sentimos cerca, lo hemos vivido.

Cuántos matices podemos encontrar en los tipos de violencia que es capaz de asumir un cuerpo.

## El cuerpo del trabajo

Repetición, exactitud, economía. Depuración continua.

Cuerpo reducido a su capacidad productiva: todas sus otras necesidades se obvian incluso intentan eliminarse o reducirse al máximo. Máximo rendimiento. El agua, el pis, la comida o el aseo, el tabaco. Para todo esto tenemos el *break*, la hora del descanso.

El cuerpo del trabajo tiene un ritmo determinado. Me fijo en los trabajos más físicos, en la agricultura o en la fábrica, en la construcción, esos que todavía confían en la eficacia del cuerpo humano. En un futuro se referirán a nosotros como *los antiguos humanos*, como decía Abraham Gragera.

El cuerpo del trabajo saca provecho a su anatomía, a su coordinación, a su fuerza bruta, a su resistencia, a su especialización y habilidad manual. Cuerpo dinámico, cuerpo engranaje, cuerpo-cadena de gestos específicos.

El perfeccionamiento en la labor logra texturas especiales, muy integradas y paradójicamente orgánicas. Parece que se hubiera nacido para ello, pero es la pura repetición la que logra ese espejismo. Nuestra vida está totalmente identificada con el

trabajo, la identidad nos la da el trabajo. El estatus, el prestigio. Trabajo y personalidad. Pienso que hay un cuerpo concreto que se encarna cuando se trabaja, casi como un traje que se pone, una concentración concreta con la que se conecta, o mucho otro contenido del propio cuerpo que se anula porque estorba, distrae. Las horas dedicadas hacen que sintamos que, definitivamente, somos sobre todo eso.

### **La súplica**

El cuerpo que suplica mantiene dos direcciones, hacia la tierra y hacia el cielo. Suplicar es tratar de conectarlas, intentar traer a la tierra lo que es del cielo: el poder de decidir la suerte, de transformar la realidad. El cuerpo que suplica lo hace desde la más absoluta de las humildades, no pretende cambiar la jerarquía, necesita ser más esclavo que nunca para que suceda el milagro. No solo se suplica a Dios, también se suplica el perdón al ser amado, o la compasión al jefe, al poderoso.

Pienso en ese baile, de arriba abajo, esperando que lo de arriba compadezca a lo de abajo, que lo libre del tormento.

### **Baile y libertad**

Folclore: una convención que no trunca sino potencia la vitalidad. Una revelación de la identidad como colectiva, arquetípica, que diluye rasgos propios y nos acoge, nos salva. La masa.

La mayoría de los bailes del folclore contienen la represión y el sometimiento: los bailes en parejas obligadamente heterosexuales, la división por capas sociales, el vestuario que esconde buena parte del cuerpo... Todos esos bailes propician la oportunidad de sortear la represión: las miradas y los contactos fugaces con los otros cuerpos. Pensar en otra persona mientras bailas. O la pura fisicidad, que es en sí misma liberadora, al margen del contenido específico.

En el *voguing* o el *waaking*, la libertad sexual es una convención más publicitaria que real. No es la sexualización del cuerpo sino su fisicidad lo que acaba por imponerse. Esa ficción, ese teatro o la magia del rito: no importa tanto el correlato, la supuesta metáfora, sino la potencia del cuerpo.

Hago una lista de todas esas convenciones que, paradójicamente, propician el espacio para la libertad y el baile es, en todas las épocas, una de las principales. Fregar los platos también ocupa un papel principal en esta lista de *milagros domésticos*, que transforman radicalmente el tiempo y el espacio, a través de la imaginación. Vitalidad de nuevo rebasando la esclavitud del gesto.



Hacemos un corro. Los bailarines palmean, gritan, empujan a los demás para que salgan al centro a bailar, a lucir sus habilidades, a derrochar energía. Imagino que es un juego que existe en casi todas las culturas. Los cuerpos asumen la ficción, la convención, el teatro, conectan con la energía colectiva. Crecerse contra y gracias al grupo, contra y gracias a la convención.

### **Ficción/ convención/ teatro**

Bailar es un sacrificio, una ofrenda. Es algo muy antiguo, casi seguro que el origen del baile, o más aún, de la ficción: la analogía, la sustitución. La convención, el teatro.

Un cuerpo encarna la metáfora, el intercambio es total. La primera ficción de la historia fue sin duda un sacrificio, alimento para lo sobrenatural. Su objetivo era saciar la cólera divina, suplicar su compasión. *La consagración de la primavera* es la obra cumbre en la recreación del origen del baile, origen de todas las ficciones. Siento que ese corro de cuerpos que palmean y gritan podrían ser la escena final de la consagración.

Mersi es una bailarina salvadoreña, acaba de entrar en la compañía. Es una fuerza bruta, tremenda. Asume voluntariamente el papel principal y se abandona a una inercia que acabará con ella. La pulsión de muerte. Las drogas, el sexo, las pasiones, la creación.

No creo que pretenda alcanzar la inmortalidad con mi arte, crear me hace estar siempre cerca de la muerte.

### **El rito**

Disponer los platos del desayuno de forma bella. Comprar flores. Colocar a la virgencita de la Caridad del Cobre en el centro del salón y detrás, bien guardadas, la pinza del cordón umbilical de Isadora, la prueba positiva del embarazo y la carta de mi madre de cuando me fui de Málaga. Creer sobre todo en las acciones pequeñas, en ese tipo de gestos, animar los objetos y dejarlos que sean ellos los que le hablen al más allá. La súplica como forma de vida. La superstición es lo único que me salva. Soy un cuerpo religioso.

### **El Presidente**

El presidente ha mandado desnudar a los mareros encarcelados. Los ha sentado en el suelo con las piernas abiertas y encajado unos con otros como piezas de un puzzle

perfecto. La cabeza de cada uno cae sobre la espalda tatuada del de delante. Llevan calzoncillos y mascarillas quirúrgicas para no herir la sensibilidad de los ciudadanos que vuelven con sus familias de las playas en domingo y ven la escena en las pantallas gigantes luminosas que les dan la bienvenida en la entrada de la ciudad de San Salvador.

La mezcla estratégica de violencia y belleza, entre la frivolidad y el asco. Es de las peores imágenes que he visto en mi vida. Sentir que estoy en un país gobernado por alguien que ha creado esta imagen me asusta tanto que dejo de dormir varios días. Temo que me secuestren, temo desaparecer. El Presidente ha conseguido que disminuyan las tasas de mortalidad del país más violento de América y que aumenten las desapariciones. Cuando el mal entra en la esfera de lo bello. Lo más cerca del demonio que puede estar la naturaleza humana. Ninguna enajenación: cálculo y sentido estético.

Han suspendido las ruedas de prensa programadas para el fin de semana. Creo que no quieren que *La anunciación* se relacione con el Gobierno.

## **Eugenia**

Una de las mejores cosas que me han pasado en este viaje es conocer a Eugenia, la directora del MARTE, el museo de Arte Contemporáneo del país. Me deja ensayar en una preciosa y enorme sala llena de ventanales que dan a la escalinata, a los árboles frutales y a una inmensa escultura: "Alegoría a la Constitución de 1950 o Monumento a la Libertad, creada por Francisco Zúñiga en 1956."

Eugenia promete llevarme a conocer al artista plástico Simón Vega, que vive en Xanadú, en una urbanización privada a orillas del mar. Viene a buscarme al hotel Villa Serena en una tanqueta, un verdadero tanque en miniatura, blindado, algo que jamás había visto. Se enfada porque sabe que será lo primero que cuente a mis amigos al llegar a España: en El Salvador los ricos van en tanqueta porque en El Salvador se mata a la gente. También me lleva a probar la quesadilla y a mojar los pies en el Pacífico y a desentrañar sus mortales remolinos, sus espirales violentas, las inercias del agua.

## **Estreno I**

El Teatro Nacional de San Salvador es precioso, antiguo, está en el centro histórico, entre los puestos ambulantes del mercado, donde se amontonan zapatillas de deporte, camisetas, mochilas, globos, piñatas, está organizado temáticamente, un caos perfec-

to, acogedor, por zonas, por materiales, por colores. Me dan ganas de quedarme allí para siempre, entre la fruta cortada a mano y envasada en bolsitas de plástico, como de basura, el olor al maíz de las pupusas y el café. Basura, mosquitos, el alcantarillado obstruido y los nudos de cables cruzando las calles para pinchar la luz. Pienso que España fue alguna vez así. Pienso en por qué algunas personas sentimos la paz en el caos. *Si quieres la paz prepara la guerra.*

## **Egly**

Es una actriz y directora salvadoreña, fundadora del Teatro del Azoro, dirige el grupo *La Cachada* con mujeres trabajadoras del mercado. Hace años su sueño era hacer teatro en España. Lo consiguió, vivió un tiempo en Madrid haciendo teatro hasta que todo le pareció estéril y paradójicamente pobre. Pensé que esa sería mi retirada, que estaría provocada por un asco profundo a las dinámicas de la industria cultural, del mercado. Que volvería a Málaga, a mi tierra, y que pasaría los últimos días en la casa de mi padre, comiendo la fruta cortada por sus manos llenas de nudos por la artrosis heredada de su madre y que yo también heredaré, su masticación fuerte y su mirada de buey cansado que ya solo aspira a tener un poco de paz. Veríamos la televisión juntos cada noche, antes de irnos a dormir. Oiría su radio de fondo, la Cadena Ser, de madrugada, al otro lado de la casa, desde mi habitación de niña. Pienso en qué tipo de recuerdos infantiles le generará a mi hija nuestra vida juntas.

## **Estreno II**

En los preciosos y decadentes camerinos del Teatro Nacional están los bailarines, se hacen fotos y las comparten en sus redes sociales, se maquillan, están eufóricos. Ha venido mucha gente a pesar de la pandemia.

El escenario está lleno de llantas, como el paisaje de San Salvador, apiladas en los flancos del suelo de linóleo gris que en pocos minutos se llenará de arena, de desechos y de las mismas llantas desordenadas, cuando vuelen por los aires en las manos de los bailarines.

Estoy contenta, hemos conseguido que la respiración sea el eje de la obra, el pulso interno, la música de los cuerpos.

La obra empieza llorando, las chicas se pintan lágrimas doradas en la cara (dicen que los mareros se tatúan tantas lágrimas como muertos llevan a sus espaldas) y acaban llorando. La obra es un susurro, con mucho aire, que dice: "Hemos venido a

llorar y no pararemos nunca”. Sentados en las llantas apiladas, abrazados, hablan de la libertad con toda la profundidad y la banalidad de un grupo de jóvenes que creen saberlo todo solo porque están juntos.

Uno de ellos se levanta, se aproxima al público, traga saliva y dice: “la primera vez que me sentí libre...” y después un silencio largo, ensordecedor, aplastante. Ese silencio es *La anunciación*.

### **Obras citadas**


Alba Rico, Santiago. *Ser o no ser (un cuerpo)*. Barcelona, Seix Barral, 2017.

Gragera, Abraham. *El tiempo menos solo*. Valencia, Pretextos, 2012.

Riechmann, Jorge. *Otro fin del mundo es posible, decían los compañeros*. Madrid, MRA Editores, 2019.

## EVASIVAS. CARLOS PIERA Y LA RETÓRICA DEL POEMA

### EVASIVES. CARLOS PIERA AND THE RHETORIC OF THE POEM

Carlota Fernández-Jáuregui Rojas 

Universidad de Salamanca

cf.jauregui@usal.es

Fecha de recepción: 13/02/2021

Fecha de aceptación: 25/07/2021

DOI: <https://doi.org/10.30827/tnj.v4i2.18436>

**Resumen:** El presente artículo propone la “evasividad” como concepto que permite establecer una relación complementaria entre los ensayos teóricos y la escritura poética de Carlos Piera. A tal fin se siguen las diversas huellas que dejan en su obra dos posibilidades concretas de una tropología de la evasión, elipsis y contradicción, tomando en consideración la influencia barroca de Baltasar Gracián. Estas figuras remiten igualmente a la retórica de la temporalidad de Paul de Man, autor que recibe un tratamiento señalado en diferentes momentos de la obra ensayística de Piera. Desde su lectura de las tesis demanianas, la teoría retórica del poema se fundamenta en lo que este trabajo caracteriza conceptualmente como *evasivas al sujeto*.

**Palabras clave:** Carlos Piera; Paul de Man; retórica del poema; evasividad; elipsis; contradicción; ironía.

**Abstract:** This article proposes “evasiveness” as a concept that allows us to develop a relationship between the theoretical essays and the poetry of Carlos Piera. To this end, we follow the traces left by two of the possibilities of a tropology of evasion, i.e. ellipsis and contradiction, taking into consideration the influence of Baltasar Gracián in Piera’s

work. These figures also refer to the rhetoric of temporality of Paul de Man, an author who receives a significant treatment at different moments of Piera's essays. From his reading of De Man's thesis, the rhetorical theory of the poem is based on what the present article conceptually characterises as a way of avoiding the subject.

**Keywords:** Carlos Piera; Paul de Man; rhetoric of the poem; evasiveness; ellipsis; contradiction; irony.

"A linces del discurso, jibias de interioridad", se lee entre las máximas del *Oráculo manual y arte de prudencia* de Baltasar Gracián (XCVIII; 228): a la agudeza en la visión propia del lince corresponde el arte esquivo de la jibia, criatura capaz de pasar inadvertida en la densidad de su propia tinta. La mostración puede llegar a ser un verdadero modo de evasión, y esta misma paradoja parece constituir al pronombre *yo*: los deícticos participan de una extraña ley que hace que lo más concreto sea lo más abstracto, lo particular lo menos unívoco, y lo diáfano, oscuro, pues nada hay en la lengua que sea a la vez más puntual e impuntual que el pronombre de primera persona del singular. Una misma tensión deíctica parecería reunir, según Paul de Man, a la literatura y a la crítica: "están condenadas a (o tienen el privilegio de) ser para siempre el lenguaje más riguroso y, en consecuencia, el lenguaje menos fiable con que cuenta el hombre para nombrarse y transformarse a sí mismo" (*Alegorías* 33). Y ello quizá porque el texto literario se forma sobre la escisión entre ostentación y ocultación original del lenguaje, que hace que la deconstrucción no sea algo "añadido" sino "constituido en primer lugar en el texto" (*Alegorías* 33). O, en palabras de *La resistencia a la teoría*: "De un modo complicado, me atendería a la afirmación de que "el texto se deconstruye a sí mismo, es auto-deconstructivo", en lugar de ser deconstruido por una intervención filosófica exterior al texto" (181). El presente ensayo se propone trazar una tropología de la evasión en la obra poética y ensayística de Carlos Piera; una atención especial recaerá sobre la contradicción y la pregunta poética, dos modos de apartamiento íntimamente ligados, en cuanto el texto literario, como la pregunta retórica, "afirma y niega simultáneamente la autoridad de su propio modo retórico" (*Alegorías* 31). En la mostración de la evasiva, Piera hace visible la "auto-deconstrucción" del texto. Porque sólo en la ocultación podría una evasiva mostrarse plenamente: camuflándose miméticamente en el lenguaje, como la jibia, haciendo de la evasiva estilo. "How can we know the dancer from the dance?". A la pregunta del verso de "Among School Children" de Yeats que De



Man aborda como emblema de la lectura, cabe preguntarse –retóricamente– ¿cómo distinguir el sujeto de la tinta?

### 1. Evasivas al sujeto

¿Y el demonio existe? Sólo si existe su estilo, suelto, sin un ente propio: como manchas en el agua. [...] ¿Vendí mi alma a quien no existe? (Rosa 484).

La contradicción puede llegar a ser una forma de evasión y quizá también sea, para el sujeto individual que constituye Carlos Piera, un modo de evadir al sujeto. Las contribuciones teórico-literarias de quien, siguiendo la propia naturaleza de la evasión, hace que ésta deje de ser tema para volverse estilo, bien pudieran denominarse *evasivas al sujeto*. Resultará del todo previsible, si nos atenemos a la elección de las palabras en este sintagma, que los textos que componen *Contrariedades del sujeto* son materia fundamental del presente ensayo y, sin embargo, en la sustitución de la preposición “de” por “a”, una de esas partículas mínimas de la lengua capaces con su cuerpo minúsculo de hacer virar el sentido de la frase, y a veces de un mundo entero, no será ya el sujeto quien huya y se contradiga sino, precisamente, ese de *quien* se escaquea *quien* escribe, danza en la que uno da al otro desplante. No será difícil imaginarse al pobre sujeto –él, que tanto ha sido–, desorientado como alma en pena buscando sin saber a quién, pues si él es el sujeto, ¿quién es el otro? Lo mismo pensaba Riobaldo, personaje de João Guimarães Rosa, en la reflexión que Piera evoca: le digo y repito que el diablo no existe pero, si no existe, ¿a quién le he vendido yo mi alma?<sup>1</sup>. Ni la pregunta espera respuesta ni el diablo comparece al ser invocado. Quizá ello sea porque el *otro* del sujeto resulta siempre ser *yo* y éste no puede estar en dos lugares a la vez –eso piensa mientras prosigue su andanza, con la tristeza de saber que, cada vez que lo hace, está condenado a cierta agramaticalidad (el sujeto resulta ser yo) o al sinsentido (el sujeto resulto ser yo), obligado a no poder salir del conflicto hasta saber quién es quién y descubrir a ese que con sus ensayos y poemas da al sujeto evasivas, misivas endiabladamente vueltas del revés–. El sujeto, entonces, se pregunta: “¿cómo/ una sustancia puede/ mirar y así sentir y ser que sea/ su sentimiento yo?” (*Apartamentos de alquiler* 241). Salto mortal que el pronombre recorre por el verso en bóveda de la pregunta –ambages de un “ser que sea” que dilata la espera– hasta caer como un acróbata, de pie pero todavía incrédulo, como un astro después de tantas vueltas. Evasivas: contradicciones de una pregunta que, por no poder responderse, ensancha el

<sup>1</sup> Se trata de la cuestión apuntada en el texto dedicado al *Gran Sertón: Veredas* en “Guimarães Rosa: El diablo mundo”, último de los recogidos en *La moral del testigo* (214).

pensamiento. Evasivas al sujeto de quien se describe como “un ser elíptico y a menudo abatido” (*Contrariedades* 18) y, como Riobaldo, “se hace constantemente preguntas, pero sólo halla consuelo en lo esquivo de las respuestas” (*La moral del testigo* 214).

La evasividad, que no puede ser tematizada, se convierte en Carlos Piera en el gesto de una escritura esquiva. Una escritura, de hecho, que el autor reivindica más bien como lectura pues existe una íntima conexión entre la evasividad del lenguaje y la posibilidad de leer un texto: la primera es descoyuntura o desencadenamiento del sujeto en la escritura; la segunda, la lectura, comienza allí donde *yo* no me alcanzo y, muy probablemente, para que ella no me alcance. Los ensayos de Piera evitan tratar *de* la evasión pues, si lo hicieran, se aproximarían a esa actitud que él mismo rechaza, adoptada por una generalidad de los burócratas de la lectura que, haciendo “santo y seña” de un tema, se apropian de él, estudiándolo “en X, en Y y en Z”, algo que impide la lectura pero, naturalmente, “permite organizar congresos” (*Contrariedades* 20). Lejos de convertir la evasión en algo *sobre* o *de* lo que escribir, ésta se delata como la posibilidad más radical que posee el ensayo de significarse como uno de esos géneros que no se caracterizan “por lo que digan” –recuerda aquí Piera a Montaigne, Pascal, Kierkegaard o Rousseau– “sino literalmente: porque tratan de aquello que da origen al género” (*Contrariedades* 21). Y quizá aquello que le da origen, materia literal que tanto el ensayo como la autobiografía desarrollan en su forma y curso, sea la contradicción que tiene quien escribe de no poder darse alcance<sup>2</sup>. Literalmente significa resistirse a ser otra cosa y exige que dejemos de entender que lo escrito pertenece “al arte y a la cultura”, esto es, algo “aproximado, metafórico, síntoma del momento o de lo que sea, compatible con cualquier otra cosa o surgido del deseo de expresar una opinión” (*Contrariedades* 15) pues ello implicaría malentender –como sucede, advierte Piera, en la recepción de Simone Weil– que quienes escriben “no quieren decir de verdad lo que están diciendo”, tomándose sus palabras como “figuradas” de otra verdad (*La moral* 15). Literalmente es, entonces, aquello que vuelve impertinente la distinción entre ver-

---

2 Contradicción porque “el ensayo es a la poesía, en cierto modo, lo que la autobiografía a la novela: un lugar donde el ‘yo’ que habla es el que suscribe” (*Contrariedades* 21) y, quizá por eso, el ensayo es “el lugar donde la prosa se presenta sin necesidad de justificación” (26) y la prosa es, a su vez, “el mero esfuerzo de explayarse un ‘yo’” (28). Sin embargo, la imposibilidad que ese *yo* que suscribe tiene para encontrarse a sí mismo, decíamos, recibe como forma de contradon la posibilidad misma de la lectura. Y aquí conviene recordar que la evasión convertida en el gesto de la escritura ensayística acepta la renuncia de apropiación que exigen en su entrega la generosidad y la amistad, dos formas por las que, de manera extraordinaria, las personas llegan a parecerse a los libros. Cabe destacar en este sentido que buena parte de los ensayos de Piera se conciben como “homenajes” a amigos queridos por el autor. Uno de estos textos, “Alrededores de Víctor Sánchez de Zavala”, de título tan evasivo como aquel a quien va dedicado, destaca la proximidad entre estas potencias: “Poco a poco uno va aceptando que algunas personas están dotadas excepcionalmente, y muchas veces bajo muchas capas, para la amistad. Es importante que nos demos cuenta de que sus virtudes intelectuales no suelen ser ajenas a esa virtud básica” (*La moral* 74). Quizá, en definitiva, porque tampoco puede hablarse *sobre* o *del* amigo, diría Blanchot: se habla *a* o *con* él y, llevado a la relación hermenéutica con la obra, equivale a sustituir la existencia de un *tema* por algún modo de apóstrofe o interpelación.

dad y mentira, pues literal es todo aquello inevitable para quien lo crea. “Los tropos no son ni verdaderos ni falsos y son ambas cosas a la vez”, diría Paul de Man (*La retórica del romanticismo* 337). Y lo que Weil no podía dejar de evitar era, precisamente, evitar la pregunta, tan poco apetecible, “¿es verdad o no lo que se dice?” (*La moral* 17). Sin literalidad no habría contrariedades, y eso es algo que se aprende de cualquier oxímoron, allí donde el fuego y el hielo no son otra cosa: “lo literal debe ir siempre por delante”, según máxima hermenéutica dantesca<sup>3</sup>. La literalidad acoge en su seno la posibilidad de contradicción que la figuralidad evita.

Piera reivindica como materia literal de la lectura el papel de la “atención” –y así, por ejemplo, de los “experimentos con reactivos lingüísticos” de Rafael Sánchez Ferlosio destaca el “prestar atención” a lo que para muchos pueden ser nimiedades (*La moral* 121)– porque la lectura, como la atención, no se elige ni puede estar en lugar de otra cosa; la atención no puede sino obedecer a su “tener que” darse, y es tarea siempre individual que sucede una y otra vez como “si no tuviera precedentes” (*Contrariedades* 17). Literalidad que para la filología se cifra en la exigencia, clamaba Peter Szondi, de preguntarse siempre por sí misma, en la irreplicable confrontación con el texto, como si lo hiciera cada vez por vez primera. En ese sentido, la lectura no busca ni clasifica desde un lugar anterior: “Leer y escuchar son ejercicios de moralidad porque la atención es el primero, el principal y el más importante de los ejercicios morales” (*Contrariedades* 17), un aspecto que comparten los trabajos de Piera como lingüista, poeta y teórico literario: “la atención a la lengua” (*Contrariedades* 116), como por primera vez<sup>4</sup>.

Conviene sin embargo no confundir entre atención y concentración: la diferencia estriba en que la primera parte de un centro en movimiento, una cuestión fundamental para Piera porque sólo lo que está en movimiento –el centro lo ocupará en su obra la idea de metamorfosis– puede llegar a ser contradictorio –una cualidad que no poseen, en la simultaneidad de su concentración, las imágenes visuales<sup>5</sup>–. La atención, entonces, será otro posible nombre para la evasión. Pues toda digresión está marcada por

3 Lo literal debe “*indirizzare*” el resto de sentidos que en sí encierra, como sigue Dante a Virgilio en su camino. “*E in dimostrare questo, sempre lo litterale dee andare innanzi, si come quello ne la cui sentenza li altri sono inchiusi, e sanza lo quale sarebbe impossibile ed irrazionale intendere a li altri, e massimamente a lo allegorico*” *Convivio* (II, I, 8; 67). Si “todo sentido es externo”, escribe Piera, “nunca se ha progresado en el conocimiento de nada suponiéndole un sentido”. En cambio, “la renuncia al sentido” se ve recompensada con la belleza de lo que enfrentamos “sin esperar reducirlo a otra cosa: ese ciprés está ahí, y eso es todo” (*La moral* 156); “moralidad” y literalidad de una belleza que, como la lectura, es ejercicio de atención.

4 En este sentido Piera explica la singularidad de la tendencia hacia lo lingüístico de algunos poetas españoles (Gabriel Ferrater, Tomás Segovia o Aníbal Núñez) como expresión de sentir que tenían que “adquirir el lenguaje mismo” nuevamente y, de ahí, la necesidad filológica de examinar la lengua con sumo cuidado y usarla con precauciones (*La moral* 116).

5 “Una imagen visual, en efecto, no puede ser contradictoria”, escribirán Carlos Piera y Roberta Quance en su reflexión sobre Lorca (*Contrariedades* 81) porque la *contra-dicción* es asunto de las palabras.

la estructura apostrófica que consiste en dirigir la atención hacia otro lugar y, en forma de zigzag, toda evasión-digresión es a su vez atención-dirección del mismo modo que, si la lectura es literalmente una entrega porque precisa atención, la entrega a su vez requiere la evasión de una renuncia: “Leer es como escuchar: registrar todo y negarse activamente a buscar nada, a considerar *a priori* qué orden de cosas es el pertinente” (*Contrariedades* 17). Así, cita Piera a Jorge Guillén en sus ejercicios efrásticos de “contemplación concreta” y dice: “La atención es un éxtasis” (*La moral* 207), pues la atención requiere la salida y pérdida del mismo sujeto que enuncia: la “tesitura paradójica” de no poder darse a uno mismo alcance tiene entonces que ver con la naturaleza deíctica de aquellas formas que, hablando “literalmente” de sí –ensayo, poema, autobiografía o traducción– no tienen “más referente que en el acto de enunciación” (*La moral* 33). Así que, si la evasión se enuncia pero no puede tratarse es porque estas formas, que atraen la inevitable atención de nuestro autor, comparten el ser todas ellas evasivas, literalmente.

Esta polaridad entre imagen visual y contradicción verbal asume en los ensayos de Piera distintas formas, como la diferencia planteada en “Del sentimiento de la historia” entre narrar y percibir la historia –diferencia de verdadero alcance para quien, como lingüista y poeta, se entrega a la doble tarea de narrar y percibir la lengua, problema equivalente al de las “tesituras paradójicas” que acompañan al *yo* (*Contrariedades* 32), porque dejar de narrar la lengua y comenzar a percibirla significa quitarse el sujeto y lanzarse al agua de una lengua nueva, algo a lo que no nos atrevemos porque “nos da miedo arriesgarnos a olvidar la lengua nativa” (*La moral* 55)–. Si la narración necesita predicar el fin de la historia a cada paso y, con ello, hacer irrumpir el pasado en la enunciación del presente –procedimiento épico del “Había una vez” que Sánchez Ferlosio aborda a partir del campo mostrativo de Karl Bühler y ciertas leyes de selección léxica como “presente en fantasma” (16)–, la percepción de la historia, por su parte, sólo puede darse “como irrupción del futuro en el presente” (*La moral* 51), estrechándose una relación entre los “tajos en el tiempo” (43), propios de la lírica y las revoluciones, con la idea del poema como obstáculo a la que Piera atiende en revisión de las propuestas de Northrop Frye. La imposición de la parada en el poema no es sino la “asunción de la mirada doble, que es contradictoria”, y “de este movimiento no puede haber imagen” (*Contrariedades* 131)<sup>6</sup>. Y, entonces, dado que no hay narración sin totalidad, la lírica es “materialización verbal del hecho de que el tiempo es un desajuste” (134), conciencia

---

6 Una hipótesis que en *La moral del testigo* llevará a analizar cómo Frye, “el menos paradójico de los pensadores”, cae en la paradoja de atender el significado del poema como “revelación”, esto es, como imagen o aprehensión simultánea del sentido, “paradoja estética” que detiene el tiempo (197-198).

imparable de caída y división tan propia de lo lingüístico que evade su propia imagen en lo visual.

