

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

DOCTORADO EN LETRAS

***LA IDENTIDAD CULTURAL EN LA EXPRESIÓN NEOBARROCA
DE LA LITERATURA NARRATIVA LATINOAMERICANA DEL
SIGLO XX***

Tesis que para obtener el grado de doctora en Letras presenta:

ELIZABETH HERNÁNDEZ ALVÍDREZ

Tutor: Doctor Juan Coronado

México, D.F. Septiembre de 2006



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A la memoria de mi madre Hortensia y de mi padre Amadeo

A Samuel

ÍNDICE

	Pág.
INTRODUCCIÓN	
Tema de la investigación.....	4
Antecedentes teórico-metodológicos.....	9
? Teoría de la recepción.....	11
? Teoría de la novela polifónica.....	15
Contenido.....	20
Notas.....	26
CAPÍTULO 1	
<i>La hermenéutica en el análisis de la identidad cultural en la literatura latinoamericana.....</i>	29
1.1 Introducción.....	29
1.2 Tradición y mito en la hermenéutica de Hans Georg Gadamer.....	31
1.3 La escritura narrativa en la construcción de la identidad en la hermenéutica de Paul Ricoeur.....	37
1.4 La hermenéutica analógico-icónica de Mauricio Beuchot en el estudio de la identidad barroca.....	47
1.5 Conclusión.....	54
Notas.....	58
CAPÍTULO 2	
<i>El barroco en el análisis de la identidad cultural en la literatura latinoamericana.....</i>	60
2.1 Introducción.....	60

2.2 Identidad y barroco.....	63
? El concepto de barroco de Severo Sarduy.....	63
? El concepto de <i>ethos</i> barroco de Bolívar Echeverría.....	71
? El barroco como factor de identidad en las artes y la literatura.....	77
2.3 Identidad cultural y literatura narrativa latinoamericana en el siglo XX....	87
2.4 Universalismo y particularismo en la identidad cultural.....	100
2.5 <i>Logos</i> y <i>Mythos</i> en la identidad latinoamericana.....	104
2.6 Conclusión.....	109
Notas.....	112

CAPÍTULO 3

<i>La lectura mítica en Pedro Páramo</i>	118
3.1 Introducción.....	118
3.2 La llegada a Comala.....	125
3.3 La transición mítica.....	131
3.4 En el lugar de las últimas cuestiones.....	133
3.5 Conclusión.....	140
Notas.....	144

CAPÍTULO 4

<i>El conflicto entre modernidad y tradición en la narrativa de Gabriel García Márquez</i>	146
4.1 Introducción.....	146
4.2 <i>Muerte constante más allá del amor</i>	148
4.3 <i>El Coronel no tiene quien le escriba</i> . Dos perspectivas identitarias en pugna: Oralidad y escritura.....	164
4.4 <i>Crónica de una muerte anunciada</i> o la simbología del cristianismo como medio de expresión del problema identitario.....	174
? La Pasión de Cristo como isotopía narrativa.....	174

? La carnavalización del relato.....	180
4.5 Conclusión.....	183
Notas.....	187
CAPÍTULO 5	
<i>La emergencia de las voces marginadas en la narrativa de Daniel Sada.....</i>	
	190
5.1 Introducción.....	190
5.2 <i>Porque parece mentira la verdad nunca se sabe.....</i>	196
? El nivel lingüístico.....	196
? El nivel polifónico.....	198
5.3 <i>Luces artificiales.....</i>	203
? El nivel lingüístico.....	203
? El nivel polifónico.....	206
5.4 Conclusión.....	208
Notas.....	212
CONCLUSIONES.....	214
BIBLIOGRAFÍA.....	229

INTRODUCCIÓN

Tema de la investigación

Actualmente, en los estudios culturales se reconoce un barroco originalmente americano en la expresión artística latinoamericana del siglo XX. La expresión barroca es entendida de manera amplia como un concepto aplicable a la historia de la cultura en general, y no sólo como un estilo artístico; consecuentemente, se le ha rescatado del reduccionismo que remitía a recargo ornamental, artificio exagerado, expresión gratuitamente compleja, con una connotación peyorativa, para mirar más profundamente sus obras como manifestaciones de una creatividad artística acordes con crisis culturales, donde se pone en juego el ser humano, tanto en el siglo XVII como en su resurgimiento en el siglo XX. La revaloración actual de la fuerza cultural del barroco suscita un interés por su acontecimiento como necesidad expresiva de conflictos de identidad cultural y lo que ello implica en la concepción misma de ser humano.