Partiendo del conflicto apenas planteado por Piera, y en traslación de estos términos a los de Paul de Man, con los que ciertamente dialoga<sup>7</sup>, podemos plantear una topología de la evasión que se manifestaría en dos formas: evasivas son por un lado todas aquellas formas quiasmáticas que, como la antítesis o el oxímoron, tienen el poder paralizante de la imagen visual; por otro lado, las formas elípticas que, por procedimientos de zeugma u omisión, son emblemas de la lengua<sup>8</sup>. Si las primeras crean contradicción, las segundas, afectadas ya de tiempo, provocan contrariedad. Ambas son convocadas en dos momentos del soneto “*À une passante*” de Charles Baudelaire (*Obras* 214-215): el cruce de miradas que como “*un éclair... puis la nuit!*” fulmina, fascina y deja “crispado” a quien bebe en los ojos de la transeúnte remite al poder que, también recurriendo a la imagen del rayo, Longino atribuiría al poder y “fuerza invencible” del discurso que domina “por entero al oyente” y, con gran golpe de efecto, “usado en el momento oportuno, pulveriza como el rayo todas las cosas y muestra en un abrir y cerrar de ojos y en su totalidad los poderes del orador” (*Sobre lo sublime* 149), parálisis propia de la inopinada unión de lo irreconciliable –luz y noche– tan propia de ingenios barrocos y románticos. Sin embargo, la conmoción que Walter Benjamin señalara como característica de esta modernidad se rompe, como el símbolo en Baudelaire, a través de los efectos del tiempo y la ironía: la equis de la contradicción pierde su centro y se vuelve elipsis, hipérbole que rompe el cierre formado por el paralelismo de “*O toi que j’eusse aimée, ô toi qui le savais*”, haciendo inalcanzable el encuentro entre los amantes y multiplicando la pérdida en los ecos de una contradicción que, convertida ya en contrariedad, es propiamente una incomodidad que tiene que ver con el tiempo. Esta contrariedad, tan crucial en Piera, es síntoma de la evasión, pues responde al impulso “dinámico” que, para Emmanuel Levinas, la hace nacer de un “malestar” (*De la evasión* 84): evadirse no significa huir hacia otro lugar sino asumir, precisamente, la “indeterminación de la meta”, una angustia que está en “el corazón de la filosofía” (84). Ese corazón, sin embargo, es el del lenguaje, y la evasión es la insatisfacción que sigue a la satisfacción de cualquier necesidad porque responde a la necesidad origi-

7 Autor muy presente a lo largo de los estudios literarios de Piera, como se hace explícito en la “Nota preliminar” a *Contrariedades del sujeto*: “lo menos que puedo hacer es manifestar que no sé de ningún crítico de poesía contemporáneo que haya ido tan lejos como él” (17), Paul de Man es también el autor que mayor atención –y defensa– merece en el estudio panorámico de la fase actual de la teoría literaria (“El desarrollo de la crítica” 334-337). A la influencia de la deconstrucción de Derrida en la poética y en la formación filológica y lingüística de Piera, atendió tempranamente Antonio García Berrio (1995), en una sólida interpretación de conjunto de su obra.

8 La evasión así entendida es uno de los “tropismos” de la lectura que expresan la “*autocomprensión figural* del lenguaje” y la “autorreflexividad del lenguaje tropológico” (Cuesta Abad 372).

naría “de salir de uno mismo, es decir, *de romper el encadenamiento más radical, más irremisible, el hecho de que el yo es uno mismo*” (83). Contradicción de fondo que es, en rigor, “una propiedad de la ‘dicción’ [...]: si decidimos que la contradicción define al lenguaje y el lenguaje al ser humano, nos definimos, personalmente y en cuanto especie, por la contradicción. Que es decir la no identidad” (*Contrariedades* 81). Que es decir la evasión. La alegoría y la ironía son, entonces, formas de escaque del símbolo y del oxímoron, esto es, la metamorfosis en cuanto pura posibilidad de contradicción y evasión de la imagen: “He identificado metamorfosis con el cambio a algo que contradice lo que se era” (*Contrariedades* 36). Destiempo que rompe el *sí mismo*, contrariedad de saber que lo sabías.

La metamorfosis es el “proceso infinito que no lleva a ninguna síntesis” marcado por “el hecho de que la ironía engendra una secuencia temporal interminable de actos de conciencia” (*Visión y ceguera* 243). Con ello De Man alude al “vértigo de la hipérbolo” por el que Baudelaire define la “duplicidad y el disimulo” de la ironía y la reflexión (238), cualidad del lenguaje que “divide al sujeto en dos: en el yo empírico, inmerso en el mundo, y en otro yo que, en su intento por diferenciarse y autodefinirse, llega a ser como un signo” (236); si al pasmo o al letargo del primero corresponde el símbolo como un rayo, el otro es el sujeto como marca de una ausencia; alegoría, por efecto de la ironía, vuelta en “eco” (*La retórica* 342). Y aquí llegamos a la tesis demaniana por la que “si el símbolo postula la posibilidad de una identidad o una identificación, la alegoría marca ante todo una distancia respecto de su propio origen, y así, renunciando a la nostalgia y al deseo de coincidir, establece su idioma en el vacío de una diferencia temporal” (*Visión y ceguera* 230). Una vez que el *sí mismo* se ha caído, como el hombre que empieza de pie las *Metamorfosis*, recuerda De Man con Baudelaire, comienza el sujeto a evadirse transformándose –esto es, camuflándose– en animales, piedras, o estrellas. Cambiar es un primitivo modo de ocultarse y responde al mimetismo animal del lenguaje: “Existo. Garabato/ ya y mientras tanto debo fingir bulto” (Piera, *Apartamentos* 51). El sujeto es disolución convertida en signo, como Eco: “Y desde entonces está oculta en las selvas, y no se la ve en ningún monte; todo el mundo la oye; un sonido es lo que vive en ella” (Ovidio, *Metamorfosis III*, 399-400; 103). La temporalidad que destruye toda imagen será aquello que en Piera diluya el *yo*, asunto fundamental –al que da forma en sus poemas<sup>9</sup>– abordado en “Las personas de Eliot”: “Un yo que no soy yo,

9 “Como en todos los ejercicios del ‘yo’ que escribe, el mejor ‘yo’ es el que es cualquiera; la mejor mirada, la que nada sabía y se fija en cualquier cosa” (*Contrariedades* 25). A este gusto por lo esquivo, zurcido en zigzag de atención-distracción, saben los versos “todos somos el mismo”; “He sido dispersado/ una de tantas veces”; “vamos a dar en nada”; “eludiéndonos unos a otros”; “Es decir, fingiéndome muchos”, etc. (*Apartamentos* 32; 79; 114; 116; 148).



multiplicado por infinito, se ve fluido y se piensa como muchedumbre” (*Contrariedades* 56-57) y el conjunto de estas visiones es la ciudad, que no es propiamente una imagen –de ahí, podría decir Benjamin, la dificultad de encontrar la multitud como imagen en Baudelaire– sino “el conjunto de todos los nosotros de los yo que no son un yo” (57).

A este problema, que puede llamársele elipsis o pasión de la renuncia, se enfrenta Piera en “La densidad”, donde se declara que “para que algo sea plenamente es preciso que yo no lo presencie” (155), que la metamorfosis de “dejar de ser lo que se es” es una vía para “ver mejor” (156), o que “anularse en el entorno” es la disputa con uno mismo a la que Yeats llama “poesía” porque, siguiendo la primera premisa, la posibilidad misma del poema precisa “el vacío de mi desaparición” (159). Para que algo se vuelva figura debe primero ser vacío. Así pues, concluye Piera,

en poesía se requiere una ausencia doble: la del poeta para que se manifieste el objeto, la del objeto para que se manifieste el poema. [...] En ella quien dice “yo” acaba siempre por ser alegórico, y alegórico de la condición humana, nada menos, precisamente porque no hay un yo poético que funcione que no sea, y esto es literal, cualquiera (159).

El yo es alegórico por anafórico porque, como la alegoría, remite siempre “a otro signo que lo precede. El significado que constituye el signo alegórico no consiste sino en la repetición [...] del signo anterior con el que nunca puede coincidir, puesto que lo esencial de este signo es su pura anterioridad” (*Visión y ceguera* 229-230). Así el yo abdica o desaparece, diría Mallarmé, en la “síntesis móvil” de lo alegórico:

El primer bailarín solista de la danza, al abandonar el conjunto, se convierte en una síntesis móvil, en su perpetua ubicuidad, de las actitudes del grupo: ya que no hace sino fragmentarlas, como si fueran partículas multiplicadas hasta un grado infinito. De la misma manera, existe cierta reciprocidad de la que surge lo *in*-individual, entre la corifea y el conjunto, en función de lo cual el ser que danza es siempre emblemático, nunca personal (144-145).

Evasivas son las figuras cuando hacen patente la evasividad figural del lenguaje pues –permítase aquí el mensaje por megafonía– sólo *un tren puede ocultar otro tren*. Figuras evasivas serán por ello, especialmente, las de la elipsis (paráfrasis, digresión, inciso, paralipsis, omisión/elusión, reticencia, interrupción...) y de la contradicción (oxímoron, paradoja, antítesis, enigma, pregunta retórica, antífrasis, etc.) ya que, desde el punto de vista de sus esquemas y movimientos, las primeras responden al desvío, modo digresivo de la paráfrasis, y al solapamiento, un modo zeugmático presente en cualquier forma de sobrentendido que posibilite la omisión de uno de sus elementos<sup>10</sup>,

<sup>10</sup> Faltaría aquí espacio para seguir la relación entre traducción y paráfrasis que Piera propone (sólo se traduce lo que no admite paráfrasis, es decir, lo que no se entiende) y sus contradicciones en Vallejo, el poeta que desde

mientras que las segundas, decíamos, dibujan un quiasmo de expectativas que, siendo de orden léxico o semántico, provoca una conmoción de simultaneidad paralizante. Pero unas y otras están constituidas por la existencia de una doble dirección: como si dos flechas paralelas y de sentido contrario, una de ida y otra de vuelta, se unieran formando la curva de una elipsis que deja vacío el centro, o se cruzaran en la equis de una contradicción que, en cambio, ocupara en su centro un punto. Por eso la prosa de Baltasar Gracián, maestro en evasivas, acostumbra a moverse en lo que Francisco Ynduráin definiera como un “ritmo binario” que crea estructuras bimembres de “simetría antitética” (“Gracián, un estilo” 188) sobre las que varía “el tipo de enlace de ambos miembros” (165). “Fórmase el enigma de las contrariedades del sujeto” es la cita de Gracián, recuérdese, que encabeza el primer volumen de los ensayos de Piera, libro constituido por la misma “pasión del rechazo” que constituye “literalmente” al sujeto: “no he sabido cerciorarme, quiero decir, de que falten aquí propiedades que están en mí y aborrezco” (13). Si, como reconocería De Man en un momento clave de su “Retórica de la temporalidad”, “resulta bastante curioso que sólo al descubrir una modalidad del lenguaje que no quiere decir lo que dice sea acaso posible decir lo que en realidad uno quisiera decir” (234), ello es porque el modo oblicuo de la evasión –y del estilo– resulta a veces el camino más directo hacia las cosas. Pues si, diría de nuevo Ynduráin, “por tener cierto don para escribir de cierto modo, nos convertimos hasta cierto punto en nuestro modo de escribir” (186), son los modos de la elipsis y la contradicción predominantes en Piera figuras de su evasividad al sujeto.

## 2. Pasión de la renuncia

El problema y la contradicción de la definición del sujeto es que, como todos los términos técnicos, aunque se necesita para “poder hacer algo cuya formulación sería imposible sin tal término”, puede terminar por llegar a ser un “obstáculo para pensar adecuadamente” (*Contrariedades* 31). En lugar de definir el sujeto por su oposición al objeto, Carlos Piera distingue, en las páginas que se reúnen bajo el título de “Yo, literalmente”, que aquello que el término *sujeto* piensa y, a la vez, impide pensar, es el pronombre *yo*. Se trata entonces de la búsqueda, necesaria pero incansable, que el concepto hace de un deíctico –ya se sabe, los más huidizos de la lengua–: “pues el sujeto es, entre otras cosas, ‘yo’ pensado como objeto, y ‘yo’ no puede/puedo pensarlo/se/me como tal sin dejar de pensar ‘yo’: el atolladero de la gramática no hace más que reflejarlo” (35). El yo “pro-

---

el “colapso de la paráfrasis” (*Contrariedades* 112) transmite el dolor que, literalmente, podemos comprender.

voca paradojas” que el sujeto “permite evitar”: los términos técnicos se proponen para permitir “al discurso proseguir aun en presencia de una paradoja” (32) porque el pro-nombre evade continuamente al concepto y no se deja atrapar por él. El mito dramatiza la potencialidad figurativa del lenguaje y, como tantas veces, la escena mítica de persecución se vuelve escena de la lengua, allí donde el sujeto hace la función del escudo de Perseo que, escamoteando a la bestia –de aquí en adelante, el yo–, permite designarlo elípticamente sin perecer en la cita o en el intento. Intento de designar aquello que inconcebible no se deja detener ni cosificar, bestia que se defiende siempre por anticipación, paralizando a quien intente representarla o concebirla: “Son las paradojas monstruos de la verdad”, se lee en la *Agudeza* (I, XXIII; 483). El sujeto es el escudo que protege de las paradojas de la bestia porque, como todas las representaciones, está constituido por la abstracción y la negación del yo: “Hemos olvidado muchas cosas, tapándolas con palabras” (*La moral* 208). Esta reflexión, puesta en boca de un lingüista, hace pensar que el yo sólo puede mirarse a través de la protección y reflejo del sujeto, escudo postrero de olvido que dan los términos, brillo intermitente de una hoz esquiva que al pensamiento da cobijo. Si el sujeto obstaculiza al yo, aquello mismo que intenta pensar, el pensamiento mismo se convierte en obstáculo. Y si, tal como plantea Émile Benveniste, “la ‘forma’ del pensamiento es configurada por la estructura de la lengua” (*Problemas* 27), ¿será curva la lengua, tendrá el pensamiento la forma de una evasiva elipsis?

La evasividad del lenguaje deja sus marcas y éstas son, por sus vueltas y rodeos, las figuras de la retórica. No sólo porque todo esquema figural se constituye necesariamente como algún tipo de sustitución o transferencia en cualquiera de los planos de la lengua –semánticos, morfosintácticos, fónico-rítmicos o de puntuación– sino, también, porque las figuras permiten una especie de evasión entre ellas mismas que Lausberg define como “transición líquida” y, siguiéndole, tilda Paul de Man de “escurridiza”, algo que impide establecer, por ejemplo, el momento preciso en el que la catacrexis deja de serlo para volverse metáfora, y esta última metonimia, y que coincide con aquello que, por el mismo motivo, permite considerar que la paranomasia es metáfora del plano fónico y ésta, nuevamente, imitación en la que “el tenor imita al vehículo” (*Visión y ceguera* 323-324). Si De Man expresa la evasividad de la retórica en estos términos en el último ensayo del que fuera su primer libro, el problema aparece señaladamente en el primero, en cuanto el lenguaje “social” no es sino un sistema de “mecanismos retóricos diseñados para escapar de la expresión directa del deseo”, porque sin “mediación” –y toda evasividad lo es– no hay “expresión” que sea posible (13)<sup>11</sup>.

11 La literatura parece aventajar en libertad a la filosofía porque se halla desde el principio “libre del principio falaz de la expresión no mediatizada” (*Visión y ceguera* 22).

La evasión es algo tan arraigado en las figuras porque, en sí misma, no es sino el intervalo o traslación genuinamente inimitable de la metáfora<sup>12</sup>: de igual modo, evasión y engaño comparten el dejar de serlo una vez se declaran o descubren. “¿No ves tú que el Engaño no le halla quien le busca y que, en descubriéndole, ya no es él?”, pregunta la Sabiduría en *El Criticón* (I, XI; 159). Cabe preguntarse de dónde procede esta relación entre el intervalo inimitable de la metáfora y la estructura que permite unir evasión y engaño. Quizá en ser cumplimientos que requieren de renuncia. O, dicho de otra manera, en que participan en su cualidad de la sombra pues “huyen de quien las sigue, y persiguen a quien las huye” (*Oráculo CCV*; 269).

En las mismas páginas en las que Paul de Man recuerda que la construcción del sujeto es mera hipótesis, o “foco virtual” en la terminología de Lévi-Strauss, el esquema mítico de la persecución es también el de la lectura. La cabeza de la Gorgona hace su aparición transformada en la hidra de Lerna, duplicación siniestra de una ausencia original, contaminación que extiende antiguas faltas y hace proliferar lo que crece en el lugar de la ausencia: allí donde el crítico “pretende estar deshaciéndose de la literatura” en la comodidad de los esquemas históricos o en el “tranquilizador” escudo que supone el nombre de una disciplina (antropología, lingüística, psicoanálisis...) “no es sino la literatura que reaparece, como la cabeza de Hidra, en el mismo lugar donde supuestamente había sido suprimida. La mente humana realizará asombrosas gestas de distorsión para evitar enfrentarse a la ‘nada de las cosas humanas’” (*Visión y ceguera* 25). Y, en su modo de aparecer duplicando un vacío, la literatura será como aquella pegajosa ironía, toda aquella “nueva generación de pequeñas ironías” que Schlegel temía y De Man estudia como ironía de segundo grado (244-245). Alegoría e ironía nacen de un vacío anterior, como la hidra y el yo, porque implican “una anterioridad inalcanzable” (246). La diferencia, quizá, está en que la alegoría, protegida por el reparo, distancia y reserva de un fuego que no quema, es ironía suspendida. Que la alegoría puede hacer durar con su muerte lo insoportable de la ironía: “*Je suis la Vie, l’insupportable, l’implacable Vie!*” (Baudelaire 372-373). La vida, ya con mayúscula inicial, quema como el hielo. El irónico se pregunta: ¿cómo escribir después del epitafio? Y, la respuesta, alegoría.

---

12 Si hacer metáfora es trasladar a una cosa el nombre de otra (“Metáfora es la traslación de un nombre ajeno, o desde el género a la especie, o desde la especie al género, o desde una especie a otra especie, o según la analogía”, *Poética* 1457b 7-9) ni la metáfora ni la creación o percepción de analogías pueden concebirse como arte (en el sentido de un ejercicio consciente y racional sometido a leyes, dispuesto de partes, orientado a un fin, y capaz de aprenderse de otro; un dilema que se trasladará a la dificultad de definición retórica de lo sublime, entre arte y naturaleza, que retomará el tratado de Longino) dado que la metáfora es “lo único que no se puede tomar de otro, y es indicio de talento; pues hacer buenas metáforas es percibir la semejanza” (1459a 6-8) según los términos de Aristóteles (204 y 214, respectivamente).

De la elipsis, ya sea sinuoso deslizamiento o entrecortada disonancia, es emblemático el salto de aquel acrobático “ser que sea” del verso de Piera citado al comienzo de este ensayo y que ahora, transformado en “será que sea”, nos lleva a uno de los ejemplos que da Gracián en el Discurso XXIV de la primera parte de *Agudeza y arte de ingenio*:

Pues que no se puede haber  
Lo que mi querer desea,  
Quiero lo que no ha de ser,  
Quizá con no lo querer,  
Posible será que sea (494).

A este “artificio ingenioso” llama Gracián “paradoja en contrario” y consiste “en una proposición, que parece dura y no conforme al sentir, y dase luego la razón, también extravagante y tal vez paradoja” (493). Así, trasladándose este “exceso del pensar” (497) a una inopinada experiencia temporal, los versos expresan la “repugnancia y contrariedad” de una tristeza que provoca placer (494)<sup>13</sup>. Con la testarudez casi infantil de un *no lo querer*, quiasmo del lenguaje que versiona el *noli me tangere* del cuerpo, son también éstas las pasiones del rechazo o la renuncia con las que Piera tiende a desprenderse elegantemente de todo lo que hay en el interior del poema –inclúyase al lector–, como quien saca los objetos de un cuarto uno a uno y después, sonriendo, cierra delicadamente la puerta. Esto no significa la imposibilidad de volver a entrar pero sí la impresión de que, trastocando el título de uno de sus libros, todo *viene como si se fuera*. “Que no te sienta venir” es, también, expresión del contrariado deseo de otra de las paradojas “en contrario” que Gracián comenta:

Ven, muerte, tan escondida,  
Que no te sienta venir,  
Porque el placer de morir,  
No me vuelva a dar la vida (493).

Los versos del comendador Escrivá, en los que “el contento del morir pueda darle la vida”, fueron así trocados –enajenados, dice Gracián–, volviéndose la *muerte escondida* en tópi-

13 Gracián alaba este “grande y repugnante exagerar” y las sutilezas de la “repugnante imposibilidad” que, contrariando al pensamiento, lo ensanchan y elevan en el verso pues, como dice en otro lugar, “al paso que crece la repugnancia, se apasiona más el deseo” (*Oráculo* CLXXXIX; 264). Aún si cabe con mayor finura es Garcilaso maestro de la “repunancia” (*sic*) entre los términos, esto es, de la “aspereza” y el apartamiento, la dificultad y la división que incluso con el solo empleo de “vocales enemigas” es capaz de mostrar, divisiones y diéresis todas ellas que “hechas artificiosamente dan grande resplendor a la poesía i la retiran de la comunidad de los que sólo hazen versos”, según Herrera (367).

co literario propio de los devaneos cancioneriles de un ya de por sí enajenado amante al que, entre contradicciones y palpitaciones, se le sube el corazón hasta la boca. Queda por Gracián definido en uno de los aforismos ya citado (CCV; 269) como “*Saber jugar del desprecio*”, algo que necesariamente asume la forma elíptica porque “es treta para alcanzar las cosas, despreciarlas”. Pero, “yo no sé si vengo” (*Apartamentos* 79), la renuncia se vuelve ironía y el deseo reclama sus apartamentos: “*no tengo tiempo de dejar la máscara/ y mi mano hacia el muslo va cada vez más tímida*” (89). Por su falta de centro estructurante reconocía Severo Sarduy en la elipsis, desde la lingüística estructural y el psicoanálisis, la forma barroca predominante en sus versiones geométrica y retórica: “El barroco subvierte el orden supuestamente normal de las cosas, como la elipse –ese suplemento de valor—subvierte y deforma el trazo, que la tradición idealista supone perfecto entre todos, del círculo” (*Ensayos* 209). La elipsis, en cuanto renuncia al círculo y desvío del centro, nos lleva de nuevo al movimiento de renuncia arriba abordado que estrecha lazos entre metáfora, evasión, engaño y deseo: “No se hallan comúnmente cuando se busca, y después, al descuido, se vienen a la mano”, prosigue Gracián en el mentado aforismo (CCV; 269). Ese descuido subversivo por el que se alcanzan o sorprenden las cosas es, decíamos, el estilo de la evasión, “suelto”, escribía Guimarães Rosa, “sin un ente propio: como manchas en el agua”. Otras variantes de discreción y reparo son, por ejemplo, los realces de la “suspensión” (III; 193), “saber usar del desliz” (LXXIII; 219), “saber abstraer” (XXXIII; 204), “saber contradecir” (CCXIII; 272), “dejar con hambre” (CCXCIX; 303), “usar del reporte” (CCVII; 270), saber ser “hombre inapasionable” (VIII; 195) y “hombre de espera” (LV; 212).

Con esta misma pasión en negativo de la ironía y sus incondicionales, la elipsis y la indolencia, Carlos Piera hace aparecer en el verso el batir de puertas giratorias de una paradoja en contrario que, casi con un mecanismo de defensa animal, nos invita a entrar y, cuidadosamente, a salir:

*La bataille est merveilleuse e pesant*  
*Canción de Roldán, V. 3381*

Por la ametralladora y el cuchillo y la muñeca  
que fueron mis juguetes, enemigo, por estos  
muertos despanzurrados,  
antes de que me mates, yo te juro  
que nunca tuve armas, ni juguetes, ni muertos,  
ni siquiera enemigo, lo más indispensable (*Apartamentos* 189).



El Barroco es una sala de objetos perdidos en la que Piera, en parte, encuentra los suyos. Como en las graciosas estructuras bimembres de doble dirección, aquí el lector entra llevado por la tensión progresiva de la conjunción copulativa “y-y-y que fueron...” y sale por su reflexión en la tensión regresiva de otra: “...que nunca ni-ni-ni”<sup>14</sup>. La enunciación –“yo te juro”– funciona como la juntura de ambas estructuras dispuestas en espejo: lo que une el pasado de los cuatro primeros versos y el pasado visto desde el presente de los dos últimos es, sin embargo, algo que no termina de casar; se trata de una falla entre ambos tiempos porque quien jura lo hace con la lucidez de saber que aquellos juguetes que en el pasado creyó tener –“(los juguetes se van perdiendo en las mudanzas)”, dirá otro verso (49)–, no existieron. Esa falta de acople hace del juramento el disimulo de un tartamudeo: “Te te aparecerás en un espejo” (*Apartamentos* 235). Es lo que Maurice Blanchot llama la “palabra entabificada” de un diálogo con lo ausente, un “diálogo encerrado en monólogo” que dice *yo* y parece decir *él*, que no habla de su vida, “sino de la de todos, que esa vida no tiene contenido, que sus confidencias no confían nada”, confidencia y juramento a un interlocutor que se ha retirado del poema, que no oye ya las palabras del otro ni puede hacerlo a través del muro y las deja, ahí, “como si no hubiesen sido pronunciadas” (*La amistad* 187).

Lo elíptico y contradictorio, obviamente, es que este sujeto que pide clemencia por su vida se empeñe en jurar la inexistencia de todo: el batir de puertas del poema está en la declaración “yo te juro”. Como si se dijera: “Atiéndeme, yo te juro por todo lo que tuve (suscribo, me explayo, y *te doy largas*) que todo esto no lo tuve: ¿cómo te quedas?”. El lector, que ve ir y venir las cosas delante de sí, dice quedarse igual que estaba. Pero no: ahora, además, contrariado. Lo mismo sucede con lo que Sarduy llama “una potencia poética al cuadrado” de las metáforas de Góngora como “Si el agua cristal, el cristal agua”. En ellas, como suele advertirse, quien escribe ya parte de un “territorio erosionado, roído a priori: el terreno de las metáforas tradicionalmente poéticas” (*Ensayos* 217) porque el *cristal agua* parece deshacer los efectos del *agua cristal*. ¿Nos quedamos igual, *a tablas*, después de hacer el deshacer? No, queda el terreno roído de una nada que, como en el poema de Piera –*ni... ni... ni...*– es nada al cuadrado. Que la negación no sólo deshace lo que la afirmación niega y no hay mayor despedida que la de no haber llegado. Y algo queda. “¿Qué queda? La ironía” es la pregunta y respuesta que da Blanchot para casos como éste (*La amistad* 187). Sólo que la ironía no puede durar mucho, sólo perdura en el remordimiento de una punzada de efecto ácido y puntual. Y

14 Tomamos las nociones de tensión progresiva y regresiva, tan presentes en Piera, del estudio de Ynduráin sobre las estructuras graciosas.

necesita, por otra parte, que algo más allá de sí misma quede, porque allí donde hay destrucción completa y nada queda de esperanza no es tampoco posible ser irónico. “De rayos suspensión, mas no ruina”, de otro de los versos citados por Gracián (*Agudeza I*, XVII; 442). La ironía, en el fondo, es un peligroso modo de candor: su debilidad es la fe sin fisuras de un lúcido descreimiento, una ceguera que no permite ver que, cuando uno cree ser irónico, está lejos de serlo. Si nos referíamos a este fenómeno contradictorio por la estructura del deseo, aparece ahora uno de sus primeros fantasmas, de nombre *temor*. Pues el temor nos aproxima más que ninguna otra cosa, por anticipación, a eso que tememos. Precisamente por ser una forma afectivamente orientada al receptor, el irónico depende y necesita del otro más que nadie aunque, naturalmente, se empeñe en fingir que no. Así, el irónico da forma al temor de soledad que padece y, por paradoja en contrario, aparta de su lado al resto. Pero la ironía no resiste ni el tiempo ni en la soledad, así que el irónico suele terminar hablando con uno mismo como si fuera otro. Ya lo dejó dicho Borges: “No podíamos engañarnos, lo cual hacía difícil el diálogo” (“El otro” 15). O Blanchot: “cada vez que dice Yo, nadie responde; es solamente una llamada que retumba vanamente de aquí para allá, una reminiscencia irónica, recuerdo que no se recuerda” (*La amistad* 188). Recuerdo de un *no recuerdo* como en el “yo te juro” de Piera. Y, en ese sentido, lo que a este “yo te juro” le pasa nos devuelve a lo que el autor concibe como sujeto pues su verdadera contradicción es temporal en cuanto, recordemos, el término técnico “se propone para poder hablar de algo que se ha suscitado antes de la invención del término (y por tanto puede no coincidir por entero con lo que el término luego designa, si es que designa algo)” (*La moral* 31). De ahí que la contradicción del sujeto en términos temporales sea propiamente contrariedad pues, en cuanto término o concepto, se refiere a algo que ya existía (nominación: idealidad, pasado, narración, muerte) pero está condenado al desencuentro eterno como aquello que sólo puede existir y concebirse en el mismo momento (existencia: situación, presente, percepción, vida) en que es nombrado ese *otro* que se escapa: *yo*. “La consciencia es lingüística porque es deíctica”, escribe Paul de Man (*La resistencia* 69), en doble salto mortal.

En el corazón de todo poema late esta “tesitura paradójica” de naturaleza deíctica porque, siguiendo el destino de todo aquello que no es un concepto, no puede concebirse ni apropiarse pero sí ocuparse, “apartamentos de alquiler” que Piera reúne. Si todo pronombre nace de un juego de escaque, como el poema y la lengua, *yo* es una prenda usurpable por otro que no soy *yo*. No cabe entonces ya hablar de monólogo sino de lo que Sarduy, refiriéndose a Joyce, denomina “polílogo exterior”, elíptico des-

centramiento del monólogo interior centrado sobre sí mismo de un sujeto pulverizado y “disperso como multiplicación melódica de timbres, de dicciones, de acentos” (202). El sujeto es un espantapájaros del *yo* y éste, a su vez, va siempre vestido con ropas de otro. Todo pronombre se viste de las prendas que van de mano en mano y no le quedan bien, como esa ganancia ilegítima (“*wrongly win*”) que es emblema del hurto del poder en *Macbeth*. Pronombres: prendas, muecas vacías, voces: el autor no es ya *bricoleur* que compone con lo que tiene a mano, es también *bruiteur*, suma de rumores, interferencias, sonidos, chasquidos que engañan y espejean las voces en la ambientación del poema, sala de soledad sonora de un sujeto que se extiende. No se trata ya de que el autor se haya descentrado, es que el autor se ha vuelto evasivo, fluido, continuo: “este viento que somos” (*Apartamentos* 34). Esa es la diferencia principal que Sarduy señala entre el barroco y sus recaídas posteriores. “El primer barroco, si lo consideramos como una pérdida simbólica del eje, o como la inestabilidad que experimenta el hombre de la época, se constituye como un reflejo o una *retombée* especular” (*Ensayos* 39) y el reflejo visual se vuelve resonancia acústica, como apunta Sarduy en el margen de una nota sin embargo central:

No se trata, en el barroco actual, del “eje”, o del punto de estabilidad del sujeto, sino de su ser continuo. Es esa noción la que habría que explicar para lograr una *retombée* del pensamiento cosmológico más actual. Habría que concebir un arte sin emisor asignable, cuyo emisor no funcionaría más que como rumor inicial, *bruitage*: un arte repetitivo e irregular, numérico, roto, estallado. Huyendo hacia lo gris (39).

Es el paso del quiasmo de la contradicción a la elipsis de la contrariedad. Y es por ello marca del segundo barroco “la materia fonética y gráfica en expansión, accidentada [...] Una expansión irregular cuyo principio se ha perdido y cuya ley es informulable” (41), donde ya no hay sujeto que perder. El *sujeto* es la suma de los ruidos que señalan lo vacío de un lugar al que llamamos *yo*. El sujeto es un *bruiteur*, y su escurridiza forma la elipsis. Así, “C. P. responde a ciertas objeciones”, título de uno de sus poemas:

Escurridizo, dices. Se escapa el agua, el aire.  
Se escapa el fuego. Sólo  
parece que la tierra  
no se escapa. Parece (233).

Porque el sujeto reproduce las contrariedades de la obra. “La obra afirma, de hecho, la imposibilidad de su propia existencia”, escribe De Man a propósito de Blanchot (*Visión y ceguera* 77), y esto mismo puede darse como definición de otra de las figuras retóricas de evasión por contradicción que trata Piera: la pregunta retórica, allí donde “un

paradigma sintáctico perfectamente claro (la pregunta) engendra una oración que tiene al menos dos significados, uno de los cuales afirma y el otro niega su propio modo ilocucionario” (*Alegorías* 23). La pregunta retórica remite de nuevo en su escisión al espíritu de una hidra duplicadora: monstruo de siempre dos cabezas, la pregunta lleva sobre sí lo preguntado porque sólo pregunta por su propia posibilidad, afirmando su imposibilidad. Dada la intransitividad y reflexividad de su naturaleza “auto-deconstruccionista”, la pregunta retórica puede leerse como ostentación afirmativa: sea como enunciación exclamativa –*¡Quién pudiera distinguir el danzante de la danza, el yo del tú!*–, o como imperativa negación: “¡Que nadie pueda, ay, distinguirlos!” (*Contrariedades* 71). El poema irrumpe extendiendo sus tentáculos de apóstrofe y exige atención, acontece, llama, se nos muestra. Pero, si lo indicado es el propio indicar, no hay respuesta que permita ya salir de la pregunta. “Nada”, “Nunca”, “Nadie”, “En ninguna parte” son, de hecho, las respuestas que aguardan a las preguntas retóricas según Piera: “Nadie podrá distinguir al danzante de la danza” (*Contrariedades* 70). ¿Cómo distinguir a Dafne de su metamorfosis? No hay modo de responder a la pregunta retórica porque, ella misma, niega su posibilidad: sólo al mostrarse se oculta y, como la ninfa transformándose, está hecha de lo que no tiene, “decretada imposible” (*Apartamentos* 141), metáfora de una nada al cuadrado convertida en agua. Y “nunca / distinguirá el agua del agua nadie” (*Apartamentos* 143).

Las preguntas retóricas conducen a la decepción propia del reflejo del sujeto en el agua o el espejo. Por esta razón, el ensayo que Piera dedica a la “La pregunta retórica” puede leerse como continuación del problema planteado en “Las personas de Eliot” y en “Yo literalmente” donde, siguiendo a Hume, se expresa que, cada vez que digo “me”, yo, éste, nunca atrapo “myself” sino una percepción, una especie de recaída o redoble de un *segundo grado* original. Como el inquietante personaje de *Scarlet Street*, obra maestra de Fritz Lang, el elíptico sujeto puede decir que, cuando dibuja, no hace sino “trazar líneas en torno a lo que siente”, en absoluta soledad. “*How can we know the dancer from the dance?*”, ¿cómo distinguir entre la ninfa y el laurel? Resulta tan imposible como separar el yo del tú abrazados en la lectura, o la jibia de su tinta: “hagamos el esfuerzo de eludir la pregunta” (*Contrariedades* 43).

La contradicción descubre al fin el engaño en el que habíamos caído: ni siquiera el oxímoron es emblema de la detención propia de una imagen visual porque todo quiasmo necesita dejar un elemento vacío que dé lugar a la sustitución, y ésta transcurre en el tiempo: “las ausencias crean el espacio y el juego necesario para las inversiones y finalmente conducen a una totalización que, en principio, parecía imposible” (*Alegorías* 57-58) porque el quiasmo “sólo puede nacer como resultado de un vacío, de una caren-

cia que permita el movimiento rotatorio de las polaridades”, continúa Paul de Man (62). Siguiendo esta idea, en el origen hay siempre una huella, el resto vacío de un paso anterior: la deconstrucción en el texto literario viene ya *puesta* por el lenguaje, decíamos con De Man, como si el quebranto de la hidra estuviera siempre en el lugar original: la primera huella es ya una interrupción. El diálogo, entonces, se pliega, y la ilusión de la comprensión se descubre como finta de un esgrimista en duelo con su sombra: la relación con el *tú* no es sino el *solo* de la figura sola, paso de danza en soledad. El danzante escapa a cada paso de la danza que él mismo dibuja, esquiva su danza con su danza, huye en su propia persecución. Las metamorfosis –aquí en la forma de una pregunta, *erotética* danza– son un modo privilegiado de camuflaje: el modo en el que el *yo* se disuelve en renuncia e impersonalidad. La lectura es un empeño de evasión, y la comprensión, en cuanto elíptica figura retórica de omisión, el intervalo inimitable de cualquier metáfora.

## Bibliografía


- Alighieri, Dante. *Convivio*. Ed. Piero Cudini. Milán, Garzanti, 1987.
- Aristóteles. *Poética*. Ed. Valentín García Yebra. Madrid, Gredos, 1974.
- Baudelaire, Charles. *Obra poética completa*. Texto bilingüe. Ed. Enrique López Castellón. Epílogo de José Manuel Cuesta Abad. Madrid, Akal, 2003.
- Benveniste, Émile. *Problemas de lingüística general*, I. Trad. Juan Almela. México, Siglo XXI, 2004.
- Blanchot, Maurice. *La amistad*. Trad. de J. A. Doval Liz revisada por la Editorial. Madrid, Trotta, 2007.
- Borges, Jorge Luis. “El otro”. *Obras completas III (1975-1985)*, Barcelona, Emecé, 1989, pp. 11-16.
- Cuesta Abad, José Manuel, “Tropismos. Sobre la Metarretórica de la Interpretación”. *Teoría/Crítica*, no. 5, 1998, pp. 371-388.
- García Berrio, Antonio, “Carlos Piera: Una poética del enunciado sobre la ansiedad de la diferencia”. *Barcarola: revista de creación literaria*, no. 49, 1995, pp. 145-175.
- Gracián, Baltasar. *Criticón. Obras completas*, I. Biblioteca Castro / Turner, Madrid, 1993.
- \_\_\_\_\_. *Agudeza y Arte de Ingenio. Obras completas*, II. Biblioteca Castro / Turner, Madrid, 1993.
- \_\_\_\_\_. *Oráculo manual. Obras completas*, II. Biblioteca Castro / Turner, Madrid, 1993.
- Herrera, Fernando de. *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*. Ed. Inoria Pepe y José María Reyes. Madrid, Cátedra, 2001.

- Lausberg, Heinrich, *Manual de retórica literaria. Fundamentos para una ciencia de la literatura*. Trad. de José Pérez Riesco. Madrid, Gredos, 1999.
- Levinas, Emmanuel. *De la evasión*. Introducción y notas de Jacques Roland, trad. Isidro Herrera. Madrid, Arena, 1999.
- Longino, *Sobre lo sublime*. Ed. José García López. Madrid, Gredos, 1979.
- Mallarmé, Stéphane, *Prosas*. Trad. Javier del Prado y José Antonio Millán. Madrid, Alfabuara, 1987.
- Man, Paul de. *Alegorías de la lectura. Lenguaje figurado en Rousseau, Nietzsche, Rilke y Proust*. Trad. Enrique Lynch. Barcelona, Lumen, 1990.
- \_\_\_\_\_. *La resistencia a la teoría*. Ed. Wlad Godzich, trad. Elena Elorriaga y Oriol Francés. Madrid, Visor, 1990.
- \_\_\_\_\_. *Visión y ceguera: Ensayos sobre la retórica de la crítica contemporánea*. Trad. y ed. Hugo Rodríguez-Vecchini y Jacques Lezra. Puerto Rico, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1991.
- \_\_\_\_\_. *La retórica del romanticismo*. Trad. e introducción de Julián Jiménez Heffernan, Madrid, Akal, 2007.
- Ovidio, *Metamorfosis*. Trad. Antonio Ruiz de Elvira. Madrid, CSIC, 2002.
- Piera, Carlos. *Contrariedades del sujeto*. Madrid, Visor, 1993.
- \_\_\_\_\_. *La moral del testigo. Ensayos y homenajes*. Madrid, Visor, 2012.
- \_\_\_\_\_. "El desarrollo de la crítica literaria: la resistencia a la teoría". *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas II*, Valeriano Bozal (ed.), Madrid, Visor, La Balsa de la Medusa, 1996, pp. 328-338.
- \_\_\_\_\_. *Apartamentos de alquiler. Obra poética reunida*. Madrid, Abada, 2013.
- \_\_\_\_\_. "La densidad", *Poéticas del presente. Perspectivas críticas sobre poesía hispánica contemporánea*, Ottmar Ette y Julio Prieto (eds.), Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2016, pp. 153-164.
- Rosa, João Guimarães. *Gran Sertón: Veredas*. Trad. Ángel Crespo, prólogo de Antonio Maura. Madrid, Alianza, 1999.
- Sánchez Ferlosio, Rafael. *Glosas castellanas y otros ensayos (diversiones)*. Madrid, FCE, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá, 2005.
- Sarduy, Severo. *Ensayos generales sobre el Barroco*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1987.
- Ynduráin, Francisco. "Gracián, un estilo", *Homenaje a Gracián*, Zaragoza, CSIC, 1958, pp. 163-168.



# RETÓRICAS DEL SILENCIO: INSCRIPCIONES TEXTUALES Y SOMBRAS DE LA DECONSTRUCCIÓN EN LA CRÍTICA ESPAÑOLA<sup>1</sup>

## RHETORICS OF SILENCE: TEXTUAL INSCRIPTIONS AND SHADES OF DECONSTRUCTIONS IN SPANISH CRITICISM

Max Hidalgo Nácher   
Universitat de Barcelona  
[maxhidalgo@ub.edu](mailto:maxhidalgo@ub.edu)

Fecha de recepción: 22/07/2021

Fecha de aceptación: 26/07/2021

DOI: <https://doi.org/10.30827/tnj.v4i2.21827>

**Resumen:** Este artículo se pregunta por el momento de emergencia de los llamados estructuralismos en España, y especialmente por el lugar y algunos usos de la deconstrucción en el campo crítico español a partir de los años setenta hasta nuestros días. Una larga autarquía intelectual y la presencia del nacional-catolicismo dificultarán la incorporación de un pensamiento que parte de la muerte de Dios y avanza hacia la muerte del Hombre. En estas páginas se estudia parcialmente la obra de Nora Cattelli y de Túa Blesa para ver de qué modo abrieron nuevos horizontes críticos en una

---

<sup>1</sup> Esta investigación se inscribe en el proyecto "The circulation of critical paradigms in Iberoamerican contexts from the second half of the 20th century to the present: methods, concepts and problems" (Unión Iberoamericana de Universidades, 2019). Este trabajo constituye una reformulación de un apartado del libro *Teoría en tránsito. Arqueología de la crítica y la teoría literaria españolas de 1966 a la posdictadura*, donde se estudia la configuración teórica de la crítica literaria española en contacto con las teorías estructuralistas, libro que constituye el primer tomo de una investigación sobre *Los estudios literarios en Argentina y en España: institucionalización e internacionalización*, coordinada con Analía Gerbaudo.

España que no había dejado de oponer resistencias a la teoría y, más en general, al pensamiento literario. E, igualmente, se llama la atención sobre algunas dinámicas heredadas de la universidad española que llegan hasta hoy y que reclaman la vuelta sobre las propias condiciones materiales del ejercicio de la actividad intelectual en una universidad pública regida por la precariedad.

**Palabras clave:** Deconstrucción; historia de la teoría; estructuralismo; Nora Catelli; Túa Blesa; universidad; precariedad.

**Abstract:** This article focuses on the emergence of the so-called structuralism in Spain and specifically on the place and some of the uses of deconstruction in the Spanish critical field from the seventies to our present. A long intellectual autarchy and the presence of “national-catholicism” hampered the access to a school of thought that begins with the death of God and walks towards the death of Man. This paper analyzes the works of Nora Catelli and Túa Blesa in order to see how they gave way to new critical perspectives in a country that resisted theory and any kind of literary thought in general. In addition, this paper draws attention to some of the dynamics inherited by Spanish academia and which impel us to criticize the material conditions of intellectual activity in precarious public universities.

**Keywords:** Deconstruction; history of theory; structuralism; Nora Catelli; Túa Blesa; university; precarity.

“Un fantasma asola Europa (y América)”. Pero el fantasma actual, aquel ante el que se estremecen los Metternich o Guizot de turno, lleva otro nombre: irracionalismo. Quisiera hablar aquí de ese fantasma que, como todo fantasma, tiene por virtud unir a fuerzas dispares que intentan conjurarlo.

Eugenio Trías, “El loco tiene la palabra”

Eugenio Trías publica *La filosofía y su sombra*, su primer libro, en 1969 en Seix Barral. En él, el joven filósofo de 28 años reflexionaba sobre “*el carácter pugnaz, bélico, constitutivamente conflictivo de todo filosofar*” (“Prólogo” 8; cursivas en el original). El libro se las veía —porque se trataba de una intervención polémica— con la filosofía analítica y el marxismo, dos filosofías cuya razón proyectaba la sombra del “irracionalismo” sobre un conjunto heterogéneo de filosofías entre las que se incluía la del joven pensa-

dor. Mientras los analíticos se limitaban a llevar a cabo “un análisis extrínseco” de los discursos que criticaban y a los que acusaban de metafísicos (sin entrar, por lo tanto, en su propia racionalidad y estructura), los marxistas tendían a reducir el discurso “a *un nivel diferente*”, correlacionando a “un orden conocido de fenómenos [...] un orden que está por conocer” (“El loco” 21). El objetivo de Trías era destruir esos discursos señalando cómo toda filosofía genera una sombra que, lejos de serle meramente exterior, es el resultado de una exclusión interna a dicha filosofía:

Toda filosofía produce de forma inconsciente una problemática y una estructura que articula un conjunto de opciones relacionadas entre sí. Así mismo, “escoge” y eleva al nivel consciente una de las dos series de opciones, e inhibe la restante, que sólo aflora a la conciencia como *referencia negativa*. La filosofía se halla relacionada, ante y sobre todo, con el reverso mismo de lo que enuncia, y que ella misma articula sin darse cuenta; y, de este modo, *inventa* ese “otro gemelo” que es aquello que *denuncia* (*La filosofía y su sombra* 36-37; énfasis en el original).

Trías no veía la necesidad de vérselas con otra tendencia que hasta entonces había imperado en España, el escolasticismo tomista, dado que aparecía como *cosa del pasado* en un campo en el que lo que se disputaba era la postulación de un porvenir (Vázquez García 5-6). Continuaba Trías, en tono polémico: “La filosofía y los filósofos constituyen un cuerpo de cancerberos, de ‘perros guardianes’ (en el sentido platónico) del saber. Su función, en cualquier caso, es decididamente policíaca” (*La filosofía y su sombra* 68), como policíaco era el Estado de excepción que, cabe recordar, se había aprobado el 24 de enero de 1969 para acabar con las “acciones minoritarias, pero sistemáticamente dirigidas a turbar la paz de España y su orden público” que “han venido produciéndose en los últimos meses, claramente en relación con una estrategia internacional” (Decreto-ley 1/1969, 1175) instaurando un régimen policial que se prolongaría varios meses. En ambos casos emergía el problema de la irreductibilidad de los espectros, combatidos “con todas sus fuerzas” en tanto que irracionalidad por los diversos “racionalismos” que necesitan, para reposar en sí mismos, “conjurar ese fantasma, esa sombra” (Trías, *La filosofía y su sombra* 37).

Cabe señalar, en ese sentido, que la crítica literaria participaría de ese discurso filosófico (Derrida 131-132), que es también un discurso policíaco, de modo que es posible preguntarse por cuál es la estructura de exclusión que ha regido —y muchas veces sigue rigiendo— los discursos sobre la literatura en España. Los fantasmas habrán acechado, y seguirán haciéndolo por mucho tiempo, la literatura española. Entre ellos, cabe detectar el “*carácter fantasma*” (Trías, *La filosofía y su sombra* 72; cursiva en el original) de ciertos objetos como el “textualismo” y la “deconstrucción” (los cuales, hoy en día, estarían acompañados de otros como el “feminismo”, el “decolonia-

lismo”, la teoría *queer* o el hispanismo practicado fuera de España (Faber). En este sentido, la exclusión desde el campo de la teoría de la literatura del textualismo y de la deconstrucción —cuando no, en el Hispanismo, de la teoría en general, es decir, de la posibilidad misma de que la crítica reflexione sobre sí misma— constituirían una marca local del discurso crítico español. En esa dinámica, el silencio, como denunciaba Juan Goytisolo, funcionaría muchas veces como una forma de exclusión (“Silencio público” 999-1002) por el cual se relega a ciertos textos a la inexistencia, tal como ocurrió con la deconstrucción en el primer congreso de semiótica celebrado en España en 1983 (Garrido Gallardo, “Jakobson y la semiótica literaria” 900) o como ocurriría con cierta poesía contemporánea, de la que Túa Blesa ha podido decir, en un intento de hacerla audible, “que nunca fue escrita, esto es, que es inexistente para el discurso crítico contemporáneo” (*Tránsitos* 55). Esos silencios, en palabras de Antonio Chicharro, dirían “una valoración y dicen un ocultamiento” (290-291). Ahora bien, cuando algo ya no puede ser silenciado, aún es posible oponerse a ello frontalmente, para lo que, sin embargo, se hace necesario reconocerle la existencia, aunque sea reduciéndolo a no ser más que la sombra del propio discurso, como ya mostraba Trías. Tenemos una multitud de casos de este tipo de lectura que, en el campo académico, sucederán, a partir de finales de los años ochenta, al silencio que reinaba en torno a la deconstrucción, lo que indica que ese discurso se ha vuelto visible y ya no del todo negligible, de modo que empezará a aparecer reseñado incluso en muchos de los textos y artículos que presentan una perspectiva claramente crítica al respecto.

### Una oscura nacionalización de la literatura

[Dámaso Alonso], que en su juventud había traducido a Joyce, apareció después como cerebro de una oscura *nacionalización humanista* de la poesía española que la abocó a un estéril tradicionalismo.

Miguel Casado, “La pregunta por la poesía (apuntes para trazar un marco)”.

Aquí querría detenerme para reflexionar sobre el lugar que ocupan el textualismo y la deconstrucción no ya sólo con relación a la Filología —que ha sido, hasta el día de hoy, el gran discurso que ha mediado académicamente el acceso a lo literario en España—, sino también respecto a la Teoría de la Literatura, que ha aparecido muchas veces como el Otro de la Filología. Esta historia se remonta al franquismo y al oscuro giro que dio la estilística de Dámaso Alonso después de la Guerra Civil (Hidalgo Nácher,

“Genealogía”). Podemos preguntarnos si en un país en el que Dios no había muerto —en un marco de censura y dirigismo cultural regido durante casi cuarenta años por la voluntad de un “caudillo por la gracia de Dios”— podía morir el Hombre; y cómo en un país en que, junto a la ausencia de libertades, reinaba el dogmatismo filosófico, podía abrirse un espacio para el psicoanálisis lacaniano o el pensamiento arqueológico de Foucault.

La sombra en España es alargada, y lo que podríamos pensar que es una historia pasada, que en nada nos afecta, puede adquirir la forma de una genealogía que permite entender algunos de los límites del pensamiento literario y de las prácticas críticas actuales. Por eso —más que hablar de Transición y de Democracia— me gustaría referirme a ese período que viene después de la muerte de Franco y a lo que José Bergamín llamó “el franquismo sin Franco” como *posdictadura*, ya que el término permite señalar y hacer emerger las marcas de la dictadura en aquello que viene después de ella y que, a través de un discurso de la *reconciliación nacional*, basado en lo que “suele llamarse *pacto de olvido, de silencio o de mordaza*” (Clavero 22; cursivas en el original), habría desembocado en “una amnesia constitucionalizada, inmune incluso a despertares de memoria” (125).

Escribía Juan Goytisolo en 1996, dando cuenta de una situación institucional que, al menos en sus aspectos materiales, se ha agravado en lo que llevamos de siglo XXI:

El desconocimiento y menosprecio de muchas obras “molestas” de nuestra tradición unidos al de cuanto se produjo o produce fuera generan por desgracia una mediocridad satisfecha alrededor de los caciques encastillados en la fortaleza, a veces ruinosa, de su *especialidad* [...]. Los efectos de treinta y cinco años de franquismo subsisten así dos décadas después de la muerte del dictador: las estructuras patrimoniales no han cambiado y, en términos generales, los dueños de prebendas y parcelillas de poder tampoco (“La ocultación del saber”).

### **Resistencias a la deconstrucción**

¿Cómo enunciar los límites de un espacio? ¿Cómo abrirlo más allá de sí mismo? En 1969, la revista *Los libros* constataba un vacío en la crítica argentina para proponer “la creación de un espacio” (*Los Libros* 3). El gesto de Trías, contemporáneo al de *Los libros*, no era extraño a dicha problemática. En ese mismo año, Roland Barthes visitaba Barcelona. Se hace aquí posible reconstruir una escena de la teoría (Catelli, “Asimetría” 195) sintomática de la difícil comunicación de las prácticas críticas barthesianas con el campo crítico español. Tras reunirse con Carlos Barral, José María Castellet y Félix de Azúa —el mismo autor que años después afirmaría que Barthes y sus contempo-

ráneos “influyeron decisivamente sobre mi generación y acentuaron la tendencia a la irresponsabilidad secular en nuestro país” (Azúa, “Borrón y cuenta nueva”), y que ese día decidió no acudir al acto<sup>2</sup>— a las siete y media de la tarde Barthes presentó su conferencia “De la literatura a la escritura” como cierre de un ciclo sobre el estructuralismo organizado por la cátedra de Psiquiatría de la Universidad de Barcelona y el Instituto Francés. Gabriel Ferrater, profesor de crítica literaria en la Universidad Autónoma de Barcelona fundada ese mismo año, estaba entre el público y, como no se cansan de repetir las crónicas, expuso sus objeciones al discurso recién sostenido por Barthes (Fernández 201). Así presentaba Azúa la conferencia, dando pábulo al rumor, en 1974: “Por lo que luego nos contaron, tampoco en su conferencia logró Barthes escapar al prólogo, pues Barcelona entera coincidía en señalar que Gabriel Ferrater le había hecho unas preguntas tremendas que lo habían reducido a escombros. Nadie podía repetir las preguntas” (Azúa, “Prólogo” 9). Uno de los presentes, Jaume Vidal Alcover —traductor, a la postre, de *Crítica i veritat*— presentaba retrospectivamente el encuentro del siguiente modo:

Va ser molt controvertit, especialment per Gabriel Ferrater. Ell es defensava de les objeccions sense contraargumentar, i es refugiava en un mutisme, entre temorenc i desdenyós, deixant anar per tot dir algun “Peut-être”, que no responia a res, sobretot en un home que coneixíem d’oïda com a combatiu i més tost intolerant. L’endemà d’aquesta sessió, Joaquim Marco ens va reunir uns quants, en una sessió més íntima, a l’editorial Llibres de Sinera, al seu entorn, i l’home va procedir com en el debat del Liceu Francès: “Oui, peut-être”. Aleshores l’objector era jo (20).

Barthes habló ahí —tal como recogía la crónica de Alexandre Cirici para *Serra d’Or*— de las lexias, de la preeminencia del significante sobre el significado, de la deconstrucción de la Metafísica occidental y de una crítica sin fin que rompía con la idea de centro, dando forma a un discurso que era difícilmente inteligible en la sociedad literaria catalana del momento. En el acto participaron Maria-Aurèlia Company, Gabriel Ferrater, Antoni Vilanova, Miquel Siguan, Romà Gubern y el propio Cirici, quien le hizo una pregunta:

Jo li faig notar que em sembla que el sedàs condiciona els elements de l’anàlisi. Atès que el sedàs és una estructura i que ell ha dit que les estructures reflecteixen una determinada situació, al sedàs de l’observador se li escaparan totes les coses que no hi siguin prefigurades. En conseqüència, amb el seu mètode, el crític no pot trobar a l’obra

2 “Conocí yo a Roland Barthes un día caracterizado por la turbación y la furia, en que se le ocurrió venir a Barcelona a dar una conferencia. Con todo rigor, aquél fue el primer momento del prólogo, porque fuimos a almorzar con él Carlos Barral, José María Castellet, un discreto caballero (¿el cónsul?) y yo, pero no me fue posible llegar a oír a Barthes. [...] Luego, en efecto, Barthes dio su conferencia, a la que no asistimos los de la comida porque supongo que sosteníamos la disparatada idea de ‘haber oído hablar, ya, a Barthes’” (Azúa, “Prólogo” 9).



res més que allò que ell mateix hi posa. Barthes resta en silenci i al final di que sí, que és cert (54).

Después de que Cirici le preguntara por *El sistema de la moda*, la crónica acababa con las siguientes palabras:

Barthes s'interessà per l'estat d'aquesta mena d'estudis [*sobre moda*] a casa nostra, els quals, malauradament, han de mantenir les recerques de punta fora de la Universitat. Quant a França, té posades moltes esperances en la nova Universitat de Vincennes, a la qual un grup actiu —al volt del ferment de *Tel Quel*— ha pogut triar lliurement un professorat excel·lent, sense demanar ni tan sols cap títol oficial. La lingüística, la psicoanàlisi, hi tindran un lloc eminent. La inscripció multitudinària d'estudiants és prova de l'interès que presenta per a la problemàtica d'avui.

En resum, Barthes ens ha semblat representar bé aquell estructuralisme que exigeix Henri Lefebvre, que no és una ideologia (per força sincrònica, immobiliària), sinó una metodologia apta per a una funció històrica: la crítica del món present (55).

Siguiendo este hilo, cabe señalar cómo las lecturas españolas de Barthes han sido, por lo general, mucho menos “inclusivas” (Catelli, “Asimetría” 194) que en Argentina. Con motivo del centenario del nacimiento de Barthes, que pasó en España mucho más desapercibido que en Argentina, se publicaron en *El País* dos artículos que dan cuenta de la recepción del crítico francés. El primero, de José Luis Pardo, de tono descriptivo, trazaba una caracterización general de Barthes antes de concluir que “quizás podría definirse su huella en la cultura contemporánea, para lo mejor y para lo peor, con aquello que de sí mismo dijo alguna vez: que solo era capaz de vivir las relaciones sociales en términos de lenguaje” (Pardo, “Los años salvajes”). Esa ambigüedad del “para lo mejor y para lo peor” se convertía en el texto de Catelli, el segundo artículo que nos ocupa (“Roland Barthes, el lector irreprochable”), en una reivindicación de la obra barthesiana, para lo cual se desplazaba al escenario de su juventud (“quien esto escribe tenía en 1966 exactamente 20 años”), Rosario, y a una edición publicada en Jorge Álvarez con traducción de Nicolás Rosa. En ese desvío argentino recordaba cómo en la Universidad Nacional de Rosario, con la dictadura de Onganía, “se implantó la estilística, no la de Charles Bally o Leo Spitzer, que todos conocíamos, sino su vertiente degradada, católica y meliflua” (una estilística que tenía a uno de sus máximos cultivadores en la figura tutelar de Dámaso Alonso). En ese contexto, en que el pensamiento crítico desertó la universidad para articularse “en instituciones paralelas y en grupos de estudio”, guiados por “una curiosidad inagotable”, muchos jóvenes (entre los que Catelli se incluía a sí misma) descubrieron algo nuevo, “algo que sin saberlo producía una fractura irreversible en el humanismo sartreano y en nuestro humanismo entre mar-

xista y antiimperialista”. Ese Barthes, que fracturaba el inconsciente crítico de la época, abría un nuevo horizonte de pensamiento y, de esa manera, inauguraba una nueva contemporaneidad:

Por primera vez aparecía ante nosotros una figura aterradoradora, ominosa, pétreo, resistente a la voluntad de búsqueda del significado. Ese algo, que *El grado cero* muestra y al que de muchas, muchísimas maneras Barthes permaneció fiel —fiel a la intemperie de esa fidelidad—, no es otra cosa que el lenguaje. El lenguaje: la lengua, los signos, la retórica, la fijeza de aquello que se nos impone. Encontró Barthes para esa fijeza un término inasible pero reconocible, aun hoy, como la marca de todos aquellos que hacen crítica desde la pérdida de la inocencia. Ese término es escritura (“Roland Barthes”).