En una etapa antecedente de esta investigación (realizada como tesis de maestría), en el campo de la filosofía de la cultura, elaboré una fundamentación filosófica de la acción crítica y transformadora de la realidad como efecto de la lectura de textos literarios, con base en la hermenéutica analógica de Mauricio

Beuchot y en las hermenéuticas de Paul Ricoeur y Hans Georg Gadamer. Esta reflexión culminó en la interrogación sobre el papel que puede desempeñar la literatura en la crítica y la construcción de la identidad en el contexto cultural latinoamericano actual. Posteriormente, fui insertando el tema en la problemática de la identidad en la literatura latinoamericana, desde la perspectiva del lector, es decir, planteando como problema la relación entre acción transformadora de la realidad por parte de una conciencia crítica formada por la lectura de textos literarios e identidad cultural en el contexto de América Latina. La presente etapa del trabajo responde a una iniciativa emprendida desde un marco filosófico en relación con una manifestación literaria, a través de la hermenéutica específica que proveen las reflexiones que se han hecho sobre el barroco en estos dos campos. Pienso que el enfoque desde la filosofía de la cultura me va a permitir abrir el análisis literario no sólo a la comprensión de una problemática histórico-social particular, sino a una de carácter humano universal.

Un enfoque hermenéutico, como el derivado de las teorías de Gadamer, Ricoeur y Beuchot, es idóneo para realizar un análisis literario como búsqueda de la identidad cultural, ya que incorpora una dimensión filosófica que hace acercarse al texto en una relación intersubjetiva, de diálogo, en la que el lector tiene la intención de comprender el texto, partiendo de sus pre-juicios, pero también aceptando la particularidad de la cosmovisión presente en él, aunque para ello haya que poner en crisis y hasta modificar los supuestos desde los cuales se emprende la interpretación. Se trata de interactuar con el (los) sentido(s) del texto,

y no sólo de desarmarlo para conocer la forma en que está estructurado como artificio. El análisis hermenéutico considera que el texto literario posee un alto grado de simbolización como trabajo artístico; por ello, no es accesible de una manera unívoca, pero tampoco puede ser sometido a una interpretación sin limitaciones; se requiere, entonces, de un método que analice el texto en relación con su cotexto respetando la inmanencia del objeto creado, para proceder al análisis de las relaciones entre texto y contexto, de tal manera que el intérprete se apropie de las experiencias creativas de la vida contenidas en la obra.

En esta perspectiva interdisciplinaria, el presente trabajo establece relaciones entre algunos estudios realizados dentro de diversas disciplinas cuya reflexión permite tomar posiciones teóricas y procedimentales que se seguirán en la investigación, frente a discusiones medulares como la de identidad cultural frente a la universalidad y la particularidad, el debate entre pensamiento lógico y mítico y los efectos de la literatura en el lector, con la finalidad de formular un marco de comprensión que dé sentido a los procedimientos de análisis literario en coherencia con el cuestionamiento de por qué hacer crítica literaria, pues en palabras de un teórico cuestionador de los métodos inmanentistas en el análisis literario, como Terry Eagleton: "No se trata de tomar como punto de partida ciertos problemas teóricos o metodológicos; se trata de tomar como punto de partida lo que deseamos *hacer*, para ver qué métodos nos ayudarán más para alcanzar nuestros fines." ¹