La difícil incorporación del pensamiento de autores como Barthes al campo crítico español está ligada a un horizonte crítico en el cual no deja de reconocerse la herencia de una larga dictadura que, colocando a Dios en el centro y a través de un circuito de la comunicación autárquico tutelado por el Estado, en que los lectores aparecían reducidos a una perpetua minoría de edad, hacía muy difícil entender unas problemáticas ligadas a unos corpus de textos (literatura moderna, lingüística estructural, filosofía alemana, psicoanálisis), a unos problemas (la muerte de Dios, el sujeto barrado, el lenguaje como materialidad) y a unas prácticas críticas en gran medida desconocidas en España.

### **“Retórica y jergas en la crítica contemporánea” (1987): un diagnóstico**

Las resistencias a los planteamientos del Barthes desde finales de los sesenta, así como la reconstrucción histórica de la recepción académica, mayormente filosófica, de la deconstrucción y del pensamiento derridiano, dan cuenta de ciertos límites de la crítica española. No por casualidad, Nora Catelli presentará en una conferencia de 1987 titulada “Retórica y jergas en la crítica contemporánea” los límites de la crítica española contemporánea a partir de sus resistencias a las tendencias deconstructivas. Catelli, que era profesora de literatura en la Universidad Nacional de Rosario, se vio obligada a abandonar Argentina, huyendo de las amenazas de la Triple A, en diciembre de 1975 para instalarse en Barcelona, donde trabajó, como ella misma narra,

de profesora de inglés en una academia, de secretaria bilingüe en una empresa de sulfato de aluminio que sirve para depurar el agua y de secretaria de Jorge Edwards en una editorial de libros de venta a domicilio. Desde 1980 hice, como *free-lance*, las siguientes cosas: coordiné una enciclopedia —que no salió— para México, redacté fascículos, corregí traducciones, traduje, escribí centenares de biografías para anuarios, actualicé diccionarios y trabajé como redactora-asesora en una revista femenina (“Incorporar lo ‘otro” 8; ver también “La crítica feminista” 130-131).

Desde 1978 empezó a escribir para *El viejo topo* —una publicación sobre la que valdría la pena volver— y para *La Vanguardia* y no se incorporará a la universidad española hasta 1997, cuando se integre como profesora de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada en la Universidad de Barcelona en el equipo de Jordi Llovet.

“Retórica y jergas en la crítica contemporánea” es una intervención en la que, desde su posición de extraterritorialidad, Catelli presenta algunos de los límites de la crítica española a mediados de los años ochenta a través del estudio de los procedimientos críticos y de la retórica que ésta desplegaba —y, en ocasiones, todavía sigue movilizándolo— en la práctica crítica. Presentada en el marco de unas jornadas tituladas *En los límites de la crítica* y rescatada por la revista *452°F* en 2015 en un número que coordiné sobre “Historia y usos hispánicos de la teoría”, Catelli se preguntaba tanto por “la situación actual de la crítica en España” (en un momento y un contexto geográfico determinado) como por “los límites teóricos del discurso crítico en la reflexión actual” (“Retórica y jergas” 30) (es decir, por una situación histórica general que, de algún modo, colocaría a la crítica española *en falta* respecto al horizonte crítico contemporáneo). Ese tipo de mirada que tomaba el discurso de la deconstrucción —tanto en su vertiente derridiana como en lo relativo a los aportes de Paul de Man— como un momento insoslayable de la crítica contemporánea se hacía posible en gran medida gracias a su experiencia de desplazamiento.

En esa conferencia se trataba, así, de diferenciar entre *los límites de la crítica contemporánea* —“los límites teóricos del discurso crítico en la reflexión actual” (30)— y “los límites de la crítica en España”, los cuales, serían, a fin de cuentas, “los límites de sus críticos” (30). Catelli señalaba que entre ambas interpretaciones del problema había “un hiato, un auténtico vacío” (30) que remitía, precisamente, al vacío que se abriría entre la crítica contemporánea y los modos de practicarla en España. Acudiendo a un número monográfico de la Asociación Colegial de Escritores de enero de 1987 titulado “La crítica literaria” —y tomándolo como un índice de la crítica española contemporánea—, Catelli señalaba que el lector que así procediera

llegaría a la convicción de que la crítica literaria es una rama menor de la publicidad editorial, de que sus instrumentos teóricos son, desde el punto de vista lingüístico, pre-saussurianos; desde el punto de vista del estudio del sentido y la dimensión del sujeto, pre-freudianos; y desde el punto de vista de la crítica impresionista, ingenuos (31).

A través de la lectura de ese volumen, de fuentes y referencias dispares, Catelli extraía un rasgo en común: “La sospecha de que si no hemos desarrollado demasiado un buen sentido natural y propio sustentado en un buen gusto también natural y propio acerca de la literatura se debe al ‘mal uso’ de las teorías foráneas” (31).

El diagnóstico de Catelli, profundamente crítico (“¿cómo dar cuenta de tan descorazonador panorama sin quedar atrapado en las redes de la invectiva?”) proponía tensar el espacio nacional “situando históricamente, con respecto a un patrón de medida, digamos “internacional”, este paisaje peninsular tan decepcionante” (31). En esa conferencia, la crítica argentina adoptaba distinciones provenientes de Edward Said e invocaba la noción de texto de Barthes, Kristeva, Eco y Derrida para abrir un espacio más allá de la “reiteración de la autoridad de aquellos que, a partir de Menéndez Pidal, fijaron el centro del valor literario y, con reverencia, repiten y ajustan el gran discurso conciliatorio” (33). El diagnóstico era tajante:

En nuestro campo, la función de la filología es demostrar, por vía del apaciguamiento de todas las aristas, que todo es legible cuando el sentido común se impone, que ninguna “versión” del texto es perversa, sino que tan sólo se aleja para volver al canon, y que la función del canon, al revés de lo que suele afirmarse, no es la de anatemizar sino la de integrar (33).

El predominio de la Filología haría que las perspectivas formalistas y estructuralistas se convirtieran en último término en una convalidación de la disciplina inscrita en la tradición del comentario de texto:

Las maneras en que se enseña a cómo leer un poema, luego de que la historia literaria haya fijado qué poema, o cómo disfrutar de un concepto, tras que la Academia lo haya formulado en redes coherentes, no se erigen en una construcción que pueda transformar la filología, sino en una glosa de la filología y en un culto reverencial a sus autoridades (33-34).

Por último, Catelli consideraba que, en ese contexto, “el ensayismo, por su carácter incompleto y abierto, correa de transmisión de lo nuevo, en la península se dedica más bien a consagrar lo viejo o a rearmarlo” (34).

La apuesta de la crítica rosarina consistía en colocar en primer plano “el orden retórico”, reconociendo que no da forma solo al discurso literario, sino también al resto de discursos. “Lo que esta crítica postula”, continuaba Catelli, “no es otra cosa que la *ilegibilidad*” (34). La hermenéutica de Gadamer y Jauss, por un lado, y la deconstrucción de Derrida y de Paul de Man, por el otro, abrirían este horizonte de inquisición apenas explorado en España.

Catelli, para pensar ese problema, se detenía en “Semiología y retórica” de Paul de Man, artículo contenido en *Alegorías de la lectura* (1979), donde el crítico belga “postula una separación profunda y radical de la retórica, tanto de la estructura semántica del texto como de la actividad interpretativa del texto” (De Man, *Alegorías* 35). La apuesta de De Man consistía en mostrar que “la retórica es irreductible, dis-

crepante y heteróclita con respecto a la lógica y a la semiología y con respecto a la paráfrasis interpretativa” (35). En esa intervención, la crítica argentina reconocía una tendencia de la crítica contemporánea que en otros lugares hemos caracterizado como una restauración humanista (Hidalgo Nácher, “La herencia teórica”) por la cual, tras la experiencia “claustrofóbica” (Catelli, “Retórica” 36) de la vanguardia literaria, artística y teórica, se recuperaba la distinción entre *lectura interna* y *lectura externa* del texto, la cual reposaba en la creencia de que el texto tiene un *adentro* y un *afuera*. Esa crítica contemporánea se diría a sí misma:

Abandonemos la retórica dura y la escritura dura de su crítica y volquémonos a los remansos de la historia, la biografía, el contexto, donde puede resurgir aquello que una vez conocimos como orden de interpretaciones válidas: sociológicas, históricas o, desde el campo de la semiótica, la reducción de la escenografía de la retórica del texto a su estructura u organización semiótica (37).

Esas vueltas del humanismo, que se encuentran también —de modos diversos y en función de las historias locales— en otros países, suponían en España “el mito de la correspondencia semántica entre signo y referente”, basado en la idea subyacente “de una Naturaleza que dota de sentido a lo natural, a lo ‘humano’”, la cual reaparecería “en los más crudos análisis ideológicos” (37). De ese modo, “nuestra crítica española podría ser englobada aquí, porque se apoya en la creencia en un orden natural, en una tradición omnicomprendiva y en un sentido “lógico” o sensato de las cosas” (37). Aquí es donde habría que situar las críticas a la deconstrucción y los posestructuralismos provenientes del hispanismo y del bloque académico de la teoría —críticas que, por lo demás, muchas veces conectan, consciente o inconscientemente, con el nacional-catolicismo franquista y, más allá de él, con la gran tradición de Menéndez Pelayo, haciendo de la crítica, por encima de todo, una crítica *española*.

Al separar semiótica y retórica e incorporar el problema de la reflexividad del texto, De Man mostraba cómo el texto se vuelve sobre sí en un movimiento en el que éste pierde suelo. La conclusión de Catelli, siguiendo al crítico belga, era que “no es posible establecer un orden de figuras cuyo sustrato o base sea lógico y lingüístico. El orden de la figuración tiende a la fragmentación y a lo abierto; la síntesis (lo que se llama habitualmente ‘la profunda unidad del texto’) es otra figura más de nuestro deseo de conciliación” (39). El texto se cerraba con una defensa de la deconstrucción como *puerta de entrada a la contemporaneidad crítica*, ya que en ella se dirimía precisamente el problema de lo retórico de cualquier lenguaje y, por lo tanto, la imposibilidad de tener un acceso a una dimensión natural o verdadera separada del lenguaje que a ella refiere:

No puede negarse que el trabajo sobre la figuración, sobre la retórica, es la puerta estrecha por la que deben pasar los discursos críticos. Los cargos usuales contra la deconstrucción (rigor monótono, circularidad obsesiva, utilización de una jerga) son también síntomas de la conciencia creciente de lo retórico *en* todos los discursos. Y, además, la circularidad de la deconstrucción no es del todo perfecta; pueden describirse sus asimetrías y, en ellas, las figuras que construye para poner en cuestión las nociones dominantes y los valores corrientes dentro de la crítica (40).

Del artículo de Catelli se desprendería que era el problema de la retoricidad del lenguaje y sus relaciones con la ilegibilidad aquello que la crítica española rechazaba con más virulencia de la deconstrucción. La crítica argentina retomaría poco después esta cuestión en “Paul de Man y la retoricidad del lenguaje” (1990) donde, planteando el problema de la referencialidad y de cómo la crítica contemporánea tendía a restaurar sus certidumbres al dejar en un segundo plano las dificultades de la forma literaria, podía reconstruir cómo la crítica, no solo española, se había dedicado en los últimos años a “tender puentes entre los textos y sus engranajes históricos y sociales” (Catelli, “Paul de Man” 58). “¿Por qué la tentación del retorno a una jerarquía de significados?” (58), se preguntaba Catelli siguiendo al crítico de origen belga, y afirmaba:

La crítica ha construido un modelo que De Man considera falso: el que propone una imagen de la literatura considerada como recipiente que guarda lo que está dentro, en secreto, y lo separa de lo que está fuera. Y una imagen concomitante: la del lector como quien abre o comunica aquello que permanecía oculto (59).

La propuesta de De Man suponía no solo la puesta en cuestión de la vieja crítica referencial y de sus restauraciones contemporáneas bajo la forma banal del positivismo o bajo otra más sutil en la estética de la recepción, sino también la crítica de los modelos semióticos como el de Genette, los cuales perseguían estabilizar una relación en sí misma problemática entre gramática y retórica. Para ello, De Man se volvía sobre Proust —y sobre su lectura genettiana— para proponer “una retorización de la gramática”, de donde la crítica extraía que “en todo texto existen dos retóricas” (Catelli, “Paul De Man” 61). A través de estas reflexiones, Catelli se dirigía hacia una cuestión que ya entonces le ocupaba: las singularidades, y el lugar clave en la contemporaneidad del género autobiográfico, sobre el que publicaría en Lumen al año siguiente *El espacio autobiográfico*. Sobre este libro afirmaba,

Lo escribí cuando ni soñaba con volver a la universidad: había traducido un artículo de Paul de Man sobre Walter Benjamin [“Conclusiones”] y había empezado a leer cosas sobre la tradición del culto mariano en español; seguí leyendo a Paul de Man, incorporé Lejeune y desde luego a Bajtín, sobre quien había escrito en 1980 una especie de presentación de la obra para una revista de Madrid, y el cruce produjo, supongo, el libro



(“Incorporar ‘lo otro’” 8-9).

Ese trabajo intelectual se sostuvo al margen de la academia, hasta el punto de que la crítica rosarina ha podido presentarlo, retrospectivamente, como “un trabajo universitario sin universidad” (“El oficio y la academia” 131). Catelli, volviendo sobre el diferendo entre los hermanos Schlegel y Goethe en torno al lugar de lo autobiográfico, señalaba cómo tuvo mayor fortuna la opción de este último, quien consideraba que “el arte y la filosofía podían ser considerados fragmentos de una enorme confesión” (“El espacio autobiográfico” 219): “esa cámara de aire, esa impostura, es el espacio autobiográfico: el lugar donde un yo, prisionero de sí mismo, obsesivo, mujer o mentiroso, proclama, para poder narrar su historia, que él (o ella) fue aquello que hoy escribe. Postula, en síntesis, una relación de semejanza” (219) —relación de semejanza que habría dejado de ser obvia, precisamente, en la contemporaneidad. Ese movimiento genealógico se abría, precisamente, con la crítica demaniana: “Si el deseo de la semejanza sostiene nuestra convicción acerca del carácter humano del lenguaje, la imposibilidad misma de que la semejanza exista es lo que permite, al contrario, la existencia del lenguaje” (220). La autobiografía, en tanto que prosopopeya de la voz y del nombre, haría que el yo no fuera punto de partida, “sino lo que resulta del relato de la propia vida” (226). En lo autobiográfico no asistiríamos, pues, al reconocimiento de una identidad previa sino al “movimiento por el cual lo informe sufre una desfiguración” (227). Esa caracterización de la autobiografía como prosopopeya y desfiguración autorizaría a tomar dicho tropo como “figura de *todo* el lenguaje en su relación con el pensamiento”, presentando el lenguaje como “el tejido que permite acceder al pensamiento justamente porque lo vela” (228). En su propio producirse, el texto desbordaría y pondría en cuestión su propia retórica.

### **Escenas de la traducción en España y América: los textos contra la Historia**

Unos años después, en 1998, Catelli publicaba con Marietta Gargatagli *El tabaco que fumaba Plinio. Escenas de la traducción en España y América: relatos, leyes y reflexiones sobre los otros* (Serbal), una antología de escenas de traducción representadas en la literatura castellana entre el siglo X y 1925 a través de las cuales las autoras proponían un modo de pensar la historia de la traducción que partía de “la escena de la traducción” como “lugar imaginario donde se enjuicia, precisamente, la existencia de los otros” (14). En ella, a través del énfasis en la traducción, se hacía posible empezar a pensar, a lo largo de la historia, las relaciones de España con su origen (un origen, claro está, fabulado) y con la alteridad. Y ahí acudían las aportaciones de la decons-

trucción, dado que “las culturas occidentales conciben lo propio —la lengua, la tradición— como inmaculado y puro” (13). Ser capaces de asombro ante “las fabulaciones con las que una cultura explica sus orígenes y los de su lengua, la construcción de la nación o la conquista de un territorio” (13) sería condición necesaria para empezar a problematizar “una red ilusoria (y que se quiere perfecta) entre lo propio y lo ajeno”, prestando atención, además de a la propia textura de la red, a esos puntos de máxima reverberación de la trama que son “las figuras de los omitidos, los excluidos, los *otros*”, de quienes “se nos ofrece siempre la apariencia, pero nunca la voz” (13). El libro proponía así, cruzando los modos de lectura de la deconstrucción con los de los estudios culturales, un “repertorio de las reflexiones acerca de la traducción en nuestra lengua [...] mostrando las estrategias que nuestra cultura despliega para atribuir o negar a *los otros* (a sus lenguas, a sus culturas) precisamente una relación con el sentido” (14). Origen y alteridad estarían así enlazados en una lógica en la que “el origen no precede a la escena de la traducción sino que es producto de la misma escena” (15). El lugar de España sería paradójico en relación tanto a América como a Occidente. Por un lado, Europa no contemplaría a España para definir la cultura occidental y, por el otro, “España sólo se ha hecho cargo de manera desordenada y casual de su choque con las culturas americanas”, de modo que “la cultura española aparece, desde el punto de vista histórico de la traducción, como una especie de bisagra entre dos mundos que sucesivamente la rechazan o a los que ella rechaza: Occidente y América” (16). Desde Menéndez Pelayo hasta el presente, “jamás las antologías corrientes” sobre traducción “incluyen el problema, los textos, los documentos, las reflexiones que suscitó América” (17). La actualidad de estas afirmaciones se deja ver asomándonos a la producción académica contemporánea. Así, por dar simplemente un caso, y más allá del campo de la traducción, basta leer el artículo “Los caminos actuales de la teoría literaria en el mundo: España e Iberoamérica” de Garrido Gallardo, en el que el autor, llevando a cabo una reducción respecto a lo propuesto en su título, apenas se refiere a Iberoamérica.

La antología proponía volver sobre unos rastros de alteridades que, “vivas como excesos perturbadores, desaparecieron del discurso de la Historia, pero no de los documentos”, por lo que es posible afirmar que “los textos *hablan* contra la Historia” al plasmar “una serie ininterrumpidas de estrategias de omisión del *otro*” (18, énfasis en el original). El libro —que recuerda que “la traducción es sobre todo literatura política, literatura de la *polis*: quiere intervenir sobre la tradición existente, modificarla, negarla, recrearla, alterarla” (19)— pretendía mostrar de ese modo cómo

aquellas omisiones y las singulares distorsiones de la Historia permitieron la construc-

ción de una cultura ficticia —la hispanidad— tan sólida y fuerte como para haber adquirido la forma “real” de un pasado común a España y América, un pasado tranquilizadamente libre de impurezas de religión y de sangre, un pasado en el que los bárbaros inquietantes habían sido ya expulsados, cristianizados o convertidos al buen mestizo (18).

### Los procedimientos de la crítica: de la fricción a la ilustración

Cuando un texto se resiste a una interpretación la ansiedad del crítico no se calma con otras interpretaciones, sino que se recurre a los hechos. Esto produce un pseudo saber tranquilizador y completo, aunque casi siempre reiterativo.

Nora Catelli, *En la era de la intimidad*.

Por lo demás, Catelli —que ha cernido de diversos modos a lo largo de su obra ese exceso no estabilizable en último término que habita los textos en una inquietud en la que se despliega la historicidad— señalaba en 2003 cómo se había producido una transformación en el ejercicio de la crítica contemporánea que tendía a confundir la lectura del objeto estético con la postmodernidad, con el reconocimiento de una realidad teórica previa. Para hacerlo, Catelli medía la distancia que separa el *acto crítico* en Raymond Williams (donde su nombre era un caso que podía ponerse al lado del de Barthes y tantos otros) de la *ilustración teórica* en Slavoj Žižek. Como señalaba Catelli, aunque la operación llevada a cabo por Žižek en *El espinoso sujeto* “es una operación conceptual ‘moderna’ respecto de algunos presupuestos filosóficos postmodernos, no se puede negar que sus procedimientos, al revés de los de Williams, son también plenamente postmodernos” (Catelli, “El pensamiento crítico” 85). De ese modo, aunque “en *El espinoso sujeto* no se prescinde de lo teórico [...], se lo separa de lo hermenéutico y de lo estético” (86). En este contexto, “el debate filosófico parece bastarse a sí mismo; el arte no es en este caso fuente de problematización de esos contenidos, sino de ilustración de un ámbito que se presenta casi como autosuficiente” (86). En Žižek “la argumentación cede entonces paso a la ilustración” y, con ello y “hasta cierto punto, a pesar de su reivindicación parcial del sujeto universal, Žižek se comporta como un lector (sólo) postmoderno, (sólo) atento a la búsqueda del rasgo en el que identificar lo pensado, vivido, experimentado como propio”(87). La diferencia entre uno y otro —que sería, a fin de cuentas, la diferencia entre dos modos de la crítica que Catelli historizaba— estribaría en que

para Williams esos documentos son formas complejas, fuente de conocimientos provisorios, paradójicos, inconclusos; para Žižek son refrendos de la teoría. Entre una y otra posición media la distancia que separa la crítica de la ilustración, la argumentación de la aplicación. En esa distancia se juega, hoy, el debate sobre la literatura y el arte: el debate sobre sus fronteras estéticas, sobre su horizonte hermenéutico, sobre su provisoriedad, histórica, pero necesaria especificidad (87).

De esa manera, en esas lecturas se perdería la especificidad práctica de la escritura y la atención por la textura lingüística, que aseguraba —más allá de la determinación de una serie literaria— la compleja y equívoca relación entre la multiplicidad de series no-literarias. Como señalaba la crítica rosarina en otro texto, insistiendo en la misma cuestión, los estudios culturales habrían dejado de lado, salvo raras excepciones, el problema de la forma:

Los estudios culturales [...] suponen un retorno de la crítica temática. De hecho, si se revisan atentamente las referencias de películas y textos literarios de un Žižek, por ejemplo, se comprueba que las aproximaciones son eminentemente de asunto, en el sentido clásico. Desde la perspectiva de la historia de las formas en el arte y la literatura contemporáneas, se trata de puntos de vista eminentemente conservadores (“Incorporar ‘lo otro’” 10).

Con ello quedaría clausurado el problema de la escritura a través del cual el lenguaje era atravesado, de modo complejo y nunca unívoco, en el presente de la lectura, por la historicidad. En ese sentido, “La crítica feminista y el problema de la forma”, también de 2003, surgía de ese cruce en el que era la atención a la especificidad de la forma la que abría el terreno para el aislamiento de huellas que remitían a una historia política, social y cultural no totalizable. Escribía ahí Catelli:

Si la literatura existe como problema, según mi perspectiva, para la crítica feminista, esto se debe a que la operación que vincula el concepto de literatura y el de crítica feminista debe necesariamente definirse en relación con un horizonte hoy en retirada, pero cuya crepuscular energía obliga constantemente a apelar a sus herramientas: la estética (“La crítica feminista” 1).

En este texto, Catelli se resistía a la conversión de la crítica en una “restitución identificatoria plena, entendida no como trabajo sobre la forma, sino como devolución instantánea de satisfacciones psicológicas” (3): “Al revés de los lectores modernos —esforzados buscadores del sentido de las formas y de sus desafíos y rupturas— los circuitos de lectores postmodernos son comunidades sedentarias y narcisistas de especialistas en sí mismos” (2). Frente a esos planteamientos, Catelli proponía lo que podría calificarse de un programa para *Lectora*, la revista que acababa de fundarse:

La clausura de la crítica valorativa supone un rebajamiento de la teoría: no se puede prescindir, sin consecuencias, de la reflexión sobre los desafíos que plantea la forma. Como los estudios culturales, el feminismo puede ampliar su influencia institucional eva-

diendo las aguas tumultuosas de los juicios estéticos; pero empobrecerá sin duda su propia capacidad revulsiva; esa que atravesó, como luz fulgurante, el pensamiento occidental de la segunda mitad del siglo XX. ¿En qué consistía, en qué consiste? En volver visible, de manera episódica, el pliegue que, en las más inquietantes creaciones, une y separa, alternativa y enigmáticamente, el orden simbólico —ontología del género— y la experiencia histórica: ese pliegue no es otro que la forma. Sólo así podremos seguir interrogándonos por las categorías con las que operamos. Sólo así podremos seguir poniendo en escena los términos del problema y obligándonos a su redefinición. Sólo así volveremos estéticamente visible, de vez en cuando, el pliegue de la forma; ese intersticio que oculta y muestra, a la vez, su anudamiento a un sujeto (5-6).

En 2007 publicaba *En la era de la intimidad* (un libro que enlazaba con las reflexiones del fragmento recién citado) en Beatriz Viterbo (Rosario), el cual partía de una constatación aporética: “Sólo tiene valor de veracidad en el discurso lo que hace evidente a un sujeto, pero no poseemos ningún instrumento definitivo para atrapar a ese sujeto: este es el signo de la era de la intimidad” (9). En ese libro Catelli se proponía abordar una inversión histórica. Si en tiempos de Hermann Broch lo autobiográfico se justificaba en lo histórico, en tanto que formaba parte y daba acceso a ello, actualmente “la Historia se validaría a partir de la escritura autobiográfica” (26) —y, para construir su objeto de estudio, partía de la teoría de “La autobiografía como desfiguración” de De Man, en la cual se formulaba que lo autobiográfico, más que un tipo textual, era un “momento” que podría encontrarse en cualquier texto. La identidad autobiográfica sería el resultado de un recurso retórico: la prosopopeya. Escribía Catelli:

El carácter sustitutivo general del lenguaje —que expresa la alegoría— tiene su expresión más clara en la prosopopeya, límite último del intercambio retórico, ya que escenifica la imposibilidad de un nexo entre significación e interpretación. En efecto, la sustitución se muestra allí naturalmente fallida: poner en escena al muerto y darle una voz es la figura que cubre, y por eso mismo subraya, el vacío tras la máscara (36).

De ese modo, la crítica rosarina reconocía la lectura como “el momento del vértigo, el instante de la experiencia abismal en cualquier texto” (38), único espacio en el que podría producirse la emergencia del sujeto.

### **Logofagias e ilegibilidad**

El texto de la logofagia [...] al escribir el silencio remite a un punto en el que los aparatos hermenéuticos tradicionales se muestran inoperantes, sufren un colapso e, inservibles, quedan clausurados. Los trazos del silencio oponen una resistencia tal a la lectura que, definitivamente, la tornan imposible

Túa Blesa, *Tránsitos*

Otra línea deconstructiva que permite visibilizar cómo se abre en España una crítica que moviliza de modo creativo las herencias de la deconstrucción —herencias que, sin embargo, no habrán dejado de ser vistas con suspicacia por una parte importante del campo académico e intelectual— la encontramos en Túa Blesa, catedrático de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada en la Universidad de Zaragoza y uno de los críticos que más ha hecho por tornar legible la poesía española contemporánea, de la que se ha ocupado prestando especial atención a sus escrituras más vanguardistas y transgresivas<sup>3</sup>. En ese sentido, cabe destacar su labor de edición de la obra de Leopoldo María Panero —*Poesía completa 1970-2000* (2001), *Poesía completa 2000-2010* (2012), *Cuentos completos* (2007) y *Traducciones/Perversiones* (2011)—, autor al que dedicó en 1995 *Leopoldo María Panero, el último poeta* y en 2019 *Leopoldo María Panero, poeta póstumo*, donde recopila, entre otros artículos, uno titulado “La escritura de Leopoldo María Panero, la literatura orgánica y el postestructuralismo”. Ha escrito también sobre Pere Gimferrer, a quien está dedicado *Gimferrerías* (2010), y sobre Jenaro Talens, David González, Andrés Sánchez Robayna, Ángel Petisme, José-Miguel Ullán, Eduardo Hervás y tantos otros en *Tránsitos* (2004), haciendo legible una poesía que ha tendido a ser silenciada por la crítica, y en la que se incluyen algunos poetas que, retomando la labor de Blesa, ha estudiado recientemente Germán Labrador en *Culpables por la literatura*. Por último, cabe destacar —pues no es aquí irrelevante conectar las lecturas con el lector— que, además de catedrático es, hasta el día de hoy, cantante y guitarrista del grupo punk Doctor Túa y los Graduados.

Su primer libro, *Scriptor Ludens. Ensayo sobre la poesía de Ignacio Prat* (1990), volvía sobre la poesía de Ignacio Prat (1945-1982), de quien diría en un artículo de 1990 que “leer a IP es (re)leer sus propias lecturas, adheridas aquí y allá a su propio discurso, inexplicable sin las palabras salidas de labios de otros” (“Intrigas” 19). La intertextualidad y el palimpsesto están así en la base de una labor que hace legible a un autor que Blesa reconoce, dado que desafía las concepciones recibidas de lo poético, como de difícil lectura en su momento. *Uretra*, libro inédito de Prat de 1970, contiene la palabra *arte* en su título y bien puede leerse como fragmento invertido de *Arte rupestre* (*Scriptor Ludens* 38) —donde también aparece la partícula alemana *Ur* que remite al origen. Como afirmaba Blesa, “Prat pretendía forzar con *Uretra* el límite de lo novísimo, llevar más alta en su vuelo al ala extrema de tal escritura que amenazaba ya [...] con sufrir esclerosis” (46). El poeta aragonés parte de otras escrituras y las recrea herméticamente en su escritura. Tal como leemos al final de *Scriptor Ludens*, “si la patria de un

3 Cabe destacar el número de homenaje a Túa Blesa recientemente publicado por Pueo y Saldaña. En él puede consultarse Hidalgo Nácher, “Tradiciones por venir”.



escritor es el lenguaje, entonces Ignacio Prat es un autor expatriado, cuya lengua es la de otro, la voz de lo ajeno —o lo propio alienado—, quizás babélica” (174).

Como se lee en *Lecturas de la ilegibilidad en el arte* (2011), “la ilegibilidad del arte y la literatura, las prácticas logofágicas”, sobre las que enseguida hablaremos, “son sólo una sinécdoque de la ilegibilidad general del arte, que dice cómo todo arte es logofágico, ilegible” (64). La letra es, de hecho, “un extraño objeto del mundo” (12), afectado por una ambigüedad fundamental que la hace, en su concreción material, signo de otra cosa, y cuya legibilidad general se da en el marco de lo ilegible. Como señala el crítico aragonés, “a la crítica le compete leer esa ilegibilidad, hacerla legible, pero ¿cómo leer la ilegibilidad? Ese malentendido funda la crítica del arte” (64). Es de hecho la traducción la que hace emerger en los textos una ilegibilidad que —aunque ilegible como tal hasta entonces— ya estaba en ellos. De ese modo, cabe entender que “la ilegibilidad, pues, le pertenecería al texto, a la escritura, a la lectura; textos, escritura y lectura de los que habrá que convenir que están hechos de ilegibilidad y legibilidad. *Ilegibilidad y legibilidad*, que, cosas de la lengua, dejan oír una *doble ilegibilidad*” (“Ilegibilidad y legibilidad” 397-298; énfasis en el original).

Estas reflexiones, que colocan la lectura de lo ilegible en el centro de la tarea crítica, retoman un trabajo de largo aliento que tiene un momento importante en la publicación de *Logofagias. Los trazos del silencio* (1998), un libro que propone la creación de una retórica del silencio en diálogo con los textos poéticos contemporáneos. La logofagia es un tipo de figura retórica cuya imagen es “un hueco cuyo fondo es un sin-fondo, que deja a la escritura sumida en una reflexión que la acalla, la dobla, la pliega, se la traga” (15). A través de su estudio se hace posible ampliar los márgenes de la retórica clásica —y, con ellos, su propia concepción— para incorporar la textualización del silencio que recorre una parte importante de las escrituras contemporáneas. Dado que los textos logofágicos resultan del uso de una serie de figuras que no es posible estudiar desde los repertorios retóricos tradicionales, Blesa propone ampliar sus límites para dar cuenta de esa parte de las textualidades que, de otro modo, quedaría arrojada a lo puramente ilegible. Cinco son las figuras retóricas que ahí propone: el *ápside*, consistente en la incorporación de variantes discursivas (y que tiene uno de sus modos, en el que un texto se subordina a otro, en la *adnotatio*); *babel*, figura por la cual la lengua se abre al multilingüismo y, a través de él, tiende a la ilegibilidad; *criptograma*, por la cual se cifra la escritura en mayor o menor grado; *óstracon*, por el cual lo que se da a leer aparece como un fragmento de una totalidad no presente, y que tiene sus variantes en la *fenestratio* (en que se muestra un texto, de un modo u otro, como inacabado a través de signos de puntuación), *leucós* (que incorpora el uso del blanco a la

escritura), *lexicalización* (por la que se enuncia explícitamente la fragmentariedad del texto), *tachón* (por el cual se dificulta la legibilidad del texto, hasta impedirlo, a través de la inscripción de trazos sobre él) y *hápx*, figura consistente en la inclusión en el texto de palabras usadas por la primera vez en la lengua.

Esta propuesta plantea, en primer lugar, la ampliación de la retórica a los problemas lingüísticos, literarios y filosóficos del siglo XX, al incorporar las consecuencias de la nueva retórica que, por lo menos desde Nietzsche, irrumpe en el campo del saber, y llega hasta la deconstrucción. Como escribe el crítico: “Los textos de la logofagia reescriben algunos de los indecibles derridianos [...], ponen en evidencia la imposibilidad de acotar su cotexto y su contexto, permiten ver la errancia del sentido y perderlo de vista” (Blesa, *Logofagias* 228). Y, en segundo lugar, la toma en consideración de un corpus poético mayormente tenido por marginal y al que, en consecuencia, no se había hecho dialogar con la teoría literaria académica hasta entonces. Más adelante, cuando nos refiramos a la denegación por parte del Ministerio de Ciencia e Innovación de un proyecto de investigación dirigido por Blesa en 2009, se podrá calibrar con más precisión, con relación a este último punto, el lugar que suele atribuirse todavía hoy desde los estamentos académicos de poder tanto a la deconstrucción como a esta poesía (Blesa, “Investigación y mentira”).

En el libro *Tránsitos. Escritos sobre poesía* (2004) cabe aislar una poética construida en fricción con el corpus de la poesía española contemporánea en la que contrapone a la unidad del “método” la posibilidad de emprender “tránsitos” (11) plurales a partir de la lectura de poesía. En dichos artículos y lecturas —que tienen “no poco de autobiografía”, ya que “sin ellos mi vida hubiese sido distinta” (13)— se problematizan las relaciones de la lectura con la escritura. Tal como “en el principio fue la escritura, a la que sucede la lectura”, también es cierto que “la escritura sólo comienza su arabesco una vez que se ha cerrado el libro” (37), lo que permite ver que “la escritura no puede ser sino reinscripción” (39) y la literatura aparece como una “concatenación de escrituras, cuyo primer eslabón es ya inalcanzable, disuelto por la usura del tiempo” (42). Tal como la escritura puede partir de “un error de lectura” (43), “ese gesto de la doble firma que toda traducción es” supone “un hueco” por el que el escritor se inscribe en un “texto ajeno que, en cuanto se traduce, deja de serlo” (45). La crítica puede pensarse también desde la forma de la traducción y la doble firma, haciéndose cargo de una experiencia poética que, como en el caso de la poesía de Eduardo Hervás, “circula en el intervalo entre la inanidad y el silenciamiento” en tanto que “no ha sido escrita [...] por cuanto carece de lectura”, para rescatar cómo esa poesía “habla de la imposibilidad de lo poético haciéndose posible en la poesía” (64).

En todo ello está en juego “una cuestión política, y no sólo literaria” (13). Una cuestión que, en último término, pone en juego una política de la literatura, tal como ya indicaba Derrida al referirse a esa extraña institución llamada literatura (Blesa, *Tránsitos* 76-77 y “Mesa redonda” 93-96), con la particularidad de que, en el contexto de “sequestro de la libertad” (*Tránsitos* 78) del franquismo, “la situación general de deterioro de la vida no permitía una literatura particularmente libre” (67). En ese contexto, una poética como la de Gimferrer, más allá de una tópica petrarquista que pretende expresar un deseo “por medio de palabras ya inexpresivas, desgastadas, quizá tropos, que ocultan mucho más que dicen” (67), coloca, a través de la invocación del “ángel de la coprofilia”, el amor en el lugar del excremento. Y, de ese modo, se convierte

en un habla moral por cuanto se expone como ejemplo de que los límites —todos los límites— prescritos no son las marcas de un final, sino que son únicamente las fronteras —arbitrarias— tras las cuales se abren otros espacios, quizá sí desiertos, inhóspitos, pero que no por ello habrán de dejar de recorrerse y explorarse (80).

En la escritura del crítico aragonés puede reconocerse un trazo paródico que lleva al *paper* académico, enlazándolo con el registro coloquial y con otros registros, más allá de sí mismo, siguiendo así, de un modo peculiar, el gesto del texto logofágico, el cual “supone la salida del texto a su afuera, se extralimita de sí mismo hasta exceder la linde misma que lo circunscribe como texto y se expande por el espacio de lo que no es texto, aquello que no puede ser sino el silencio” (*Tránsitos* 200). En ese sentido, más que escribir *papers* o artículos, podemos ver cómo Blesa cita a comparecer rasgos del género para, a continuación, desplazarlos o desarmarlos (tal como hace en “Barthes, Derrida, etc. y la interminabilidad” con el uso y la tematización del “etc.”), de modo que, de ser eso cierto, esos textos repetirían “algunos de los constituyentes de otro texto” (el modelo *paper*) “que la parodia, en algunos de sus pasos, simula ser” (“Parodia: literatura” 57). Ahora bien, con eso, lejos de alejarse de la teoría de la literatura, el crítico nos dirigiría hacia su centro al mostrar que “la literatura no imita a algo como la naturaleza o la realidad, sino a la literatura misma”, y al recordar que —dado que la parodia “es la oda desmesurada”—, “la escritura paródica hunde la pluma en el centro de lo literario” (58). De ese modo, “la parodia no tiene límites —a no ser los de la literatura—, pues es lo literario en cursiva y se manifiesta en cualquier tipo de componente textual” (58).

Se adivinan en esas reflexiones la importancia del pensamiento derridiano —y sus referencias a “esa extraña institución llamada literatura” de su entrevista de 1989—, así como las lecturas de Maurice Blanchot, cuya obra es fundamental para el crítico de Zaragoza, a partir del que ha publicado recientemente *Maurice Blanchot. La pasión del error* (Hidalgo Nácher, “Blanchot entre nosotros”). Con el trabajo crítico de Blesa

se hace no solo audible sino también visible el silencio que la literatura inscribe en el lenguaje y en el tejido social, dando forma, al mismo tiempo, a la persistencia de un silenciamiento y de una exclusión.

### **La teoría puesta en juicio — una larga historia de exclusiones**

El discurso se ha vuelto, ahora sí, sobre sí mismo, se ha cerrado en una figura de ouroboros, como en un laberinto que queda sellado tras el primer paso, y ya no remite a nada que esté fuera de él, una vez que el no-discurso, el silencio, ha trazado allí sus signos.

Túa Blesa, *Logofagias*.

España goza de una larga historia de exclusiones: no toda tradición puede presumir de una *Historia de los heterodoxos españoles* como la que escribió, como sombra del nacional-catolicismo, Marcelino Menéndez Pelayo. En ese sentido, recordando el laberinto mágico al que se refería Max Aub, cabría decir que el pasado no ha dejado de no pasar o, a Lacan, que hay algo en la historia de España que no cesa de no inscribirse. Convendría prestar atención a ello.

La relación del campo académico español con la teoría literaria entronca con esta genealogía de exclusiones. Catelli ha afirmado que, al no poder suprimir la teoría, “la universidad española la encapsuló” (“El oficio y la academia” 131). Ahora bien, dentro del campo institucional de la teoría va a darse también una resistencia a la teoría en tanto que “resistencia a la necesidad de un pensamiento sobre la literatura como acontecimiento y experiencia” (Dalmaroni 23) que tendrá diversas modulaciones pero que, cuando no exprese tajantemente su condena, mostrará sus suspicacias ante la incorporación de las perspectivas textualistas y deconstructivas al estudio literario. Un caso entre muchos otros, el de García Berrio: “La supuesta teoría de Paul de Man en estos escritos polémicos merece ser resistida a toda costa, precisamente porque no es aquello que, astutamente, trata de pasar por ser; a saber: verdadera Teoría de la Literatura” (65).

Verdad y mentira, inclusión y exclusión policial que en España ha llegado a los tribunales. En esa línea, una última muestra del lugar que ocupa la deconstrucción en el corpus académico de la teoría literaria española es la denegación por parte del Ministerio de Ciencia e Innovación de un proyecto de investigación dirigido por Blesa en 2009, en el que los comentarios de los expertos, hechos públicos por el catedrático de Zaragoza junto con el resto de documentos asociados, muestran la minusvaloración

de la deconstrucción en una resolución pública amparada en el secreto en la que se desmerecía la producción teórica, cuando no se excluía del “pensamiento literario”, a autores como Gimferrer, Valverde, Antonio Machado, Cernuda o Valente y en la que se leía, entre otras cosas: “Los ‘teóricos de la literatura’ españoles o son filólogos, o son descriptivistas, pero no son de forma efectiva teóricos de la literatura. ¿Cuáles son sus teorías? ¿Qué teorías literarias se han generado en España durante los últimos 18 años, por ejemplo?” (citado en Blesa, “Investigación y mentira” 472). Respecto a los trabajos ya presentados por el grupo de investigación, se afirmaba: “Muchos de estos artículos son artículos de prensa. (Confieso que algo así me parece escandaloso). Muchos de estos artículos, buena parte de ellos publicados en la prensa, son de una vulgaridad y de una trivialidad sobresalientes: “Carlos Bousoño: la poesía y el chiste”, “Barthes, la tele, la parodia: Salvador Gutiérrez Solís y la narrativa mutante, etc.” (473). Y continúan los informes de los evaluadores: “El resto de los artículos, reseñas y contribuciones a congresos que presenta el IP [Investigador Principal] versan básicamente sobre los mismos temas: poesía y deconstrucción” (476), lo que en dicho contexto sugiere una falta, y de donde se concluye que “es un error subvencionar algo de esta naturaleza [el Proyecto FFI2009-13573 que se solicitaba]. Y sorprende mucho que haya podido ser subvencionado durante los últimos tres años [HUM2006-04981]”. De hecho, en un último gesto de responsabilidad cívica, el experto, hace tiempo convertido en censor, sostenía que

es en realidad sorprendente que a este equipo [el del Proyecto HUM2006-04981, casi idéntico al de la Solicitud] le haya sido concedido un proyecto de investigación con anterioridad. No se comprende, en términos científicos, semejante concesión. Y, a juzgar por los resultados, sus aportaciones son tales que debería exigírseles la devolución de los fondos entregados en su momento (477).

Ese informe, dado a publicidad por Blesa, permite valorar no sólo el lugar de la deconstrucción en el campo académico de la Teoría de la Literatura y la Literatura Comparada a la altura de 2009 —en un contexto en el que el silencio ya no es posible y en que el secreto empieza a hacer aguas—, sino también asomarse al funcionamiento de las agencias de evaluación contemporáneas, las cuales, amparadas en protocolos neoliberales, siguen regidas muchas veces por los antiguos señores feudales.

Con ello, cabe preguntarse, más allá de la deconstrucción, cuál es el presente —miserable, por injusto— y el porvenir de nuestras universidades públicas. Escribía Juan Goytisolo en “Anticuarios”, artículo de 1997:

Las universidades y los estamentos culturales de España son una rica almáciga de anticuarios de diferentes ramas y saberes. A fin de preservar la necesaria quietud de sus verdades

incontrovertidas y la imagen de la España occidental cristiana, y a fin de cuentas nacional-católica, forjada por Menéndez Pelayo y sus sucesores y epígonos —imagen irremediabilmente dañada hace medio siglo por los planteamientos innovadores de Bataillon, Américo Castro y Domínguez Ortiz—, los anticuarios, luego de arremeter a lo “Santiago y cierra España” contra un grupillo de perturbadores [...] han optado por obviar al fin, como si no existiese, la constante multiplicación de pruebas y argumentos que contradicen sus tambaleantes doctrinas y el precario edificio de sus ideas. Como los buenos frailes que me enseñaron en mi niñez unas nociones filosóficas recalentadas después de una centenaria conservación en nevera, nuestros anticuarios prosiguen su encomiable labor didascálica... [...]

Los anticuarios, citándose unos a otros, apuntalándose unos a otros, siguen exponiendo como vivas y fecundas unas “verdades históricas” que en países menos conformistas e intelectualmente menesterosos que el nuestro habrían sido condenadas desde hace tiempo a acumular el polvo.

Era el propio Goytisolo el que se refería una década después, en 1996, hace ahora veinticinco años, a “esta vieja tradición hispana del saber oculto” —un saber que tendría que ocultar lo que sabe, que disimularse en otros saberes más “antiguos” u oficiales—, una tradición que “no murió como creen muchos con el fin de la Inquisición ni, salvando de un vuelo más de siglo y medio, con el *exit* de Franco” sino que “subsiste disfrazada, con caracteres menos dramáticos, en numerosos departamentos de humanidades en los que la clerecía que los ocupa se aferra a conocimientos y métodos estériles y ve con alarma, como una potencial amenaza, cualquier innovación exterior” (“La ocultación del saber”). Una tradición que, según Goytisolo, continuaría, por otros medios, en nuestra posdictadura.

¿Tendría razón Goytisolo? Estos espacios, hoy en día, ¿seguirán siendo almacenes? ¿Seguirá en España esa vieja tradición del saber oculto? El espíritu de cuerpo de la universidad española, ¿seguirá declinándose en singular? ¿Seguirá nuestra universidad asediada por fantasmas? ¿Seguirán, en esta universidad tan singular y tan nuestra, los profesores asociados cargando con sus cuerpos, año tras año, con el peso de la docencia (¡y con tantas otras cosas!) por un salario miserable, en unas condiciones de existencia que no lo son menos (López Alós), ante la aquiescencia de los colegas? Es necesario volver a citar aquí, nuevamente, a Goytisolo quien —además de apuntar al tradicionalismo y conservadurismo de una institución universitaria que habría seguido reproduciendo, en democracia, prácticas informales heredadas del franquismo— se hacía eco de una precariedad laboral que no ha dejado de crecer desde la fecha en la que citaba —como podríamos hacer nosotros mismos— el

testimonio anónimo de una de las víctimas de esta situación de prepotencia y censura que, por sus efectos en las actuales generaciones de universitarios sometidos a un



régimen de restricción mental y de saber tullido, podría ser calificada sin exageración de *nueva forma de calamidad pública* [...]. Todavía continúa siendo tristemente habitual en el ámbito universitario español la ocultación o no desenvolvimiento de ideas propias, más o menos críticas respecto a las de quienes son los guardias y jueces en el cruce de fronteras llamado entre nosotros oposiciones, paso necesario para “llegar” a ser funcionario, esto es, profesor titular o catedrático y gozar de una privilegiada posición de relativa independencia. Hasta entonces, se hacen “méritos” en calidad de profesores contratados (en la actualidad se denominan *Asociados* y *Ayudantes*) en condiciones de auténtica miseria económica (el sueldo mensual de un profesor asociado a tiempo parcial es de 40.000 o 78.000 ptas.) e intelectual (a la sombra del cátedro o mandarín de turno, esperando se digne “sacar” a concurso-oposición “tu” plaza, sin apenas opción a ayudas y becas de investigación). En ese atolladero, resulta en extremo contraproducente y arriesgada la exposición y publicación de ideas originales y críticas. Los puestos de poder y responsabilidad siguen ocupados en gran parte por personas y personajes en su mayoría ineptos o maleables” (“La ocultación del saber”).

Desde entonces, la situación no ha hecho más que agravarse. El uso y abuso que nuestras facultades han hecho en muchos casos de la figura del profesor asociado —por la que muchos de los profesores de mi generación hemos encadenado o seguimos encadenando contratos anuales claramente abusivos durante años y hasta décadas—es una muestra flagrante de la instalación de la precariedad neoliberal como horizonte existencial para las nuevas generaciones de profesores e investigadores españoles, con el consiguiente daño tanto para la vida como para el pensamiento. Como es sabido, la figura de profesor asociado surgió para contratar a profesionales de reconocido prestigio para dar clases puntualmente en la universidad. Tal como consta en el artículo 53 de la Ley de Universidades de 2001,

a) el contrato se podrá celebrar con especialistas de reconocida competencia que acrediten ejercer su actividad profesional fuera del ámbito académico universitario. b) La finalidad del contrato será la de desarrollar tareas docentes a través de las que se aporten sus conocimientos y experiencia profesionales a la universidad. c) El contrato será de carácter temporal y con dedicación a tiempo parcial. d) La duración del contrato será trimestral, semestral o anual, y se podrá renovar por períodos de igual duración, siempre que se siga acreditando el ejercicio de la actividad profesional fuera del ámbito académico universitario.

Ahora bien, dicha figura contractual se ha usado fraudulentamente, y muchas veces de modo general, para contratar a especialistas que hacen de su principal actividad la docencia e investigación universitaria y que sólo encuentran ese medio para acceder a la universidad. En el curso 2016-2017 se contaban 22 871 profesores asociados en España, el 23,6% del total de profesorado universitario (Álvarez 2018). En la Universitat de Barcelona, una de las más precarizadas de España, este colectivo —que renueva

anualmente sus contratos, cotiza menos de un tercio de jornada laboral y recibe unos 500 euros mensuales por llevar a cabo el máximo de docencia permitida, equivalente a tres cuartas partes del contrato de un titular a tiempo completo—, con 2426 miembros de un total de 5773 docentes, representaba el año pasado el 42% del personal docente e investigador y ya ha ganado diversas demandas contra la universidad (Rodríguez 2020).

Esa situación laboral no puede desvincularse de un cierto *espíritu de cuerpo* de la universidad española (Barthes, “Prólogo”) que, cabe sostener, no es ajeno a algunas de las exclusiones referidas en estas páginas. Afirmaba Barthes en 1978: “Hablar, y con más razón discurrir, no es comunicar, como con demasiada frecuencia se repite, es someter (*assujettir*)” (“Leçon” 431)<sup>4</sup>. La deconstrucción, las deconstrucciones — siempre que no se dejen someter a “la autoridad de la aserción” y a “la gregariedad de la repetición” (446)— acaso puedan contribuir a levantar ciertos silencios y dominaciones de ayer y hoy. Porque quizás lo fundamental, aquí y ahora, no pasa sólo ni principalmente por transformar los discursos, sino también las prácticas en las que se insertan. Y —si no queremos convertirnos en esclavos ni convertir a los otros en nuestros siervos en nombre de esto o de aquello— tal vez no esté de más volver sobre aquella “Introducción a la vida no-fascista” de Foucault para preguntarnos por las formas de vida a las que damos cuerpo, por las prácticas que encarnamos, por la relación que establecemos con los otros y lo otro desde nuestros cuerpos universitarios, y volver sobre aquel su último enunciado, que nos instaba, y nos sigue instando, a no enamorarnos del poder.

## Bibliografía

- Álvarez, Pilar, “Profesores universitarios desde 300 euros”, *El País*, 12 de febrero de 2018. [https://elpais.com/politica/2018/02/09/actualidad/1518207100\\_741157.html](https://elpais.com/politica/2018/02/09/actualidad/1518207100_741157.html)
- Azúa, Félix de. “Prólogo”, *¿Por dónde empezar?*, Roland Barthes. Barcelona, Tusquets, 1974.
- \_\_\_\_\_. “Borrón y cuenta nueva”. *El País*, 10 de febrero de 2005. [https://elpais.com/diario/2005/02/10/opinion/1107990010\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2005/02/10/opinion/1107990010_850215.html). Acceso 1 de junio de 2021
- Barthes, Roland. “Prólogo a la versión italiana”, *Crítica i veritat*. Barcelona, Sinera, 1969, pp. 9-15.
- \_\_\_\_\_. “Leçon” [1978]. *Œuvres complètes V*. París, Seuil, 2002, pp. 429-446.

4 La traducción es nuestra.

- \_\_\_\_. *Sistema de la moda*. Traducido por Joan Viñoly i Sastre. Barcelona, Gustavo Gili, 1978.
- Blesa, Túa. *Scriptor Ludens. Ensayo sobre la poesía de Ignacio Prat*. Zaragoza, Lola, 1990.
- \_\_\_\_. "Intrigas venecianas o el síndrome Pierre Menard", *Castilla. Estudios de literatura*, no. 15, 1990, pp. 19-32.
- \_\_\_\_. "Parodia: literatura", en *Actas del IX Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada, Zaragoza, 18 al 21 de noviembre de 1992. vol. II*. Madrid, *Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, 1994, pp. 57-64.
- \_\_\_\_. *Leopoldo María Panero, el último poeta*. Madrid, Valdemar, 1995.
- \_\_\_\_. *Logofagias. Los trazos del silencio*. Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1998.
- \_\_\_\_. *Tránsitos. Escritos sobre poesía*. Valencia, Tirant lo Blanch, 2004.
- \_\_\_\_. "Barthes, Derrida, etc. y la interminabilidad". *Conjunciones: Derrida y compañía*, Cristina de Peretti della Rocca y Emilio Velasco (eds.), Madrid, Dykinson, 2007, pp. 219-232.
- \_\_\_\_. *Gimferrerías*. Zaragoza, Eclipsados, 2010.
- \_\_\_\_. *Lecturas de la ilegibilidad en el arte*. Salamanca, Delirio, 2011.
- \_\_\_\_. "Mesa redonda sobre *L'université sans condition* de Jacques Derrida. Túa Blesa y otros". *Escritura e imagen*, no. 7, 2011, pp. 91-121.
- \_\_\_\_. "Investigación y mentira", *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*. no. 18, 2012, pp. 466-480.
- \_\_\_\_. "Ilegibilidad y legibilidad". *De la escritura como resistencia. Textos 'in honorem' Jenaro Talens*, Giulia Colaizzi, Manuel de la Fuente, Santiago Renard, Santos Zunzunegui (coords.), Valencia, Universitat de València, 2018, pp. 387- 398.
- \_\_\_\_. *Leopoldo María Panero, poeta póstumo*. Madrid, Visor, 2019.
- \_\_\_\_. *Maurice Blanchot. La pasión del errar*. Barcelona, Universitat de Barcelona, 2020.
- Catelli, Nora. "Paul de Man y la retoricidad del lenguaje". *La balsa de la medusa*, no. 13, 1990, pp. 57-66.
- \_\_\_\_. "Incorporar lo 'otro'", *nueve perros*. vol. 2, no. 3, 2002-2003, pp. 4-10.
- \_\_\_\_. "El pensamiento crítico de Raymond Williams a Slavoj Žižek". *Cuadernos hispanoamericanos*, no. 632, 2003, pp. 81-87.
- \_\_\_\_. "La crítica feminista y el problema de la forma". *Lectora*, no. 1, 2003, pp. 1-6.

- \_\_\_\_\_. *En la era de la intimidad. Seguido de El espacio autobiográfico*. Rosario, Beatriz Viterbo, 2007.
- \_\_\_\_\_. "Retórica y jergas en la crítica contemporánea". *452°F. Revista de teoría de la literatura y literatura comparada*, no. 12, 2015, pp. 30-40.
- \_\_\_\_\_. "El oficio y la academia: apuntes sobre las modalidades de circulación y producción de los libros". *Orbis Tertius*, vol. 20, no. 21, 2015, pp. 128-132.
- \_\_\_\_\_. "Roland Barthes, el lector irreprochable". *El País*, 20 de agosto 2015. [https://el-pais.com/cultura/2015/08/12/babelia/1439394727\\_834048.html](https://el-pais.com/cultura/2015/08/12/babelia/1439394727_834048.html). Acceso 1 de junio de 2021
- \_\_\_\_\_. "Academia: los equívocos del comparatismo en el mundo (hispanico)". *CHUY. Revista de estudios latinoamericanos*, no. 2, 2015, pp. 34-44.
- \_\_\_\_\_. "Asimetría: espectros del comparatismo en la circulación de la teoría", *Badebec*, vol. 8, no. 15, 2018, pp. 179-198.
- Catelli, Nora y Marietta Gargatagli. "Prólogo". *El tabaco que fumaba Plinio. Escenas de la traducción en España y América: relatos, leyes y reflexiones sobre los otros*, Barcelona, Serbal, 1998, pp. 13-19.
- Chicharro, Antonio. *Para una historia del pensamiento literario en España*. Madrid, CSIC.
- Cirici, Alexandre. "Converses amb Barthes". *Serra d'Or*, no. 113, 1969, pp. 53-55.
- Clavero, Bartolomé. *España, 1978. La amnesia constituyente*. Madrid, Marcial Pons, 2014.
- Dalmaroni, Miguel. "Resistencias a la lectura y resistencias a la teoría. Algunos episodios en la crítica literaria latinoamericana". *452°F. Revista de teoría de la literatura y literatura comparada*, no. 12, 2015, pp. 42-62.
- Man, Paul de. "Conclusiones acerca de *La tarea del traductor* de Walter Benjamin". Traducido por Nora Catelli. *Diario de poesía*, no. 10, 1988, pp. 12-21.
- \_\_\_\_\_. *Alegorías de la lectura* [1979]. Traducido por Enrique Lynch. Barcelona, Lumen, 1990.
- \_\_\_\_\_. "La autobiografía como desfiguración". *Anthropos: Boletín de información y documentación*, no. 29, 1991, pp. 113-118.
- Derrida, Jacques. "Esa extraña institución llamada literatura. Una entrevista de Derek Attridge con Jacques Derrida" [1989]. Traducido por Vicenç Tuset. *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, no. 18, 2017, pp. 115-50.