En la presente parte de la investigación, me centro en el análisis hermenéutico de algunos textos de la narrativa literaria latinoamericana, producidos desde mediados del Siglo XX, con el fin de encontrar su sentido hacia la crítica y la construcción de la identidad cultural.² A través del barroco como categoría hermenéutica de análisis de la cultura, indago una manera de ser cultural nutrida, además del pensamiento moderno occidental, por otras influencias culturales en recesión histórica, que permanecen latentes, a pesar de los desplazamientos de que han sido objeto por la tendencia a la implantación de la modernidad. Considero que estas influencias se manifiestan actualmente dentro de la literatura como voces de una manera de ser inhibida por la modernización, y cuya apropiación creo que posibilitaría la refiguración de un mundo que, sin la mediación de la obra, resulta confuso e incomprensible para el intérprete. Se trata, entonces, de una hermenéutica crítica, pero también de restauración del sentido. Estas reflexiones me conducen a plantear preguntas como ¿Hacia dónde se orienta en la actualidad la crítica de la identidad cultural en la literatura latinoamericana? ¿Es el barroco un modelo hermenéutico pertinente para interpretar el sentido de la búsqueda de la identidad en la literatura latinoamericana? Una respuesta que puede formularse como punto de partida es que actualmente se presentan condiciones similares a las del barroco histórico americano, que hacen surgir un nuevo barroquismo en la literatura, cuestionador del equilibrio de la funcionalidad modernizadora. Considero que esta fuerza desequilibrante se encuentra en la tensión que se establece entre dos visiones culturales: la cultura de la oralidad como mundo tradicional, que da cabida al conocimiento y a la búsqueda de sentido de la vida mediante el mito, el encantamiento, el deseo, y la cultura de la escritura como mundo de la epopeya, el

racionalismo científico, el poder, el de la modernización en Latinoamérica. El propósito de la búsqueda hermenéutica consiste, en este sentido, en explicitar las marcas de las culturas de la oralidad latinoamericana expresadas en una manifestación moderna como es la escritura narrativa, porque son las que han permanecido en una posición de latencia y que, como visiones alternativas de la modernidad ilustrada, han despertado la atención como coadyuvantes en la resolución de la crisis de sentido en una época de cambio de paradigmas como la que vivimos en el presente. La posibilidad de relacionar específicamente la literatura narrativa del periodo señalado con los procesos identitarios ha sido expresada ya muy claramente por Carlos Fuentes como conclusión de su conocido ensayo *La nueva novela hispanoamericana*:

"Pero si los hispanoamericanos somos capaces de crear nuestro propio modelo del progreso, entonces nuestra lengua es el único vehículo capaz de dar forma, de proponer metas, de establecer prioridades, de elaborar críticas para un estilo de vida determinado: de decir todo lo que no pueda decirse de otra manera. Creo que se escriben y se seguirán escribiendo novelas en Hispanoamérica para que, en el momento de ganar esa conciencia, contemos con las armas indispensables para beber el agua y comer los frutos de nuestra verdadera identidad".³

El sentido de identidad puede ser comprendida más específicamente con la definición que elabora Luis Villoro de cultura como la acción que expresa adecuadamente las creencias y actitudes de sus creadores y responde a sus propósitos; estos últimos son auténticos si se fundan en razones propias y resultan del pensamiento de quien los sustenta, corresponden a los deseos y los conflictos reales de la vida de una comunidad y son un medio adecuado para cumplir sus fines.⁴

Carlos Fuentes explica que esta expresión literaria ha sido renovadora gracias a que ha encontrado la manera de **apropiarse del mito** para expresar las preocupaciones de la condición humana, en el contexto particular de la historia latinoamericana:

"Pienso que es más cercano a la verdad entender, en primera instancia, el conflicto de la literatura hispanoamericana en relación con ciertas categorías concretas del quehacer literario o, mejor aún, como la conquista de esas categorías, tradicionalmente ausentes en nuestra narrativa: mitificación, alianza de imaginación y crítica, ambigüedad, humor y parodia, personalización."⁵

Antes de dar cuenta de la organización de los capítulos de este trabajo, considero que es necesario explicitar las tesis centrales de dos enfoques del estudio literario que han preparado el terreno para realizar este planteamiento, por la rendidora aplicabilidad que han tenido para abordar, en toda su riqueza, la literatura latinoamericana; me refiero a la teoría de la recepción y a la teoría de la novela polifónica, que han estado siempre presentes como parte de los supuestos procedimentales en la investigación que he desarrollado.