- España, Decreto-ley 1/1969, de 24 de enero, por el que se declara el estado de excepción en todo el territorio nacional. *BOE*, no. 22, 25 de enero de 1969, p. 1175.
- España, Ley Orgánica 6/2001, de 21 de diciembre, de Universidades. *BOE*, no. 307, 24 de diciembre de 2001, pp. 49400-49425.
- Faber, Sebastiaan. "Lecturas torticeras". *ctxt*, 24 de abril de 2021. <https://ctxt.es/es/20210401/Culturas/35771/cercas-rahola-jordi-gracia-tv3-preguntas-fre-quents-obra-sebastiaan-faber.htm>. Acceso 8 de junio de 2021.
- Fernández, J. Benito. *Gide/Barthes. Cuaderno de niebla*. Barcelona, Montesinos, 2011.
- Foucault, Michel. "El antiedipo: una introducción a la vida no fascista". Traducido por Milton J. Tornamira. *Archipiélago: Cuadernos de crítica de la cultura*, no. 17, 1994, pp. 88-91.
- García Berrio, Antonio. *Teoría de la literatura (la construcción del significado poético)*, segunda edición revisada y ampliada. Madrid, Cátedra, 1994.
- Garrido Gallardo, Miguel Ángel. "Jakobson y la semiótica literaria". *Teoría semiótica: lenguajes y textos hispánicos. Volumen I de las actas del Congreso Internacional sobre Semiótica e Hispanismo celebrado en Madrid en los días del 20 al 25 de junio de 1983*, Miguel Angel Garrido Gallardo (ed.), Madrid, CSIC, 1984, pp. 889-901.
- \_\_\_\_\_. "Los caminos actuales de la teoría literaria en el mundo: España e Iberoamérica". *La musa de la retórica. Problemas y métodos de la ciencia de la literatura*, Madrid, CSIC, 1994, pp. 52-63.
- Goytisolo, Juan. "La ocultación del saber", *El País*, 6 de marzo de 1996. [https://el-pais.com/diario/1996/03/06/cultura/826066810\\_850215.html](https://el-pais.com/diario/1996/03/06/cultura/826066810_850215.html). Acceso 1 de junio de 2021.
- \_\_\_\_\_. "Anticuarios". *El País*, 8 de octubre de 1997. [https://elpais.com/diario/1997/10/08/opinion/876261608\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1997/10/08/opinion/876261608_850215.html). Acceso 1 de junio de 2021.
- \_\_\_\_\_. "Silencio público, regocijo privado", *Obras completas VI. Ensayos literarios (1967-1999)*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2007, pp. 999-1002.
- Hidalgo Náchér, Max. "La herencia teórica, las vueltas del Humanismo y el dispositivo de la deuda". *El taco en la brea*, vol. 1, no. 9, 2019, pp. 103-115.
- \_\_\_\_\_. "Genealogía de la teoría literaria y herencias teóricas del franquismo: la estilística y la renovación crítica de los años sesenta". *Poéticas y cánones literarios bajo el franquismo*, Fernando Larraz y Diego Santos Sánchez (eds.), Madrid y Fráncfort del Meno, Iberoamericana Vervuert, 2021, pp. 55-80.

- \_\_\_\_. “Blanchot entre nosotros”. *Tropelías*, no. 35, 2021, pp. 393-399.
- \_\_\_\_. “Tradiciones por venir”. *Tropelías*, no. extra 7, “La escritura como estuario de la crítica. Textos in honorem Túa Blesa”, 2020, pp. 10-27.
- Labrador Méndez, Germán. *Culpables por la literatura: imaginación política y contracultura en la transición española (1968-1986)*. Madrid, Akal, 2017.
- López Alós, Javier. *Crítica de la razón precaria. La vida intelectual ante la obligación de lo extraordinario*. Madrid, Los libros de la Catarata, 2019.
- LOS LIBROS. “La creación de un espacio”. *Revista Los libros*, vol. 1, nº 1, julio, 1969, p. 3.
- Menéndez Pelayo, Marcelino. *Historia de los heterodoxos españoles [1880-1882]*. Madrid, La Editorial Católica, 1978.
- Panero, Leopoldo María. *Poesía completa 1970-2000*. Editado por Túa Blesa. Madrid, Visor, 2001.
- \_\_\_\_. *Cuentos completos*. Editado por Túa Blesa. Madrid, Páginas de Espuma, 2007.
- \_\_\_\_. *Traducciones/Perversiones*. Editado por Túa Blesa. Madrid, Visor, 2011.
- \_\_\_\_. *Poesía completa 2000-2010*. Editado por Túa Blesa. Madrid, Visor, 2012.
- Pardo, José Luis. “Los años salvajes del lenguaje”. *El País*, 12 de julio de 2015. [https://elpais.com/cultura/2015/07/09/actualidad/1436442392\\_552588.html](https://elpais.com/cultura/2015/07/09/actualidad/1436442392_552588.html). Acceso 10 de junio de 2021.
- Pueo, Juan Carlos y Alfredo Saldaña (coords.). “La escritura como estuario de la crítica. Textos in honorem Túa Blesa”. *Tropelías*, no. extra 7, 2020.
- Rodríguez, Pau. “Falsos profesores asociados ganan la batalla a la Universitat de Barcelona: deberán ser contratados como indefinidos”. *eldiario.es*, 9 de marzo de 2020. [https://www.eldiario.es/catalunya/profesores-universitat-barcelona-contratados-indefinidos\\_1\\_1037852.html](https://www.eldiario.es/catalunya/profesores-universitat-barcelona-contratados-indefinidos_1_1037852.html). Acceso 8 de junio de 2021.
- Trías, Eugenio. “El loco tiene la palabra” [1969]. *Filosofía y carnaval*, Barcelona, Anagrama, 1970, pp. 17-37.
- \_\_\_\_. *La filosofía y su sombra* [1969]. Barcelona, Seix Barral, 1983.
- \_\_\_\_. “Prólogo a la presente edición” [1981], *La filosofía y su sombra*, Barcelona, Seix Barral, 1983, pp. 7-16.
- Vázquez García, Francisco. *La filosofía española: herederos y pretendientes. Una lectura sociológica (1963-1990)*. Madrid, Abada, 2009.
- Vidal Alcover, Jaume, “Roland Barthes”. *Avui*, 30 de marzo de 1980, p. 20..



## **EXTRAÑA EXPRESIÓN “RUÍDO SORDO”. POESÍA Y ETIMOLOGÍA**

### **WHAT A PECULIAR IDIOMATIC EXPRESSION “RUIDO SORDO”. POETRY AND ETYMOLOGY**

Berta García Faet

Universitat Pompeu Fabra

[bertagarciafaet@gmail.com](mailto:bertagarciafaet@gmail.com)

Fecha de recepción: 25/05/2021

Fecha de aceptación: 04/07/2021

DOI: <https://doi.org/10.30827/tnj.v4i2.21338>

**Resumen:** Este poema-ensayo trata sobre la extrañeza de los tropos escondidos que habitan el núcleo de nuestras palabras y de nuestras expresiones idiomáticas. Podemos desvelarlos a través del estudio de la etimología, que es en cierta manera un tipo de poesía arqueológica. Podemos asimismo plantear dicho desvelamiento de tropos velados y olvidados como una ocasión para darles nuevos usos, para reescribirlos. De hecho, los versos-argumentos de este texto acaban mutando en una trama narrativa.

**Palabras clave:** Tropos; idiomas; etimología.

**Abstract:** This poem-essay is about the strangeness of the hidden tropes that inhabit at the very core of our words and idioms. We can uncover them through the study of etymology, which is in a way a type of archaeological poetry. We can think of that exposure of concealed and forgotten tropes as an occasion to give them new uses, to rewrite them. In fact, the verses-arguments of this piece end up metamorphosing into a narrative plot.

**Keywords:** Tropes; languages; etymology.

con amistad, a f. nietzsche  
y al diccionario de corominas (y otros)

**extraña expresión "ruido sordo"**

no debería ser "ruido mudo"?  
y ser nosotros los sordos?  
y decir que el ruido  
no nos dice nada?  
porque no podemos ver?<sup>1</sup>

en la oración "el cáliz, las perlas  
cayeron al suelo con un ruido sordo",

por qué es el ruido  
aquel que no escucha?  
(se entiende que lo que no escucha  
es más de sí mismo: más ruido, esto es,  
menos ruido),  
por qué es el ruido un sujeto cognoscitivo?

no habría de ser "nosotros, alerta, percibimos  
cómo el cáliz, las perlas  
cayeron al suelo, y ello  
nos pareció un "ruido mudo"? esto es, silencioso?  
esto es, esto es una contradicción?

no habría de ser "nosotros, alerta pero fue inútil, percibimos  
los ruidos con los que el cáliz, las perlas  
cayeron al suelo, y ellos  
nos parecieron imperceptibles?

aún más extraña es la expresión "ruido seco"!  
sinónima de "ruido sordo"?

. . . . .

---

1 una oreja / una boca / un ojo: / sinónimos los tres?

. . . . .

extraña expresión "ruido sordo"  
sinónima de "ruido seco"?

ah, quizás no queríamos decir que el cáliz, las perlas  
cayeron silentes, ilógicos;  
quizás queríamos decir  
que cayeron sin mojarnos?  
pero de nuevo: hay ruidos que mojan?  
lo desconocía

ah, quizás "ruido sordo" y "ruido seco"  
fueran metáforas;  
querían decir (pero de nuevo: ellas? nosotros?)  
que el cáliz, las perlas  
cayeron al suelo con un poco de *un* ruido:  
pequeñito, solo?

de un lado, amortiguado? (sinónimo de paliado)?  
de otro, sin retumbos? (sin reverberación)?

extraña expresión "ruido sordo"  
no debería ser "breve"? "süave"?  
"sin consecuencias"? "sin eco"?

"sin eco"?

. . . . .

. . . . .

en la oración "el cáliz, las perlas  
cayeron al suelo con un ruido sordo",

le echamos las culpas al objeto

en vez de al sujeto?  
en vez de al sujeto  
colectivo  
que no se abre (que no nos abrimos)  
a las resonancias del objeto?  
o no tiene sentido  
hablar del resonido del objeto  
si no hay quien lo toque?

colocamos burlaburlando el peso  
de los silencios de la cosa  
en la cosa?  
golpeándola con una cosa  
llamada "patada" o "pelotazo" o "palabra"?  
en las cosas cuando en verdad provienen  
--el silencio, las cosas--  
de quienes no vemos?

se podría decir (pero quién es el sujeto?)  
que el ruido está amortiguado, paliado?  
que no retumba, no reverbera?

"paliado" viene de "manto"  
(manto para curar, cuidar al enfermo)  
pero "amortiguado" viene de "muerte"  
(fue inútil)

"retumbar" viene de "tumbbbbbbbbb"  
"reverberar" viene de "golpe"

se podría decir (pero quién es el sujeto?)  
que incluso cuando decimos "ruido paliado",  
o sea, "ruido amortiguado"  
y "ruido sin retumbos",  
o sea, "ruido sin reverberación"

se podría decir (pero quién es el sujeto?)  
que incluso cuando evitamos decir "ruido sordo", "ruido seco"  
por no golpear a la cosa y darle muerte  
encajándola en un par de metáforas

golpeamos a la cosa y le damos muerte: el "manto"  
no cura, no cuida, certifica  
que los ojos cayeron  
apenas sin ruido y viven sólo, pequeñamente, en la eternidad

hay palabras que no sean patadas, pelletazos?

.....  
.....

en la oración "el cáliz, las perlas  
cayeron al suelo con un ruido sordo",

le echamos las culpas al objeto  
en vez de al sujeto?  
golpeándolo con una cosa  
llamada "patada" o "pelotazo" o "palabra"?

no vemos  
las vidrieras con motivos florales  
en el instante en que se parten?

*la pelota rompió  
las vidrieras de la iglesia  
adyacente al patio del recreo de la escuela  
y del susto al cura se le cayó  
el cáliz que se cayó  
hasta el suelo con un "ruido sordo"*

*el grupito de niños se parte  
en dos de risa*

*y parecen trompetas*

en la oración "el cáliz, las perlas  
cayeron al suelo con un ruido sordo",

colocamos burlaburlando el peso  
de los silencios de la cosa  
en la cosa?  
golpeándola con una cosa  
llamada "pisoteo" o "palabra"?  
en las cosas cuando en verdad provienen  
--el silencio, las cosas--  
de quienes no vamos  
a ver qué pasa entre las bambalinas?

no vemos  
las perlas infundadas de sentimientos  
en el instante en que se produce el quiebro?

*la gargantilla de perlas  
cayó por accidente e hizo crack  
(un "ruido sordo")  
en el patio del recreo de la escuela  
adyacente a la iglesia*

*a la señorita se le cayeron  
un suspiro, una queja*

*el grupito de niños  
(que son sus alumnos en su clase de música)  
chutaron las perlas como baloncitos*

*qué disgusto  
agarró ("agarró")  
la señorita*



*que tenía otros planes*

. . . . .  
. . . . .

extraña expresión "ruido sordo"  
no debería ser "süave"? "breve"?  
"sin eco" y y "sin consecuencias"?

al ruido no lo captamos porque él es de tal manera?  
o al ruido no lo captamos porque nosotros  
somos de tal manera?  
al ruido vamos tarareándonos?  
o al ruido hemos venido, al ruido hemos vendido  
por cuatro pesetas?

al ruido venimos a descansar  
de pensar?

qué patada, qué pelotazo, qué pisoteo  
es pensar  
en el "amor imposible"!

al ruido vamos tarareándonos  
como a una cita?  
o al ruido hemos cancelado, al ruido hemos traicionado  
por ni se sabe qué: una ley, una reja?

extraña expresión "ruido sordo"  
equivalente a "estoy en el centro"

. . . . .  
. . . . .

según algunos,

el primero o primera que dijo "vi  
u oí un ruido sordo"  
era todo un niño una niña  
eran  
por ello poetas

un tropo se crea  
rompiendo cristales joyas  
cosas deslumbrantes

según algunos,

se podría interpretar  
que con una cosa llamada  
"palabras"  
podemos fijarnos, aun siendo adultos, nosotros, como los niños,  
en la apuesta  
ideológica a la que jugamos  
al armar determinadas metáforas

o

según yo,

se podría interpretar  
que quien dijo "el primero o primera que dijo 'un ruido sordo'  
era un poeta,  
niño o adulto",  
niño o adulto,  
se creía dios

y era  
por ello idiota

aunque también poeta, eso sí<sup>2</sup>

. . . . .  
. . . . .

*la pelota rompió  
las vidrieras con motivos florales de la iglesia  
y del susto al cura se le cayó  
el cáliz*

*el grupito de niños se reparte  
el entusiasmo  
la crueldad*

*la gargantilla de perlas  
se le cayó a la nerviosa señorita  
(pero por qué estaba nerviosa?)  
al suelo y el grupito de niños  
jugaron a repartírsela  
como redondos pedazos de tarta  
que piden a gritos  
("piden a gritos")  
ser estampados contra la cara  
de la cumpleañera  
señorita*

*y qué disgustada se puso  
("se puso")  
la cumpleañera  
señorita*

*que tenía otros planes*  
. . . . .  
. . . . .

---

2 se podría interpretar / que lo propio de los niños es inventar / y que lo propio de los adultos es inventar, como nosotros los niños, / haciendo como que no inventan; // o se podría interpretar / que lo propio de los adultos es inventar / que los niños inventan, / y sentirnos niños / y dios

a la pregunta de por qué no escribo novela  
respondo  
"estoy en el centro" y que qué pena

a la pregunta de por qué no escribo novela  
respondo  
no sé regatear un balón sólo encalarlo  
en la iglesia adyacente  
al patio  
del recreo y que qué pena

a la pregunta de por qué no escribo novela  
respondo  
no logro sostener entre mis manos  
el largo aliento de la perla y que qué pena

a la pregunta de por qué no escribo novela  
respondo  
no soy lo suficientemente sufí  
ni maleante  
no me aceptan  
en el grupito esos niños  
porque no hago añicos ni las perlas ni las vidrieras

a la pregunta de por qué no escribo novela  
respondo  
no soy una trompeta ojalá lo fuera y fuera  
comparada  
a la risa de los niños  
después de armar alguna  
metáfora o armar alguna  
buena

. . . . .  
. . . . .

extraña expresión "ruido sordo"  
debería ser o no ser "ruido mudo"?

extraña expresión  
"armar metáforas"  
. . . . .  
. . . . .

según algunos,

para escribir una novela  
hay que, uno, regatear el balón;  
dos, romper, patear cosas, pero no como rompen cosas  
las metáforas;  
hay que romperlas literalmente

según algunos,

para escribir una novela  
hay que, tres, aguantar la respiración  
de las perlas;  
dos, romper, pisotear cosas, pero no como rompen cosas  
las metáforas;  
hay que ser (pero quién dice "hay que ser"?) brutal

según yo?,

para escribir una novela buena,  
hay que ser malo y bueno y hay que no estar  
en el centro?; tampoco  
en la respuesta?

según yo?,

para escribir una novela buena  
(sinónima de una poesía buena?),

hay que ser sordo, muda,  
seco, mojada?  
minúsculo, solitaria?

o basta  
con no aspirar a ser dios y aspirar a ser

una cualquiera?

hay que ser sorda, mudo,  
seca, mojado?  
minúscula, solitario?

o basta  
con no aspirar a ser dios y aspirar a ser

una oreja una boca una mirada cualesquiera  
que pasa por ahí  
y ama el ruido?

hay que aspirar a ser?  
unas cualesquiera?  
que pasan por ahí, por el patio  
del recreo de la escuela  
y por la iglesia,

y se hacen una composición de lugar?

o basta  
con no aspirar a ser dios y aspirar a ser  
una diosa menor  
que pasa por ahí



y ama el ruido?

basta

con no aspirar a ser dios y aspirar a ser

una diosa menor

que pasa por ahí, por el patio

del recreo de la escuela

y por la iglesia,

y se hace notar?

inscribiendo en la escena que escriben estas palabras

una firma?

. . . . .

. . . . .

inscribiendo en la escena que escriben estas palabras

una firma

imperceptible

irregular, yo sé que hermosa

. . . . .

. . . . .

extraña expresión "ruido sordo"

debería ser o no ser "ruido mudo"?

extraña expresión

"armar metáforas"

"metáfora" que viene de "trasladar"

(trasladar qué? una patada, un pelotazo, un pisoteo:

un susto, un disgusto,

un entusiasmo?)

"trasladar" que viene de "al otro lado"  
(qué otro lado, el de adentro de la iglesia?  
el de adentro del disgusto de la señorita  
que perdió el collar de perlas que le regaló  
él por su cumpleaños?)

"extraña" que viene de "afuera de"  
(afuera de dónde, de qué lado?)

*y de qué lado estás tú, de los niños  
o del cura de la señorita?*

"expresión" que viene de "presión", de "fuera",  
de "privación", de "anterior"  
(fuera de qué?)

*y he de privarme yo de vivir  
en una iglesia?*  
se dice ella

*y he de privarme yo de comer perlas?*  
dice su él  
. . . . .  
. . . . .

extraña expresión "ruido sordo"  
no debería ser "impacto"?

aunque no creo en la democracia  
entre las cosas y las palabras

quiero hablar de efectos,  
y huellas, señales

pero sin hablar de pacto

"pacto" viene de "clavar"

quiero hablar de efectos,  
y huellas, señales

pero sin hablar de acuerdo

porque es sinónimo de pacto?

no creo en la democracia  
entre las cosas y las palabras

las palabras mandan  
y por ello  
no se ha de disimular

me gusta, sin embargo, algo de la palabra "acuerdo":  
que viene de "corazón"

aunque no es que entre las cosas y las palabras  
podamos dibujar un corazón

o sí podemos?

probemos

. . . . .  
. . . . .

extraña expresión "ruido sordo"  
debería ser o no ser "impacto"?

extraña expresión "sujetos"

(sujetos a qué?)

hoy que soy lo suficientemente suffi

hoy que soy maleante

yo robo a los curas

robo a las señoritas

a los niños

pelotas

robo perlas

escribo novelas

hoy que soy lo suficientemente suffi

hoy que soy maleante

me hice poeta

di

vueltas

no dejo de, alerta, percibir

la crueldad entusiasta del asunto

y de mí

pero voy a probar a dibujar

un corazón

rojo, icónico

y pequeñito,

un corazón

entre el cura

y la señorita

. . . . .  
. . . . .

hoy que soy lo suficientemente suffi

hoy que soy maleante

yo robo a los curas  
robo a las señoritas  
a los niños  
pelotas  
robo perlas  
escribo novelas

rearmo las escenas  
de estas novelas

"novelas" que viene de "nuevas"

que puede ser sinónimo de "modernas"  
que viene de "modo"  
me gusta "modo": es abstracto

"novelas" que viene de "nuevas"

que puede ser sinónimo de "actuales"  
que viene de "acto"  
me gusta "acto": es abstracto

"novelas" que viene de "nuevas"

que puede ser sinónimo de "flamantes"

*y qué acto prefieres?  
la religión?*

*el amor?*

*la escuela?*

. . . . .

. . . . .

extraña expresión "ruido sordo"

me gusta

el ruido del fuego

me gusta lo flamante (lo redundante) de una llama

me gusta lo que hace ruido (lo sinónimo), la llama

me gusta

el ruido del fuego

y el "escándalo"

que viene de un tipo de "roca"

y la "algaraza"

que viene de "abundancia"

y la "algarabía"

que viene de "lengua árabe"

y el "fragor"

que viene de "romper"

*la pelota rompió*

*el collar fue roto*

*una abundancia de niños sufies*

*eso es el lenguaje*

. . . . .

. . . . .

el rojo del vino derramado  
en el suelo de la iglesia  
por el susto del crack de la vidriera

el blanco de las perlas derramado  
en el patio del recreo de la escuela  
por el disgusto del crack del collar

la señorita que iba a la iglesia  
a ver a su viejo amor

la iglesia adyacente al patio

los niños sin darse cuenta  
pero crueles y entusiasmados  
con sus patadas pelotazos y pisoteos  
han frustrado  
su encuentro

su cosa deslumbrante  
.....  
.....

voy a probar a dibujar  
un corazón  
entre el cura [*aquí*] la señorita

a ver

lo que escucho digo veo que pasa es:

que se han venido encontrando  
en la iglesia adyacente al patio del recreo de la escuela  
en esas medias horas que dura la hora del recreo



en esta escuela

muchas veces desde el pasado enero!

y los dos van con sus nervios, él  
todo alzacuellos, ella  
carpetas apretadas contra el pecho, ambos

azorados, lógicos

y extraña expresivamente enamorados!

elcura [<3] laseñorita

. . . . .  
. . . . .

algo poco curioso:

*"cancelar" viene de "reja"*  
*"cura" viene de "cuidado"*  
*cuidado de las almas*  
*cuidado con la pelota*  
*"señorita" viene de "viejo"*  
*cuidarse con el viejo*  
*"infante" (sinónimo de "niño")*  
*viene de "el que no habla"*  
*el niño no habla juega a la pelota*  
*y pisotea collares*  
*"accidente" viene de "caer"*  
*("cayó por accidente" es redundante)*  
*"redundante" viene de "ola"*  
*(de donde salen las perlas*  
*y las rocas)*  
*"sentido" es "sonido"*  
*es "toque"*

*algo tiene sentido cuando el sonido no es ruido  
y lo tocas y no se rompe  
"palabra" viene de "lanzar"  
lanzar la patada el pelotazo el pisoteo  
("lanzar ideas" es redundante)  
"querer" viene de "buscar"  
("te quiero": "te busco")  
"querer" viene de "preguntar"  
("te quiero": "te pregunto")  
"preguntar" viene de "buscar en el mar"  
(donde viven las perlas y las rocas)  
"aliento" viene de "aire"  
"aire" viene de "hacia arriba"  
"arriba" viene de "orilla"  
(donde vive el mar)  
"escuela" viene de "ocio"  
ocio es recreo  
la escuela es el tiempo del patio del recreo  
la escuela es el momento en que se detiene la escuela  
y comienza el juego  
"pensar" viene de "pesar"  
pesar el silencio de las cosas  
y sus cuatro pesetas  
tan ligeras  
y tan difíciles de ganar*

*y lo caras que son las perlas  
las vidrieras!*

*y lo difícil que es encontrar el amor  
donde menos te lo esperas*

*. . . . .  
. . . . .*

*algo curioso:*

*"nada" viene de "nacer"  
y eso que la nada es blanca como la muerte*

*"cosa" viene de "causa"  
y eso que no hay causalidad entre la cosa y la palabra "cosa"*

*"realidad" viene de "cosa"  
y eso que "cosa" viene de "causa"*

*"nada" se dice, en otros idiomas romances,  
"res", "rien", "arren"  
y eso que todo eso viene del latín "res": "cosa"*

*esto es, la nada es una cosa?  
esto es, la cosa es una nada?  
"esto es" es "esto no"?*

*en italiano "cosa" es "qué"  
la cosa es la pregunta,  
no la respuesta*

*yo me aferro a un rojo y blanco corazón*

*.....  
.....*

*lo roto con sus "ruidos sordos"*

*lo roto con sus "ruidos mudos"*

*los niños con sus juegos  
de guerra*

*el viejo cura con su vieja señorita*

la vieja señorita con su secreto amor

los encuentros furtivos, atesorados  
en esas medias horas que dura la hora del recreo  
en esta escuela  
adyacente a la iglesia


una pequeña, entusiasta, crueldad

yo con mi novela

## “LO QUE ESTÁ EN JUEGO ES UN PULSO LIBERTARIO QUE HACE CONVERGER LA CUESTIÓN DE LA TEORÍA CRÍTICA Y LA PRÁCTICA TEXTUAL, LO POÉTICO Y LO POLÍTICO EN UN SENTIDO TAN AMPLIO COMO RADICAL”: ENTREVISTA CON ANTONIO MÉNDEZ RUBIO

“WHAT IS AT STAKE IS A LIBERTARIAN PULSE WHERE CRITICAL THEORY AND TEXTUAL PRACTICES, THE POETICAL AND THE POLITICAL, CONVERGE IN A WIDE AND RADICAL SENSE”: INTERVIEW WITH ANTONIO MÉNDEZ RUBIO

Antonio Méndez Rubio  
Universitat de València  
[Antonio.Mendez@uv.es](mailto:Antonio.Mendez@uv.es)

Raúl Molina Gil  
Universidad Internacional de Valencia   
[Raul.Molina@uv.es](mailto:Raul.Molina@uv.es)

**Resumen:** En la siguiente entrevista, Antonio Méndez Rubio reflexiona sobre los hitos de su pensamiento literario, teórico y cultural. En diálogo con Raúl Molina Gil, aborda cuestiones como la relación entre lo poético y la teoría, la necesidad de que la crítica permita atravesar lo aparente para dar cuenta de lo ocultado, la voluntad de establecer una mirada necesariamente anti-fascista o las diferencias entre España y Latinoamérica en lo referente a la lectura y aplicación de la teoría. Todo ello, a partir de los términos e ideas más relevantes que ha planteado a lo largo de sus ensayos como, por ejemplo, el de *fascismo de baja intensidad*.

**Palabras clave:** Antonio Méndez Rubio; entrevista; teoría de la literatura; crítica cultural; fascismo de baja intensidad.

**Abstract:** In the following interview, Antonio Méndez Rubio reflects about the achievements of his literary, theoretical and cultural thoughts. In a dialogue with Raúl Molina Gil, he tackles questions about the relationship between the poetics and theory, the need for criticism to allow one to go through the apparent in order to notice the hidden, the will to establish a necessarily anti-fascist gaze or the differences between Spain and Latin America regarding the reading and the application of Theory. All this, based on the most relevant terms and ideas that he has raised throughout his essays, such as *low intensity fascism*.

**Key Words:** Antonio Méndez Rubio; interview; Literary Theory; Cultural Critique; low intensity fascism.

Antonio Méndez Rubio (Fuente del Arco, Badajoz, 1967) es profesor en el Departamento de Teoría de los Lenguajes y Ciencias de la Comunicación en la Universidad de Valencia, además de poeta y de escritor de muy diversos ensayos sobre crítica cultural y literaria. Las ideas de Antonio Méndez Rubio, como se verá en las páginas siguientes, brotan de una intensa relación dialógica entre la creación poética y la teoría crítica de la cultura. Es autor de numerosos poemarios como *El fin del mundo* (Accésit del Premio Hiperión en 1995), *Un lugar que no existe* (Icaria, 1998) o los más recientes *Siempre y cuando* (Abada, 2011), *Por nada del mundo* (Vaso Roto, 2017) y la antología *Hacia lo violento* (Huerga y Fierro, 2021), en los cuales se aprecia una clara voluntad de transitar un lenguaje en crisis que abra las posibilidades a una mirada otra: a una respiración en medio de un mundo que no hace donaciones, sino faltas. Su poesía se ha recogido en volúmenes como *Todo en el aire. Poesía 1995-2005* (Editorial Regional de Extremadura, 2008) o *Nada y menos* (Ediciones Liliputienses, 2015) y antologías como *Historia del cielo* (Amargord, 2011), *Ultimátum* (Espacio Hudson, 2012), o *Abriendo grietas. Poemas de, desde, hacia la utopía* (Amargord, 2017). Son indisolubles sus versos de la vertiente de pensamiento crítico que ha transitado durante las últimas tres décadas. En este sentido, conforman una primera triada los ensayos *Encrucijadas: elementos de crítica de la cultura* (1997), *La apuesta invisible: cultura, globalización y crítica social* (2003) y *Perspectivas sobre comunicación y sociedad* (2008). Fue en 2012 cuando, en *La desaparición del exterior: cultura, crisis y fascismo de baja intensidad*, propone este término que va a ser transversal en su obra posterior en títulos como *FBI. Fascismo de baja intensidad* (La Vorágine, 2015), que fue ampliado en 2020, así como publicado también en Chile en 2021 por Universidad Austral; ¡Suban a bordo! Introducción al fascismo de baja intensidad (Grupo 5, 2017) o *Abordajes. Sobre comunicación y cultura* (Universidad de la Frontera, 2019), que desarrollan ampliamente este concepto polé-

mico y lo ubican en relación a otras coordenadas, como también sucede en *Comunicación, cultura y crisis social* (Universidad de la Frontera, 2015). Una introducción crítica a la relación entre cultura y música popular es su libro *Comunicación musical y cultura popular* (Tirant lo Blanch, 2016). Su último ensayo breve es “Una comunicación otra”, publicado en el volumen colectivo *Poesía e política na actualidade. Aproximações teóricas e prácticas* (Edições Afrontamento, Oporto, 2021).

**P- La crítica cultural y la crítica literaria en España han adolecido históricamente de enfoques teóricos novedosos. Han sido muchos los nombres, es cierto, pero en muchas ocasiones, la lectura y aplicación de sus ideas han sido bastante menores de lo que cabe esperar quizás, sobre todo, en el campo de la filología, tan ligada en muchas ocasiones a una visión historicista. Las preguntas parecen evidentes: ¿Qué importancia está jugando la teoría literaria actualmente en España? ¿Hacia dónde dirige la mirada? ¿Cuáles son sus líneas de fuerza? ¿Es un campo todavía por transitar?**

**R-** El campo de la teoría está siempre “por transitar” en la medida en que dialoga con prácticas *deslimitadas*, sin centro ni punto de cierre posible. Una de mis primeras preocupaciones en este sentido fue insistir en una revisión crítica del concepto de *Literatura* en tanto funciona como institución académica pero también ideológica y hasta mercantil, editorial, etc. El comparatismo, por ejemplo, siempre me pareció una ocasión de oro no solo para contrastar textos en distintas lenguas o de distintas épocas sino, más aún, para explorar diálogos entre áreas aparentemente alejadas en la creatividad social. Me refiero, por ejemplo, a los cruces entre lo poético (lo “literario” en sentido amplio) y la cultura popular, la música, la filosofía, el cine... Sería una especie de mirada dialógica que requiere, antes que nada, una exploración actualizada de lo que implica una teoría crítica de la cultura. A esto se le llama comúnmente y de forma difusa “estudios culturales”, lo que reduce la dispersión centrífuga de las prácticas a una especie de cajón de sastre y acaba por menospreciar el reto crítico que está aquí en juego.

En mi caso, me deslicé muy pronto (digamos que “cometí el desliz...”) hacia las interferencias entre teoría literaria (área de conocimiento en la que impartí mis primeras clases universitarias sobre poética y retórica) y teoría de la comunicación. Desde esos cruces era posible tantear los pliegues de intersección que iban hilvanando momentos críticos en la cultura contemporánea. Una muestra podría ser la relación entre escrituras de vanguardia y la teoría del montaje cinematográfico, o también la relación entre músicas populares como el rock o el rap y la condición musical del lenguaje poético,



por poner algún ejemplo más concreto de todo esto. El foco, desde mi punto de vista, no estaba tanto en casos puntuales o muy concretos (aunque esa clave micro rescata las singularidades y es siempre un desafío para el trabajo teórico) como en las conexiones explícitas o implícitas, incluso inconscientes, entre prácticas supuestamente distantes entre sí. Esto ayudaba a reivindicar el análisis cultural en una relación necesaria con las situaciones y contextos sociales, en la línea de R. Williams, J. Martín-Barbero, o también en proximidad con los estudios culturales subalternos, tal como los había empezado a estudiar en la Universidad de Valencia durante los años noventa y luego durante mi estancia como profesor visitante en Duke University, Princeton, Dartmouth y otras universidades no españolas en los primeros dos mil.

**P- A lo largo de tus ensayos siempre sobrevuela una idea clave: la relación indisoluble entre, por una parte, la teoría literaria y cultural y, por otra, la praxis poética. ¿Cómo entiendes esta relación?**

**R-** Esa relación se me apareció en todo momento como ya dada en las prácticas y textos que más me interesaban. Un disco *underground* como *Tesis doctoral* de El Meswy (*El Club de los Poetas Violentos* ya es una simbiosis significativa de alta densidad intertextual) lo dice todo. Pero hay tantos casos de textos narrativos o poéticos (o sea, una vez más, “literarios”) que funcionan como dispositivos autoconscientes y autocríticos que, a fin de cuentas, la separación entre teoría y práctica funciona solamente como una operación de poder, como un dispositivo propio del “orden del discurso”, como diría M. Foucault. En la generación poética de los años 70, por no irnos hasta múltiples casos del arte de vanguardia y neovanguardia a lo largo de todo el siglo XX, los textos se vuelven autorreflexivos, impugnan así el monopolio del trabajo teórico por parte de la teoría, a la vez que la cuestionan y le plantean un duelo de humildad, que puede entenderse como la apertura de un diálogo no jerárquico, no elitista, que a su vez incluso invita a una experiencia no inercial de las relaciones entre academia y sociedad. Es cierto que los inicios de la Escuela de Birmingham, como de otra forma en algunos momentos periféricos de la Escuela de Frankfurt, implicaban un germen de de- y/o re-construcción del espacio universitario en un sentido político, por no decir utópico, pero tan necesario entonces como ahora. La reconexión de universidad y sociedad debería arrancar constatando cómo, en la estela de la valiente observación de J. Jiménez Heffernan en su reciente *La dialéctica* (2021), “el pensamiento crítico se ve hostigado a abandonar el gesto especulativo a favor de engañosos consuelos positivos lanzados al mercado académico”. Esta equiparación de *academia* y *mercado* no es ninguna broma. Mi preocupación principal sería cómo cortocircuitar esta asimilación mercantil

y canalizar la labor teórica (sea o no universitaria) hacia un diálogo mano a mano con (lo que llamaba R. Williams) la *cultura común*. Cuando en 1996-97 conocí a algunas mujeres de las Madres de Plaza de Mayo como Hebe de Bonafini o Inés de Ragni, “se me caía la baba” oyéndolas hablar de su proyecto de Universidad Popular. Algo así.

**P- El campo de concentración se abre, afirmaba Lacan. El interior sale afuera, dejó escrito Walter Benjamin. En el capitalismo integral, explicaba Sloterdijk, el espacio exterior es absorbido y extrapolado hacia un espacio interior completamente delineado y esquematizado. No cabe duda, a la vista de lo dicho, de que de lo que se trata es de debatir sobre el afuera y el adentro: al cabo, sobre la proyección de la mirada. La reconstrucción, decía Enzensberger, se asemeja a un rompecabezas y es en sus costuras, en las grietas del cuadro, donde hay que detenerse. ¿Puede nacer dicha apertura de las grietas de la crítica y la teoría? ¿Puede también la poesía actuar como bisturí que cercene la epidermis de lo real para llegar a lo ocultado?**

**R** - En realidad, la afirmación de Lacan es brutal porque señala el momento en que la época contemporánea hace síntoma, es decir, lo real se totaliza como Realidad, como capitalismo sin exterior, como indica Sloterdijk. El sistema se subjetiviza, los conflictos se individualizan y la gente se echa en los brazos del poder terapéutico, de manera que todo sigue, “todo va bien” como diría Godard, y al menos los psicólogos se hacen de oro. Muy tentativamente intenté abrir mi línea de investigación a esta hipótesis considerando el nuevo contexto de crisis social con algunos momentos del ensayo *La desaparición del exterior* (2012) y luego, de un modo más atento y (des)articulado en los libros (o anti-libros) sobre *Fascismo de Baja Intensidad* (2015-2020). La escritura de la teoría se vuelve fragmentaria a la vez que abre campos magnéticos inestables, que canalizan la energía de la crisis desde sí mismos, o sea, precisamente como escritura (cosa que me quedó clara al traducir tiempo atrás el libro de D. Locke *La ciencia como escritura*, 1997). Desde luego, mis referencias más próximas en este sentido han sido tanto el *Libro de los Pasajes* de W. Benjamin, como *El corto verano de la anarquía* de H. M. Enzensberger. Lo que estoy queriendo decir es que, en un cierto punto de desastre del mundo moderno y crisis social general, la teoría crítica no puede dejar de encarnar esa crisis como desestabilización de los propios códigos de discurso explicativo y aplicativo. La noción de *nuevo fascismo* (Pasolini) o *fascismo de baja intensidad*, entendido como nuevo totalitarismo ambiental, busca comprender mejor la absolutización ciega de las imposiciones del sistema (económico, tecnológico, educativo...) al tiempo que reivindica la emergencia de la subjetividad como singularidad irreductible

e insobornable, no monitorizable por el chip de la *cultura de masas*. Esta *soledad*, por supuesto, entra en todo momento en diálogo necesario con el espacio de lo *común*, y a la inversa, de ahí el certero título de Jorge Alemán *Soledad: Común. Políticas en Lacan* (2012). Como insinúa el título de la anti-novela de Enzensberger, lo que está en juego es un pulso libertario que hace converger la cuestión de la teoría crítica y la práctica textual, lo poético y lo político en un sentido tan amplio como radical. Cuando Alain Badiou, en *El siglo* (2005), plantea que la revolución y la Guerra Civil en España fueron un laboratorio para entender la explosión de la sociedad del siglo XX, queda claro que la *pasión de lo real* es la que convoca esta serie de interrogantes, no tanto por exigencias del guion partidista o la actualidad coyuntural, sino por una necesidad de que el mundo contemporáneo sea un mundo más libre y más justo que hasta ahora. La mirada teórico-crítica de A. Badiou está en contacto con la perspectiva psicoanalítica del análisis estético en *El objeto del siglo* (1998), de Gérard Wajcman. Al fin y al cabo, como declararía Lacan, la literatura y el psicoanálisis comparten la pasión por la palabra, a lo que se podría añadir la pasión por la lectura y la escucha. En una clave política, o polémica, el problema de la sordera y la ceguera normalizadas podría, con paciencia y detalle, ponerse en relación con la expansión de nuevos totalitarismos culturales y de mercado, siempre y cuando atendamos a la necesidad reivindicada por Hannah Arendt de *desnazificar* y *desgermanizar* el fascismo para poder comprenderlo mejor.

**P- Uno de tus más recientes ensayos sobre poética es *Abierto por obras* (2016). ¿Qué diferencia una poética *abierto por obras* de una poética “cerrada por derribo”?**

**R-** A propósito de tu pregunta hay un texto de referencia, muy conocido, que se titula *Obra abierta*, de Umberto Eco, publicado por primera vez en 1962. En realidad, y a pesar incluso de la deriva quasi-estructuralista que tomó la semiótica posterior del propio Eco, la cuestión crítica que se plantea es que la *apertura de la obra* es más una cuestión de grado o de alcance que propiamente ontológica o sustancial. Las llamadas vanguardias no son excepciones o accidentes, sino puntos de intensidad y condensación de esa energía hemorrágica del sentido y la forma artística. La *apertura* tiene que ver con la raíz comunicativa de todo segmento de lenguaje (ya sea verbal, visual, musical o de otro tipo). Lo que lleva hasta sus últimas consecuencias este abrirse de/a lo común de ciertos textos es la experiencia de la crisis, o la crisis de la experiencia, por decirlo al modo benjaminiano. Esta crisis alcanza en primer lugar, y de hecho nace desde la noción misma de obra como *opus* o totalidad ya dada, cerrada sobre sí misma.

Es decir, la noción de *obra* es un constructo teórico que ha olvidado la dimensión constructiva tanto de la práctica discursiva o del texto como de la propia teoría, que es a su vez otra forma de práctica discursiva o de texto implícito, fantasmal. Lo decisivo, a mi entender, es reconectar en virtud de este debate la teoría crítica con la práctica social. Está claro que la teoría, como las prácticas que han dejado de confiar en el canon, hace tiempo que ha dejado de ser sistemática o totalizante o cerrada, por decirlo así. Pero de esto se suele seguir un relativismo pragmático, por no decir un anti-intelectualismo que hace el juego a la inercia acelerada del conformismo y del mercantilismo en curso. Toda obra -ya sea "literaria" o "teórica"-, incluso en términos de albañilería, requiere un esquema constructivo que puede -y a lo mejor debe- ser variable, provisional, precario, pero sin el cual no hay avance comprensivo, comunicativo (y no hablo aquí de comunicación como transferencia lineal de significados sino como lugar de encuentro con lo(s) otro(s)). En música, sin ir más lejos, ya J. S. Bach es a la vez una semilla de génesis del lenguaje musical moderno y una proliferación de desvíos que agujerean la estructura (des)compositiva. La obsesión de R. Wagner por la obra de arte total, además de explicar la confrontación con F. Nietzsche, encuentra posteriormente su contraste abierto en las piezas para piano de E. Satie, que no en vano trabajaba tocando en cabarets. Y esto por no hablar de lo sucedido a partir de J. Cage, o de la huella de E. Varèse en F. Zappa, o de la apertura rizomática que prolifera en subculturas musicales como las asociadas a la música de DJ. En algún momento, apuntaba Barthes que hay en todo pensamiento un esquema en el sentido griego de *schema*, esto es, una figura de danza, de baile, siempre en transición y siempre orientando el siguiente movimiento del cuerpo en un sentido creativo, quizá inesperado, quizá imprevisible.

**P- En *Abierto por obras* (2016) leemos que la (im)posibilidad de nuevos juegos de lenguaje refiere la travesía pantanosa por el desmontaje de los códigos convencionales. En un volumen anterior, *Poesía sin mundo* (2004), decías que tan solo un lenguaje en crisis puede hacerse cargo de un mundo en crisis. ¿En qué consiste ese lenguaje en crisis que desmonte los códigos convencionales, tanto en lo poético como en lo teórico? En ambos campos, ¿quiénes están transitando esos espacios liminales?**

**R-** A Maurice Blanchot le gustaba decir que la literatura es "libre y silenciosa". En la colección de ensayos *La parte del fuego*, habla Blanchot de la potencialidad crítica de *lo literario* -prefiero hablar de *lo poético* en un sentido abierto de *poiesis* o creatividad no solamente verbal- radica en un "poder sin poder". Es un argumento elaborado concretamente en el artículo "La literatura y el derecho a la muerte", a propósito de la

poética de Mallarmé o Lautréamont, donde anota Blanchot: “los llamados *poetas* se interesan por la realidad del lenguaje, no se interesan por el mundo, sino por lo que serían las cosas y los seres si no hubiera mundo” (Blanchot, 1993, 60). Desde luego, es una afirmación difícil de asimilar, pero creo que arriesga una indicación crucial: que la poesía, entendida como creatividad o función poética, por supuesto que arraiga en el mundo pero no para focalizarlo como prioridad sino, más bien, para atravesarlo mediante el recurso a una travesía desconcertante en forma de lenguajes desviados, de una conmoción de los códigos informativos que abre fisuras para la irrupción del azar, de lo real en el sentido de aquello que acumula y pone en circulación una energía nueva. Este dispositivo de puesta en crisis o en abismo de los códigos está latiendo en lo que decía Juan Larrea, que cuando habla un poema un espejo se rompe. Es como una fuerza humilde, “un poder sin poder” que descompone y recompone sin descanso los mecanismos de atribución de sentido, que hace del mundo otro mundo en virtud de un lenguaje que emerge *sponte sua*, como de un vacío que es un agujero negro de condensación cuántica. El poema (o si se quiere la literatura, o el arte...) apunta desde el mundo hacia otro(s) mundo(s), solo que para ello impulsa sin remedio un aprendizaje o trayecto inseguro por un “mundo sin mundo”.

Mi vivencia de todo esto procede en primer lugar de la escritura y la lectura de poemas. Quiero decir, que mi percepción del trabajo teórico brota de mi concepción de la práctica de la escritura poética. Por este motivo comparto con Blanchot que, no solamente la escritura poética sino también la labor teórico-crítica ha de ser “libre y silenciosa”. Es una lástima que no se haya traducido todavía el alucinante ensayo de Julia Kristeva *La révolution du langage poétique* (1974) porque ahí, como quien no quiere la cosa, Kristeva sitúa de forma decisiva cómo las escrituras no canónicas se abren a la insurgencia de lo semiótico en lo simbólico, en el sentido también de la rotura de los códigos dominantes por la acción espectral del magma de lo real sacudiendo el lenguaje ingenuamente entendido como sistema de signos. Esta irrupción insurgente o revolucionaria, como diría Kristeva, no tiene que ver con la identidad o identificación de determinados quiénes sino con la fluidificación incontrolable, ácrata, de pulsos de *de-subjetivación* que, no obstante, paradójicamente, arraigan en y desestabilizan las estructuras de la (inter)subjetividad.

**P- Sin duda, emerge ahora una famosa cita de Roland Barthes, según la cual la lengua, como ejecución de todo lenguaje, no es ni reaccionaria ni progresista, es simplemente fascista, ya que el fascismo no consiste en impedir decir, sino en obligar a decir. ¿Qué y cómo decir, por tanto, en dichas condiciones de obligatoriedad?**

**R-** En cierto modo es esta la cuestión que nos convocaba hace un momento. La lengua, concebida como sistema de signos, es decir, de unidades encapsuladas en una supuesta correspondencia funcional entre significante y significado... Toda esa visión tradicional que, desde Saussure, ha colonizado el pensamiento lingüístico contemporáneo, refuerza de fondo la premisa del lenguaje como un sistema autotélico donde las singularidades (inter)subjetivas apenas si participan como meras reproductoras secundarias del habla (entendida el habla, o *parole*, por su parte, como una especie de envoltorio social del núcleo sistémico y estructural que sería la *langue*). Yo no me atrevería a decir que esta representación del lenguaje, en última instancia reconocible como lengua, es una idealización fascista, pero desde luego no estamos muy lejos de esto: el sistema se sobrepone a la intervención de los sujetos -de los que todavía Saussure habla como “masas inertes”- y así la perspectiva lingüística, que luego heredaría la semiótica más reconocible, reproduce cuando menos la proclama del ingeniero mecánico Taylor: que hasta el siglo XX lo primero había sido la persona, pero que a partir de ahora lo primero sería el sistema. Es la idea en la que se inspira nada menos que el fordismo como método de superproducción industrial. Y así sucesivamente. Frente a esta concepción instrumentalista o monológica del lenguaje relumbra el lenguaje poético como, parafraseando a Blanchot, una suerte de “lenguaje sin lenguaje”, de “mundo sin mundo”. Hay unos versos de Inger Christensen en su poemario *El valle de las mariposas* que dan testimonio mejor que cualquier otra explicación: “Con nada más / que el cielo / por lenguaje, / nada de martilleo / con los puños / cerrados, / sólo el poema / que, libre, // despliega / el futuro / como un paracaídas / de seda y silencio, / un abanico / de iluminación alterada...” (2020, 15).

**P- Viremos, ahora, al Benjamin del carácter destructivo, idea transversal en varios de tus textos. ¿Por qué, a pesar de la distancia temporal, es dicha condición fundamental para entender los desarrollos actuales de las sociedades contemporáneas? ¿Por qué ha sido y es también, como afirmabas en *La destrucción de la forma*, aplicable a lo poético?**

**R-** Benjamin propone el término “destrucción de la forma” (1990), como en otras partes el de “carácter destructivo”, con vistas a comprender cómo, en el drama barroco o en otros momentos de la literatura y la cultura modernas, funciona una pulsión de corrosión irónica, más dialógica que dialéctica, una especie de trastorno de los significados establecidos. A Benjamin, que por algo terminó sus días huyendo del acoso fascista, le atraía la seducción de una huella diseminada de desvíos del sentido, de subversión retórica, sintáctica y semántica, que no deja *de de-significar* y *re-significar*, o de *de-*

*con-struir* nuevos sentidos, nuevos mundos, de forma siempre desplazada, utópica o *exotópica* (Bajtín, 1982). Incluso la conocida definición de la función poética por parte de Jakobson muestra hasta qué punto la *poesía* -que ya Jakobson advertía que no siempre se da en los poemas- se nutre calladamente del carácter destructivo, del mismo modo que este encuentra en aquella un motor de crecimiento y socialización. En la práctica, lo poético y lo político se cruzan así felizmente dejando pasmadas las caras de los conceptos tradicionales, e inofensivos, de poesía y política.

**P- Hablamos, por tanto, de una conexión entre poética y política que debe ser entendida en un sentido crítico y, por ende, antifascista. Sobre este detalle incidió Jesús Martín-Barbero en su prólogo a *Comunicación, cultura y crisis social* (2015) y tú mismo lo retomaste en las primeras páginas de *Abordajes. Sobre comunicación y cultura* (2019). ¿Qué incidencia y relevancia tiene que esa matriz política, sociocultural y vital antifascista se sostenga, como se indicaba en esas páginas, en el anarquismo libertario? ¿Cómo influye ello en la concepción de lo social y lo poético en tanto hechos políticos, si se quiere, en un sentido etimológico?**

**R-** Cuando Jesús Martín-Barbero escribió tan generosamente un prólogo para *Comunicación, cultura y crisis social*, enseguida detecté lo que él llamaba “anarquismo libertario” como matriz sociocultural y política que estaba operando en mi forma de asumir el pensamiento crítico. Me chocó este apunte porque he procurado siempre una cierta discreción, no por temor sino quizá por pudor, y también por motivos tácticos, en el sentido de que no creo que explicitar la propia posición política contribuya a darle ningún crédito o hacerla más efectiva. Por otra parte, como sabes bien, el espacio académico se ha caracterizado tradicionalmente por un halo de neutralidad supuestamente científica, aséptica, que acaba siendo paralizante para la función crítica de la educación. La universidad sale favorecida como institución al compartir el credo general de una especie de *ideología de la no ideología*, que vuelve persuasivo y autorizado el discurso del saber, a la vez que neutraliza el núcleo dialógico y polémico que todo saber implica en su relación con el poder. En filosofía de la ciencia se reconoce y valora el libro de Paul Feyerabend *Tratado contra el método: Esquema de una teoría anarquista del conocimiento* (1986), que me resultó decisivo para avanzar en mi concepción de la teoría como bricolaje descentrado, quizá excéntrico, pero orientado de principio a fin hacia una comprensión crítica de la actualidad. Por lo demás, he participado y colaborado durante años con actividades sindicales y sociales abiertamente libertarias, como queda constancia en la procedencia de varios textos recogidos luego en *FBI*, y que tuvieron su motivo de escritura en invitaciones de publicaciones y colectivos que



continúan intentando mantener en pie la memoria de la lucha anarquista en un país tan olvidadizo como España. La influencia de lo político en la escritura, ya sea esta poética o teórica, si es que se las puede separar del todo, me parece que es una influencia recíproca cuya brújula se orienta hacia y desde las actitudes que forman parte de la vida diaria.

**P- Los libros anteriormente citados han sido publicados en Chile, como como también la última edición de *Fascismo de baja intensidad*, que vio la luz este mismo año en las prensas de la Universidad Austral. En España, tus últimos volúmenes que orillan estas temáticas, como *La desaparición del exterior* (Zaragoza, Eclipsados, 2012), *FBI* (Santander, La Vorágine-Textos (in)surgentes, 2015), *¡Suban a bordo! Introducción al fascismo de baja intensidad* (Madrid, Grupo 5, 2017) o *FBI 2* (La Vorágine-Textos (in)surgentes, 2020), forman parte de catálogos de editoriales independientes, más alejadas de los focos de lo institucionalizado y lo académico. Evidentemente, no es casual. ¿Qué ha sucedido en el marco latinoamericano para que haya existido más permeabilidad a la hora de aceptar la emergencia de dichas ideas y dichos libros? ¿Qué las hace allí más “centrales” (hasta desembarcar en la siempre reticente academia) mientras que todo parece indicar que se da en el caso español un empuje hacia los márgenes?**

**R -** En el año 2000 viví dos anécdotas muy puntuales, que de inmediato hicieron sinapsis en mí casi sin yo quererlo. Un amigo latinoamericano, al preguntarle yo por la curiosa publicación de ensayos críticos de alto nivel de exigencia en países como México o Argentina, me respondió cortante: “¡Nosotros hemos sufrido más que ustedes!”. En aquel tiempo, y durante años posteriores, visité como investigador y profesor invitado algunas importantes universidades norteamericanas (Duke, Princeton, Dartmouth...) donde la subalternidad se había convertido en perspectiva crítica y objeto de debate radical en el ámbito de los *Spanish Studies*. Se sobreentendía que quienes veníamos del ámbito hispánico debíamos, “para llegar lejos”, primero ocuparnos de fenómenos culturales acotados a nuestro estricto contexto socio-geográfico, y segundo, publicar en inglés y con editoriales de prestigio internacional localizadas en Estados Unidos o Reino Unido. A nadie escuché poner estas premisas en discusión, cuando parecía obvio que eran de entrada una clave de subjetivación del colonialismo cultural, ideológico e histórico. Por supuesto, entrar en ese circuito de puesta en valor o de estatus intelectual exigía además transigir con ciertos estándares temáticos y hasta sintácticos, de *formato* (como se dice ahora), que claramente asfixiaban el despliegue de un pensamiento crítico que intentara no ser ecualizable, no ser parte de un todo indiscri-

minado o de un *lobby* universitario determinado. Muy lentamente, y con más contratiempos que otra cosa, busqué reconectar mi trabajo de investigación en teoría crítica de la cultura con espacios y editoriales que estuvieran quizá en una posición de menos prestigio, más *underground*, pero también que entendieran su labor en conexión con la acción social de una forma más libre y horizontal. De ahí viene tanto mi colaboración con editoriales así como mi vocación de entrar en comunicación con universidades y espacios del Sur, como le gustaba decir al bueno de Martín-Barbero. Que *Abordajes* y *Suban a bordo* vayan a publicarse traducidos próximamente en Brasil, por parte de Expressão Popular, que es la editorial nacida como cooperativa del MST, me da ánimos para seguir por este camino, no por el lado del supuesto prestigio internacional (*sic*) sino del trabajo codo con codo con gente que ha estado y está más cerca que yo del sufrimiento colectivo, del daño común.

**P- Desde marzo de 2020, vivimos en un mundo diferente, mediado permanentemente por la pandemia del COVID-19. La emergencia sanitaria ha establecido un control social sobre la cotidianidad en muchas ocasiones necesario para evitar colapsos y muertes que ha funcionado a partir de las herramientas de lo que Naomi Klein denominó *doctrina del shock*. ¿Ese control social -en términos de Deleuze y Guattari, si se quiere- ha venido para quedarse? ¿Qué implicaciones tiene eso en relación a los conceptos teóricos antes comentados como el *fascismo de baja intensidad*?**

**R-** La pandemia por coronavirus, tomada no como caso meramente sanitario o de salud pública sino como fenómeno social y cultural, confirma puntualmente los requisitos de la *doctrina del shock* defendidos en su momento por Naomi Klein. Repasemos a N. Klein: creación de un clima general de alarma y pánico moral, que a su vez repercute en una conmoción de los niveles de actividad, producción y crecimiento económicos que, a su vez, repercute en medidas de marcado autoritarismo político y control social, que a su vez pueden generar conflictos, tensiones y hasta movimientos de protesta que exigen finalmente un estado policial y la instauración de pautas de sospecha ciudadana y de vigilancia sin freno. La sociedad termina así vuelta contra sí misma, autoflagelándose y reclamando con cada vez mayor ímpetu la implantación de políticas duras y de medidas de control incompatibles con cualquier espíritu democrático. Por esta vía, tal como se manifiesta en la expansión de las llamadas *redes sociales*, se van naturalizando los comportamientos de manada, discursos propagandísticos -en virtud de estereotipos sexistas, racistas clasistas, etc.- y recomendaciones de domesticación -aislamiento doméstico, separación antisocial, pulsión *follower*, etc.-. Una novela (T.

Strasser) y también film (D. Ganzel) como *La ola*, bien conocida, ayuda de manera impagable a comprender, cuanto antes mejor, que la fuerza de la extrema derecha y la pujanza de un cierto neofascismo *ultra* son solamente la espuma de una ola más profunda, más amenazante, que tiene que ver con la interiorización de conductas y actitudes fascistas no asumidas, no conscientes ni reconocibles a simple vista. Un filólogo como Victor Klemperer, que sobrevivió al nazismo en el sótano de su casa, anotó minuciosamente en sus diarios *Quiero dar testimonio hasta el final* (2003) las proclamas fascistas que apelaban a los “hombres de acción” y despreciaban continuamente la labor intelectual. La anti-teoría es parte de un ambiente totalitario que, eso sí, ha virado desde un fascismo inmediatamente político y nacionalsocialista hacia un fascismo ante todo tecnomercantil y global. Pasolini caracterizaba, en torno a 1970, el “nuevo fascismo” como parte de una neurosis colectiva (consumista, hedonista, conformista) y da la impresión de que esas marcas tienen ahora más que ver con una compulsión o *neurosis conectiva*. El nuevo credo panóptico reza: “Cada cual en su casa, y Microsoft en la de todos”.