Antecedentes teórico-metodológicos

Se puede mencionar como apoyo de esta postura metodológica un enfoque de la teoría y la crítica literarias como el que sostienen Terry Eagleton y Edward Said,⁶ cuando cuestionan una posición centrada en el estudio del texto como objeto en sí mismo, como una finalidad sin fin ni relación con la historia; tal enfoque ha surgido en el campo literario en respuesta a las grandes corrientes teóricas de la literatura desarrolladas en el siglo XX, que llevaron al extremo el estudio centrado en la

inmanencia de la literatura, tales como el formalismo ruso, el estructuralismo, los enfoques llamados posmodernos, y entre los que no escapan del cuestionamiento el enfoque hermenéutico con su aplicación en la teoría de la recepción. Más que un objeto de investigación, la literatura debe abordarse como una perspectiva desde la cual se observa la historia, una forma discursiva, entre otras, que en la cultura se usan para conocer y dar sentido a la vida humana; en consecuencia, toda teoría y toda crítica literarias serían maneras de dar cuenta de esa historia. La conclusión no consiste en proponer un nuevo enfoque, sino en reconocer las aportaciones que todos ellos han hecho a la tradición literaria, pero recomendando anteponer en su uso la búsqueda de valores sociales y culturales y no sólo los individuales en el análisis literario.

Dentro del ámbito literario encuentro antecedentes imprescindibles para abordar el análisis desde la perspectiva referida, ya que han revelado un amplio campo de posibilidades de comprender la literatura latinoamericana desde una perspectiva que la orienta hacia la referencialidad del mundo de la vida y con ello, hacia el cuestionamiento y construcción de la identidad, como la teoría de la recepción, desarrollada por Hans Robert Jauss (su estética de los efectos de la obra en el lector),⁷ Wolfgang Iser (su teoría del lector implícito)⁸ y Roman Ingarden (su influencia en la construcción de una estética que parte del lector),⁹ y la teoría de la novela polifónica del crítico Mijaíl Bajtín,¹⁰ que han nutrido los estudios literarios desde el enfoque cultural, donde se incorpora el contexto y el lector en la interpretación del texto. Los análisis de textos desde estos dos enfoques han revelado aspectos de la narrativa latinoamericana que han sido muy sugerentes

para llevar el análisis literario hacia esa dimensión de conocimiento que autores como Eagleton y Said conceden a la literatura. En lo que sigue, me detendré en explicitar las tesis de estos dos enfoques, que me han servido de base para realizar la hermenéutica del barroco en los textos literarios.

Teoría de la recepción

El papel del lector en la construcción del sentido de la obra literaria, no como mero descubridor de la lógica interna del texto, sino como participante en la comprensión de los sentidos que en ella se expresan, han sido abordados por la teoría de la recepción, influenciada por la hermenéutica de Hans Georg Gadamer.¹¹ Una pregunta pertinente para dar un paso hacia la aplicación hermenéutica de la teoría de la recepción en el estudio de la literatura en su relación con la formación de la identidad, es sobre sus aportaciones a la crítica de la identidad. El enfoque de la teoría de la recepción nos permite partir de una aplicación de la hermenéutica a la comprensión y la acción ética que la literatura produce en el lector. Si bien este enfoque tuvo su auge en los años sesenta y setenta, hoy es pertinente en la investigación literaria, porque en el momento actual se vive, con el posmodernismo, una situación similar a la de aquella época, o más bien podríamos decir que en aquella época se gestaban los criterios que hoy se presentan en una etapa de conflicto, como la negación de la historicidad de la literatura, la negación de la relación de la literatura con la realidad, la concepción de la literatura como placer que sólo tiene fin en sí mismo, la negación de la comunicabilidad entre la experiencia literaria y la visión de mundo, la

desaparición del héroe, etc. En este sentido, la obra desarrollada por Hans Robert Jauss tiene, desde mi punto de vista, una aplicación en el tipo de relación que establezco entre literatura y formación de la identidad, sobre todo en su modelo de identificación con el héroe que se puede realizar en el acto de lectura.