**P- Vayamos pues a uno de los términos fundamentales en tus últimos ensayos: *fascismo de baja intensidad*. En textos que vieron la luz en torno a 2012, comen-  
zaste a plantear un término, que sin duda dialoga con autores ya mencionados, que pretendía definir cómo las actuales sociedades se sostienen en un discurso fascista que ha sustituido la violencia típica del fascismo histórico por una forma de violencia más ideológica ¿Qué ha cambiado y qué ha permanecido entre las primeras formulaciones que realizaste del concepto hace casi diez años y nuestro presente? En este sentido, y desde una óptica de estudio social y político, ¿podríamos leer el auge de discursos de ultraderecha como la emergencia de esa raíz fascista que habita el núcleo de los estados modernos? ¿Qué posición debe ocupar aquí y ahora la crítica y la teoría? ¿Qué lugar queda para la literatura en esta formulación discursiva?**

**R-** La literatura, como la cultura en su sentido más abierto y necesario, muestra huellas de los conflictos sociales que la propia sociedad experimenta quizá de un modo inconsciente o fantasmal. Y no solo refleja sino que proyecta modos de mirar, de concebir el mundo real a través de un entramado lingüístico que está siempre motivado políticamente, lo quiera o lo sepa o no quien escribe. Un eje vertebrado de esta especie de anti-libro o libro-collage que es *FBI* es precisamente que funcione como un cuaderno de trabajo que anota apuntes, citas y pasajes procedentes de novelas, poemas, canciones, películas, además de ensayos críticos, donde se aprecia una vigencia

inquietante del problema fascista mucho más allá y mucho después de que el fascismo clásico hubiera terminado su recorrido tras la II Guerra Mundial. El análisis literario y cultural, en este sentido, se vuelve especialmente decisivo en tanto la mutación del fascismo durante el último siglo ha tenido que ver con, para decirlo muy sucintamente, dejar atrás la prioridad de las motivaciones políticas, militares o identitarias, para, de una forma lenta pero segura, hegemonizar los vectores de incidencia más económicos, tecnológicos y de clase. El impacto de la pobreza mundial puede así verse como una especie de *holocausto de baja intensidad*. Y, por supuesto, las industrias culturales hacen su agosto con contenidos y formas de propaganda difusa, como el cine de superhéroes, que contribuyen a globalizar un ambiente neofascista en el plano de las costumbres y las conductas cotidianas.

Mi intención no es ser alarmista, ni pesimista, ni todo lo contrario. Más bien definiendo la necesidad, por no decir la urgencia, de tomar una cierta distancia que nos permita ver, oír mejor lo que está ocurriendo para luchar contra todo eso con un sentido de la orientación más atento que hasta ahora. La función de lo poético es hoy y aquí vital, más vital quizá que nunca antes. Y hablo de *lo poético* no tanto en el sentido de una parte de la literatura que tuviera que ver con el género lírico, sino en el sentido de la poeticidad como creatividad cuya materia es la palabra pero también la imagen, o la música, o el cuerpo. Un antiguo libro de sabiduría de raíz anónima cristalizó en la forma de texto que hoy se le atribuye aproximadamente a principios de la época Tang, en torno al siglo VIII, una época que no en vano es considerada la Edad de Oro de la poesía china. Me refiero al *Lie Zi* o *Libro del vacío perfecto* (2008). Allí, igual que en otros textos de esa constelación como el *Zhuang Zi*, se nos propone entender el gobierno -que hoy sería el de las corporaciones multinacionales y las grandes potencias globales- como la causa del desgobierno social general, o sea de la injusticia y la desigualdad indiscriminadas. Frente al prejuicio de caos o desorden, la idea de anarquía como (con)vivencia libertaria se vincula así a una espontaneidad autoconsciente y una sensibilidad receptiva a la escucha y el cuidado mutuos. En el capítulo de *Lie Zi* titulado “Zhong Ni”, fragmento 15, se habla de una sociedad conocida por su feliz falta de gobierno, por vivir “sin conocer ni saber”, según “la voluntad del cielo”, y no se trata de una doctrina religiosa. En ese mundo la gente canta una canción extrañamente popular. Entonces “Yao les preguntó gozoso: “¿Quién os ha enseñado esa canción?” “Se la hemos oído al *da fu*”, contestaron los niños. Fue a preguntar al *da fu*, y éste le dijo: “Se trata de una antigua poesía” (2008).

**Bibliografía citada**

- Alemán, Jorge. *Soledad: común. Políticas en Lacan*. Madrid, Clave Intelectual, 2012.
- Badiou, Alain. *El siglo*. Buenos Aires, Manantial, 2005.
- Bajtín, Mijaíl. *Estética de la creación verbal*. México, Siglo XXI, 1982.
- Benjamin, Walter. *Discursos interrumpidos I*. Madrid, Taurus, 1990.
- Benjamin, Walter. *Libro de los pasajes*. Tres Cantos (Madrid), Akal, 2015.
- Blanchot, Maurice. *De Kafka a Kafka*. México, Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Christensen, Inger. *El valle de las mariposas*, Madrid, Sexto Piso, 2020.
- Enzensberger, Hans Magnus. *El corto verano de la anarquía. Vida y muerte de Durruti*. Barcelona, Anagrama, 1998.
- Feyerabend, Paul. *Tratado contra el método. Esquema de una teoría anarquista del conocimiento*. Madrid, Tecnos, 1986.
- Jiménez Heffernan, Julián. *La dialéctica: variaciones sobre un tema de Jameson*. Madrid, Abada Editores, 2021.
- Klein, Naomi. *La doctrina del shock. El auge del capitalismo del desastre*. Barcelona, Planeta, 2012.
- Klemperer, Víctor. *Quiero dar testimonio hasta el final. Diarios 1933-1941*. Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2003.
- Kristeva, Julia. *La révolution du langage poétique: l'avant-garde à la fin du XIXe siècle, Lautréamont et Mallarmé*. París, Editions du Seuil, 1974.
- Lie Yukou. *Lie Zi. El libro del vacío perfecto*. Barcelona, Kairós, 2008.
- Locke, David. *La ciencia como escritura*. Madrid-Universitat de València, Frónesis (Cátedra), 1997.
- Méndez Rubio, Antonio. *La desaparición del exterior. Cultura, crisis y fascismo de baja intensidad*. Zaragoza, Eclipsados, 2012.
- Méndez Rubio, Antonio. *(FBI) Fascismo de baja intensidad*. Santander, La Vorágine, 2015.
- Méndez Rubio, Antonio. *Comunicación, cultura y crisis social*. Chile, Ediciones Universidad de la Frontera, 2015.
- Méndez Rubio, Antonio. *Abierto por obras. Ensayos sobre poética y crisis*. Madrid, libros de la resistencia, 2016.

Méndez Rubio, Antonio. ¡Suban a bordo! Introducción al fascismo de baja intensidad. Madrid, Editorial Grupo 5, 2017.

Méndez Rubio, Antonio. *Abordajes. Sobre comunicación y cultura*. Chile, Ediciones Universidad de la Frontera, 2019.

Méndez Rubio, Antonio. *(FBI) 2. Fascismo de baja intensidad*. Santander, La Vorágine, 2020.

Wajcman, Gérard. *El objeto del siglo*. Madrid, Amorrortu Ediciones, 1998.

Zhuang Zi. *Libro del Zhuang Zi*. Barcelona, Kairós, 1996.

## MEMORY AND UTOPIA

### MEMORIA Y UTOPIA

María Vera Reyes  
Universidad de Huelva  
maria.vera@dfing.uhu.es

Fecha de recepción: 26/04/2021

Fecha de aceptación: 30/06/2021

DOI: <https://doi.org/10.30827/tnj.v4i2.21075>

**O'Dwyer, Manus. *Memory and Utopia. The Poetry of José Ángel Valente*. Cambridge, Legenda, 2020. 130 pp.**

**Abstract:** In *Memory and Utopia*, Manus O'Dwyer offers a new insight into Valente's poetics. Contrary to the view that Valente detached his verse from any kind of social or political commitment, O'Dwyer claims that the notions of void and self-negation are key to understand his desire to make his lines reach a broad community and recover the memory of the dead. The author delineates Valente's poetic career on the basis on the identification between desolation and the Francoist dictatorship. Valente's verse points at a new nothingness, but not with the selfish aim to enjoy an isolation from reality. Quite on the contrary, in his poems and essays, the non-place or desert, together with other poetic motifs that have been previously analysed from an erotic perspective, allows the poet to portray an impossible community that accepts all those who have been denied participation in the discourse of History. It is only by means of a language that has not been corrupted by the institutional discourse that the poet can draw the map of that utopian, literary space.

**Key Words:** José Ángel Valente; Memory; Utopia; Francoist dictatorship; Void.



**Resumen:** En *Memory and Utopia*, Manus O'Dwyer ofrece una nueva perspectiva sobre la poética de Valente. O'Dwyer se enfrenta a la opinión, tantas veces asumida, de que Valente quiso desvalijar su poesía de cualquier asomo de compromiso político o social. Argumenta, en cambio, que los conceptos de no-identidad y de vacío son clave para entender el deseo de Valente de alcanzar, mediante su voz poética, a una amplia comunidad, y de recuperar con ella la memoria de los muertos. O'Dwyer delinea la trayectoria poética de Valente, identificando la desolación con la dictadura franquista. La poesía de Valente apunta a la nada, pero no con la intención egoísta de resguardarse de la realidad. Antes al contrario, en sus poemas y sus ensayos, el desierto o no-lugar, junto con otros motivos poéticos que han sido entendidos desde una perspectiva erótica, permiten al poeta retratar una comunidad imposible, que acoge también a todos aquellos a los que se les ha negado participar en el discurso de la Historia. Será solo mediante la palabra que no ha sido corrompida por el discurso institucional que el poeta podrá dibujar el mapa de ese espacio literario y utópico.

**Palabras clave:** José Ángel Valente; memoria; utopía; dictadura franquista; vacío.

In one of the entries of his *Diary*, Valente alludes to his search for nothingness as the only possible path towards the free poetic word: "Porque toda palabra poética ha de dejar al lenguaje en punto cero, en el punto de la indeterminación infinita, de la infinita libertad" (Valente 139). In *Memory and Utopia*, Manus O'Dwyer offers a new insight into that relationship between void and freedom. Under a mask of self-negation or "máscara de nadie", Valente refuses to instrumentalize his verse, thus transcending the common formulas of poetic realism (Gamoneda 77). This is not so strange an impersonation if we remember that the pursuit of a different identity, the "ontological change", is one of the highest spiritual goals in the Cabalist mystic tradition (Idel 181-182), to which many of his lines clearly adhere. O'Dwyer identifies this non-identity with Valente's aim to dissolve his own self in a community that welcomes those who have been denied participation in the discourse of History.

In an introductory chapter, O'Dwyer clearly exposes the main purpose of his work, which aims at contextualizing Valente's poetry in his specific historical reality, instead of analysing his literary production on the basis of a self-sufficient, intimist mysticism. According to O'Dwyer, a closer reading of Valente's poems and essays reveals an elegiac sense of empathy with those who have been displaced by History to the group of the outsiders. O'Dwyer makes of the relationship between Valente's attempt to find the poetic pre-word or *antepalabra* and his attempt to build a literary space of memory

the essay's common thread. This hypothesis is contrasted here with an exhaustive bibliography, pertinently enumerated with regards to each work's particular perspective on Valente's literary career.

The first chapter opens with the aim to identify "a constant concern for the relationship between poetry, political change, and cultural memory" (11) at the very heart of Valente's poetics. O'Dwyer introduces the first key terms (memory, utopia, symbol) that will lead the reader to the understanding of the link between the mystic and the social. This chapter focuses on the first steps of Valente's poetic career, a period characterised by his apprehension of both the "correlative object" theory proposed by TS Eliot and the aesthetics of Walter Benjamin, Theodor Adorno and other Marxist thinkers. The most important consequence of the approach to these sources, O'Dwyer concludes, is Valente's early attempt to make the poetic language prefigure a "world transformed" (16), a literary space where the poetic language's specificity does not act against its social values. Valente advances then towards the identification between poetry and knowledge. The assimilation of Ernst Cassirer's and Susanne Langer's theories on the poetic symbol guides Valente's search for the *antepalabra*, the word-at-the-beginning that breaks the conventional link between signifier and signified. However, this linguistic expedition is never shadowed by an egocentric or individualist perspective; quite on the contrary, it allows for the discovery of "a fundamental aspect of language that is beyond subjective intention" (16), a poetic language that relates "both to the past, to experiences that have remained inarticulate, and to the future, the possibilities that are beyond our imagination" (16).

It is perhaps in this first chapter where the author more insistently deviates from his essay's main idea, introducing secondary debates that do not clearly illustrate his main hypothesis: the interlacing of the mystic impulse and the social compromise as a way to construct a new space of memory and utopia in Valente's early and later poetry. At any rate, these pages present a tantalizing view on Valente's poetics, a first analysis that will be carefully polished in the following sections. Chapter 2 ("Memory and Signs") and chapter 3 ("Poetry and Community") extend the chronological study of Valente's career in order to explore the deepest significances of memory and utopia in his verse, whereas chapter 4 ("Valente and Jabès") and chapter 5 ("Valente and Celan") focus on the relevance of these two poets for the shaping of Valente's own literary domain.

As stated by O'Dwyer, one of the key ideas behind Valente's definition of the poetic word is that nothingness preludes *poiesis*. As God needs to make their own self retreat so that a space for creation is possible, the poet must first discover a void in order to express that nothingness through his lines. This contact between the poetic word and

absence is a prerequisite for the delineation of the *antepalabra*. Between hope and melancholy, Valente's early works look at that void, and even beyond it, at a distant, impossible future. If *A modo de esperanza* (1953-1954) stands as a ruinous lighthouse in the middle of a sea of solitude, *Poemas a Lázaro* (1955-1960) descends into a hell of desolation and guilt, whereas *La memoria y los signos* (1960-1965) and *El inocente* (1970) favour a political commitment with the marginalised. In all these works, O'Dwyer identifies, on the one hand, that desolation or death with the Spanish Francoist dictatorship; on the other hand, the possibility of a new, utopian literary space with the arrival of a new period after the post-war era. In respect of this compromise, it is important to remember that Valente's solidary verse is based on the principle of no-identity, according to which the poetic word must be liberated from pre-established, political predicates (López 309-310), including those of the leftist side.

In the third section of his essay, O'Dwyer analyses the previous works' fight to reveal "a poetic language that could establish or celebrate a sense of community" (58). Valente's poetic voice is neither naïve nor reckless in this linguistic exploration: he is aware of the limitations of language, and he contemplates the danger of falling into the sterile word, the rotten word that spreads its lies in a world full of voiceless corpses. A tension is always latent between the free word and the institutional speech of corruption and oblivion. This tension is clear when comparing optimistic poems like "La rosa necesaria" in *A modo de esperanza*, to more pessimistic visions of language, as those found in "La plaza" or "La mentira", from *Poemas a Lázaro* (60). In *La memoria y los signos*, Valente faces "the question of the relation between poetic language and community" (61). Poems such as "Con palabras distintas" or "Como una invitación o una súplica" aim at discovering a new, utopian word that would be the expression of a new, utopian world. But that expression is condemned to remain in the almost, in the attempt. The same exploration of the poetry-community relationship takes place in the second half of Valente's poetic career, from *Interior con figuras* (1973-1976) to *Fragmentos de un libro futuro* (1991-2000). O'Dwyer sees a turn in Valente's poetics, from the social to the mystic; however, he also clarifies that "the second half of Valente's career is not a solipsistic turning from communitarian issues towards a hermetic discourse that refuses communication" (69). What O'Dwyer finds in these later books is a new perspective that relies on "the immanent transcendence of relation" (69) between the individual and their community, a relationship that is usually codified in the erotic encounter of the lovers. At this point, the reading of certain female erotic motifs, such as the almond, needs perhaps a more convincing analysis, since these poems can hardly face an interpretation based on the social more than on the sexual and metaliterary approaches.

The final sections of the essay link this social interpretation of Valente's poetics to his assimilation of two fundamental sources, Jabès and Celan. In chapter 4, O'Dwyer suggests that the poet's encounter with the desert as the very centre of nothingness is deeply rooted in his disbelief of common realism. If Valente refrains himself from transgressing the immanent barrier of the transcendent is because he rejects any kind of dictatorial discourse, either from radical communism or from totalitarian fascism. Finally, Valente's apprehension of Celan's concern with the community consolidates the interlacing of the linguistic and the social: "Valente can see in Celan a common desire to construct a new poetic language that would coincide with a public sphere that has fully broken with the ideology of fascism" (94). It is in the German poet's verse where Valente finds a new version of the myth of Narcissus, one in which "what is seen in the water is not an echo, a confirmation of the self, but a vision of the self as other" (102). However, the gap between Narcissus and his reflection, between the poet and its enunciative lyric persona, remains indelible.

*Memory and Utopia* gravitates around the idea that Valente was not (or not just) a modern mystic who devoted his word to the ineffable, but a poet who found in mystic motifs the way to access his social context, in an attempt to resist the institutionalized, vain discourse of recent extremist political practices. The essay's common thread is hard to follow sometimes, as O'Dwyer introduces new secondary themes without softening the link to previous or following sections, thus painting a complex mosaic where the reader has to make an effort if they want to find a common pattern. However, this is only a minor impediment to the understanding of a brave, innovative proposal that is able to look at Valente's literary production as a whole, and to find in his verse the aim to construct, through "a paradoxical immanence of the transcendent" (115), a utopian space of memory and self-negation in the community.

### Works cited

- Gamonedá, Antonio. "Valente: Vida, muerte, pensamiento político". *El guardián del fin de los desiertos. Perspectivas sobre Valente*, José Andújar Almansa and Antonio Lafarque (eds.). Valencia, Pre-textos, 2011, pp. 67-87.
- Idel, Moshe. *Cábala y Eros*, translated by Pablo García Acosta. Madrid, Siruela, 2009.
- López Bretones, José Luis. "José Ángel Valente y la utilidad de la poesía". *El guardián del fin de los desiertos. Perspectivas sobre Valente*, José Andújar Almansa and Antonio Lafarque (eds.). Valencia, Pre-textos, 2011, pp. 303-314.
- Valente, José Ángel. *Diario anónimo (1959-200)*, Andrés Sánchez Robayna (ed.). Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2011.

## **LA AVENTURA DEL PENSAMIENTO ESPAÑOL**

### **THE ADVENTURE OF SPANISH THOUGHT**

Carlos Nieto Blanco  
Universidad de Cantabria  
carlos.nieto@unican.es

Fecha de recepción: 31/03/2021

Fecha de aceptación: 30/06/2021

DOI: <https://doi.org/10.30827/tnj.v4i2.20836>

[Novella Suárez, Jorge. *La aventura del pensamiento español*. Madrid, Editorial Síndéresis, 2021].

**Resumen:** En este ensayo historiográfico sobre la filosofía española, se abordan cuestiones de orden epistemológico sobre la naturaleza del pensamiento español, presentado como una rica y compleja aventura intelectual a través de los siglos. Dividida en once capítulos, en esta obra se examinan tres núcleos temáticos: cuestiones metodológicas; institucionalización de la Historia de la Filosofía Española; aproximación a la filosofía española del siglo XX.

**Palabras clave:** Jorge Novella; pensamiento español; Historia de la Filosofía Española; institucionalización de la Filosofía española; Historia de las Ideas.

**Abstract:** In this historiographical essay on Spanish philosophy, epistemological questions about the nature of Spanish thought are addressed, presented as a rich and complex intellectual adventure through the centuries. Divided into eleven chapters, this work examines three thematic nuclei: methodological issues; institutionalization of the History of Spanish Philosophy; approach to the Spanish philosophy of the twentieth century.

**Keywords:** Jorge Novella; Spanish thought; History of Spanish philosophy; institutionalization of Spanish Philosophy; History of Ideas.



Si bien el autor de esta obra se lamenta en la Introducción a la misma de que el pensamiento español siga siendo todavía el “patito feo” del mundo académico en España, el contenido del libro estaría llamado a desmentir, y a superar, semejante diagnóstico, en primer lugar en la medida en que da cuenta de la enorme riqueza cultural que atesora el legado español volcado en el ejercicio del pensamiento, y en segundo lugar, por el interés actual que el mismo suscita entre los profesionales de la filosofía, a juzgar por la cantidad de monografías y artículos que se publican, unido a la celebración de eventos conmemorativos, congresos, cursos y conferencias, en bastantes casos como resultado de Proyectos de Investigación, tanto de ámbito nacional como internacional.

Jorge Novella es un especialista en estas materias. Al tiempo que ejerce la docencia como Profesor Titular de Filosofía en la Universidad de Murcia, ha estado ligado a la gestión, y está comprometido con la extensión universitaria. En calidad de investigador, sus contribuciones tienen por objeto el estudio del pensamiento español de los siglos XVIII, XIX, y XX, en su contexto europeo, incluyendo el exilio filosófico de 1939, entre las que destacan las monografías *El pensamiento reaccionario español*, y *El proyecto ilustrado de Enrique Tierno Galván*.

El libro que reseñamos está escrito con soltura y apoyado por una clara vocación divulgativa, una política pedagógica que sigue la estela de Ortega y Gasset, pensador sobre el que el autor ha publicado varios trabajos y del que ha editado algún texto, y a quien sigue considerando un maestro. Esta obra deja clara desde el principio una cuestión semántica relevante, que servirá para identificar la forma y el contenido por el que ha discurrido a lo largo de la historia la “filosofía española”. Jorge Novella elige el sintagma *pensamiento español* frente al de “filosofía española”, porque sostiene, con apoyo en sólidas investigaciones precedentes a la suya, que, a diferencia de otras tradiciones filosóficas nacionales, la filosofía española se ha ofrecido en tipologías discursivas no uniformes, entre las que, si bien sobresale el *ensayo* frente al tratado como recurso más socorrido, es preciso dar entrada a la textualidad literaria —formada por textos narrativos o poéticos—, donde podemos encontrar un venero de pensamiento sin necesidad de apelar al concurso de la escritura filosófica más convencional.

El ensayo de Jorge Novella pertenece a un género literario que, en términos generales, podríamos identificar como historiográfico, enfocado, lógicamente, hacia la *historiografía filosófica*. Por él discurren las figuras más importantes de este campo disciplinar, bien como sujetos pertenecientes a la Historia de la Filosofía Española, bien como creadores del mismo, desde Séneca, en el primer supuesto, hasta Pedro Cerezo en el segundo, a quien el autor del libro destaca, con justicia, entre los nuevos maestros de la actual historiografía filosófica en España.

Un estudio de estas características se ha de ver enriquecido con otros recursos teóricos, como son los metodológicos, que desembocan en un bagaje conceptual que forma el cuerpo de una determinada epistemología de la Historia de la Filosofía, española en este caso. A ello se suma la utilización de la historia no solo como Historia de la Filosofía propiamente dicha, sino como *historia de la historiografía filosófica española*, con lo que el género literario en cuestión adopta una estructura meta-textual que le otorga más enjundia teórica.

El libro se divide en once breves capítulos, en el que el desarrollo analítico y expositivo se apoya en una generosa documentación, cuyas referencias se encuentran citadas en notas al pie, y finaliza con una conclusión “a modo de corolario”, seguida de una selecta bibliografía.

Antes de entrar en la exposición de sus temas, Novella se enfrenta a un asunto que fue más polémico en otros tiempos que en la actualidad, pero que estima oportuno dejar claro desde el principio, y no es otro que la sobada cuestión de si es posible “pensar en español”, y aprovecha para reivindicar con energía:

[...] es menester reconocer de un modo ostensible que nuestra lengua reúne, sobradamente, los requisitos indispensables de rigor conceptual y de abstracción necesarios para las prácticas filosóficas. Por tanto, el español posee la estructura necesaria para entender, comprender y explicar qué sea el mundo, el hombre o cualquier cuestión filosófica (23).

Los once capítulos de referencia se pueden articular en tres núcleos temáticos, a saber: cuestiones de carácter metodológico (capítulos 1-5); la institucionalización de la Historia de la Filosofía Española (capítulos 6-7); una aproximación a la filosofía española en el siglo XX (capítulos 8-11). En lo que sigue, esbozaré un breve comentario sobre cada una de estas tres partes.

Dentro de las cuestiones de orden metodológico el autor se enfrenta a problemas de distinto nivel. Por un lado examina las diferentes orientaciones epistemológicas o escuelas desde las cuales se viene presentando tanto la historia del pensamiento filosófico en general como la Historia de la Filosofía Española en particular, a la que, como ya hemos dicho, en adelante denomina Historia del pensamiento español. Jorge Novella se adhiere a un cierto *contextualismo* de la mano de las reflexiones metodológicas de Fernando Vallespín para la historia de la teoría política; se adentra en la *hermenéutica* de H.-G. Gadamer en el caso del estudio de los textos y en la *historia conceptual* de H. Koselleck; tiene en cuenta *la sociología de la filosofía* de Randel Collins, y se detiene en una aproximación crítica al trabajo de F. Vázquez García para la Historia de la Filosofía Española Contemporánea; mientras tanto, ve



con simpatía y valora muy positivamente la tradición de la *historia de las ideas*, que en España puso en marcha hace ya años la voluminosa e indispensable *Historia crítica del Pensamiento español* de José Luis Abellán. De todas estas contribuciones que, en distinta medida, juzga “complementarias”, huye del particularismo o de una sedicente excepcionalidad hispana, y en su lugar se propone contextualizar el pensamiento español en el marco de las “grandes tradiciones, escuelas y corrientes de la filosofía europea” (49).

Por otro lado, tras destacar la convergencia del pensamiento español en la utilización de fuentes tanto filosóficas como literarias, el capítulo quinto de la obra que comentamos se detiene en lo que Novella denomina “Constantes y peculiaridades extremas”, lo que es otra forma de nombrar las características del pensamiento español, que va estudiando en los apartados correspondientes. Son estas: adanismo o ausencia de tradición; inestabilidad constitucional en los siglos XIX y XX; persecuciones, expulsiones y exilios; catolicismo como constante religiosa; sentido humanista, dentro del que cabe destacar la orientación hacia la *praxis*; meditación sobre la muerte.

El segundo núcleo de problemas que nos regala esta obra concierne a la institucionalización de la Historia de la Filosofía Española, cuyos pioneros se encuentran entre los ilustrados del siglo XVIII, como Forner y Feijóo, pero cuyo papel fundacional Novella adjudica a Marcelino Menéndez Pelayo y a su discípulo Adolfo Bonilla y San Martín, en pleno periodo de entresiglos. Este último pone la primera piedra del *corpus* historiográfico con su obra *Historia de la Filosofía Española. Desde los tiempos primitivos hasta el siglo XII*.

Aunque el polígrafo montañés, en 1876, contando solo veinte años de edad, había reunido en un libro una serie de encendidos artículos polémicos, bajo el título de *La ciencia española* —apareciendo tres ediciones en vida de su autor—, Jorge Novella escoge la *Historia de los Heterodoxos Españoles*, cuya primera edición aparece entre 1880 y 1882, como testigo de ese momento fundacional, por lo que Don Marcelino —muy a su pesar— habría otorgado a la heterodoxia española el privilegio de representar al pensamiento español, por más que desde su peculiar filosofía de la historia, la esencia de lo español fuera el catolicismo. Semejante autocontradicción performativa encerraba una paradoja, pues abrió a las generaciones futuras el camino para conocer el extraordinario legado cultural que representó la cultura española cuando procedió en contra o de espaldas a su “esencia”, el catolicismo. Novella destaca también otros nombres de la construcción historiográfica del pensamiento español, como los hermanos Carreras Artau y García Morente.

Los cuatro capítulos finales, que dan cuenta del tercer núcleo de cuestiones, avanzan sobre la filosofía española del siglo XX, haciéndose cargo del enorme tajo que supuso la Guerra Civil de 1936 para la continuidad del pensamiento español en el siglo XX, escindido entre el exilio exterior —donde sobresale un capítulo dedicado a José Gaos— e interior, este último velado por la negra noche de la dictadura franquista, que impuso la observancia estricta de un tomismo oficial para la filosofía española, cuya existencia denuncia el autor. Recobrada la democracia en 1978, comenzó entonces un lento proceso de “normalización” que llega hasta nuestros días, y que Novella presenta dando cuenta de las principales corrientes y figuras con las que se ha surtido el panorama filosófico español contemporáneo, por lo que, teniendo en cuenta la cantidad y variedad de nombres propios de autores que aparecen a lo largo de esta obra, si esta lograra traspasar el umbral de la primera edición —cosa que merece—, seguro que el lector agradecería poder contar con un Índice onomástico.

Jorge Novella ha escrito un excelente ensayo sobre un tema que debe interesar no solo a los profesionales de la filosofía, sean docentes o estudiantes, sino a historiadores y epistemólogos de las ciencias sociales. Como una parte fundamental de la Historia de España, esta obra interesará también a ese sector del público lector que se encuentra deseoso de conocer y valorar su pasado nacional. Se trata de un libro optimista, que propone presentar como una “aventura” la trayectoria y el conocimiento del pensamiento español. Y lo hace sin altanería, pero sin complejos, con orgullo, sabedor de que somos herederos intelectuales de un gran legado cultural que tiene como vehículo nuestra lengua de cultura, el castellano —el español de Latinoamérica—, pero que acoge también a otras lenguas españolas.

Sin negar la historia que ha sido, la cual siempre nos arrastra entre sus luces y sus sombras, observo en el Profesor Novella un amor orteguiano por la cosa estudiada, e intuyo una identificación con, y hasta una promoción de, lo que el pensamiento español ha tenido de *activo*, frente a lo reactivo —raíz del vocablo ‘reaccionario’—; o de *tolerante* en contra de lo dogmático, si no fuera lo mismo que destacar lo *racional* en contraste con la superstición.

### Obras citadas

Novella, Jorge. *El pensamiento reaccionario español, 1812-1975*. Madrid, Biblioteca Nueva, 2007.

\_\_\_\_\_. *El proyecto ilustrado de Enrique tierno Galván: Biografía intelectual y política*. Madrid, Centro de Estudios Políticos e Institucionales, 2001.