Jauss observa en la autonomización de la experiencia estética respecto a otras finalidades (como las que cumplían en las artes greco-latinas y cristianas), el surgimiento de los efectos de la recepción y la comunicación en el arte occidental, como una forma de ver que tiene una función descubridora y transformadora. Así, la experiencia estética puede ser concebida como una actitud humana, la estética, frente a la observación del mundo. La teoría de la recepción resalta el valor del héroe a partir del mito. La apertura de nuevos mundos que proporciona la experiencia estética puede servir para aliviar las penurias de una situación humana concreta. Aunque esta acción del arte pudiera hoy considerarse ideológica, sin embargo, conlleva también la posibilidad de despertar un plano reflexivo de la experiencia estética, lo cual despierta en Jauss el interés por revalorar el efecto catártico y renovar su planteamiento en la teoría de la recepción,¹² que conforma a partir de los siguientes supuestos: mediante lo lúdico, el distanciamiento que una actitud estética requiere puede ser liberador de los pesos que se soportan en la vida cotidiana, pues la obra produce un efecto de negación respecto de la realidad de la vida cotidiana, por ser un objeto irreal que para ser percibido estéticamente traduce la realidad en imagen, con lo cual constituye un mundo; además, la obra literaria sobrepasa el horizonte de expectativa de una tradición, modifica una relación establecida con el mundo o

rompe con normas sociales existentes. La tradición se concibe como prejuicio pero sólo válido como inicio de la comprensión, pues de otra manera se cerraría ésta en un círculo vicioso y no espiral. Esta concepción del papel de la tradición frente al texto abre la dimensión crítica de la lectura. La obra literaria establece un distanciamiento estético entre el yo y el objeto en el acto de contemplación. Sin embargo, para Jaus, concebir la negatividad como única función social del arte es reducirlo. Por ello, considera que la función del arte reside más que en la negatividad, en la formación de un sentido objetivamente vinculante con la formación, justificación, sublimación de normas sociales, un proceso que se da a través de la identificación comunicativa. Otra de sus tesis es que en las sucesivas actualizaciones históricas de significación intervienen lectores que cambian de generación en generación, que participan en la formación y transformación de los significados, lo cual hace que una obra viva históricamente. La tercera tesis es que el placer es un medio para la reflexión estética. El placer en la experiencia estética permite desarrollar las capacidades de creación o *poiesis* como el placer de crear una obra; la recepción o *aisthesis* como el placer de ver reconociendo o de reconocer viendo que se produce ante una creación, y la comunicación o *catharsis* como paso de la experiencia subjetiva a la intersubjetiva por medio de la identificación con lo dado en la obra.

Esta concepción de la experiencia estética se opone a la larga tradición platónica de la teoría estética, basada en que la dignidad de lo bello está dada por la experiencia suprasensible, mientras que la deficiencia está dada por la dependencia de lo sensual, con lo que se negaba al arte la función de re-

conocimiento de la realidad. El placer estético se presenta así como la revaloración de la experiencia estética sensorial, lo cual abre la posibilidad de considerar al arte como potencial cognoscitivo y transformador del ser humano.

A partir de estos supuestos, Jauss desarrolla la línea de la estética de la recepción, no tanto de la producción o de la representación. Siguiendo la sociología del conocimiento, se concentra en la separación de los roles de la vida cotidiana a través de la experiencia estética (además de la teórica y la religiosa) para fundamentar su tesis sobre las funciones *poiética*, *aisthética* y *cathártica* del arte en la modificación del *ethos* humano.¹³ A diferencia de otras corrientes de teoría y crítica literarias, la que formula Jauss se interesa por estudiar los efectos de la experiencia estética en el lector, realizados en dos momentos: una experiencia estética primaria, caracterizada por el comprender que implica la recepción de la obra y una reflexión estética secundaria, caracterizada por el reconocer que implica la interpretación de la obra.

El análisis de la recepción de la obra literaria toma en cuenta, pues, dos momentos de la relación texto-lector: El efecto, como concretización del sentido condicionado por la comprensión del horizonte interno inducido por el texto; y la recepción, como momento condicionado por la actividad interpretativa del receptor en relación con su horizonte contextual (lector en una sociedad determinada). Todo ello contribuye al conocimiento de la manera en que se enlazan entre sí la expectativa (obra) y la experiencia (lector) en la producción de un momento de nueva significación. El segundo momento, reconoce Jauss, resulta más

problemático, ya que no está dado de antemano como sí lo está el horizonte de la obra. Como mi análisis pretende abordar también este momento, considero que la perspectiva del barroco brinda la posibilidad de contextualización en esta etapa de la experiencia estética que correspondería a la reflexión sobre la identidad cultural por parte del receptor. Por ello, me parecen relevantes como apoyo, los recursos que ofrecen los modelos interactivos de la identificación con el héroe literario, que propone Jauss, para poder entender el proceso emocional de la recepción y la comunicación literarias bajo las condiciones de la actitud estética. Estos modelos le sirven a Jauss para explicar el primer nivel de experiencia estética. El logro de este primer nivel es condición para el segundo, la reflexión, que puede conducir a una transformación de la acción en la vida cotidiana. La propuesta de modelos de identificación con el héroe mediante el asombro, la conmoción, la admiración, la emoción, el llanto, la risa, la alienación, son niveles primarios de la recepción estética que pueden suscitar la reflexión estética secundaria. La identificación con el héroe, en el caso de los textos literarios que seleccioné, se realiza en la relación que se establece entre una multiplicidad de perspectivas abordadas desde las diversas voces que intervienen en el diálogo interno de la obra y en su apertura hacia el exterior con el lector.

Teoría de la novela polifónica

La polifonía, como concepto central de la teoría bajtiniana, es un principio estructural de la novela que consiste en unir heterogeneidades incompatibles donde existen varios centros ideológicos. Esta forma de estructuración conduce al

diálogo en el interior de la novela, donde una conciencia no abarca a las otras, sino que interactúan y hace participar también al observador, al no predetermined su interpretación. Es una visualización artística de la personalidad ajena sin fundirla con la voz del autor ni objetualizarla como una realidad psíquica. Es intención del autor darle esta independencia y libertad al héroe: "Esta intencionalidad suele predestinar al héroe a la libertad (relativa) y lo introduce en un plan estrictamente calculado de la totalidad."¹⁴ La teoría de Bajtín concibe la novela polifónica como manifestación de un choque entre cosmovisiones, la de la modernidad del capitalismo, que se implanta drásticamente en sociedades que conservaban su carácter individual y cerrado. La novela polifónica favorece que estas voces permanezcan independientes, combinadas en un orden superior al de la homofonía. Las diversas voces coexisten en un mismo espacio que Bajtín llama campamentos, no como etapas de una concepción evolutiva, sino como estado de la sociedad: "La multiplicidad de planos y el carácter contradictorio de la realidad social aparecían como un hecho objetivo de la época."¹⁵ En la novela polifónica estas voces se presentan en simultaneidad, confrontándose y contraponiéndose, pues representan distintas visiones de mundo. La novela polifónica da cabida a las visiones ajenas a la del autor, que asume el carácter dialógico del discurso humano. Este contrapunto dialógico se expresa en la estructura de la novela.

Así, el héroe es "un punto de vista particular sobre el mundo y sobre sí mismo, como una posición plena de sentido que valore la actitud hacia sí mismo y hacia la realidad circundante."¹⁶ En la novela polifónica se percibe lo que el mundo representa y es para el héroe. El lector toma parte activa en este diálogo porque el

autor no antepone su propio horizonte en la comprensión del héroe, sino que introduce al lector al horizonte del héroe, a su autoconciencia, que coexiste en equidad con otras autoconciencias. El papel del autor consiste en expresar una nueva posición respecto del hombre representado. El autor tiene que desplegar un conocimiento nuevo del hombre (humanidad) en el hombre (concreción). Esto constituye una "nueva forma de visión artística del hombre."¹⁷ La potencialidad desideologizadora que ofrece la novela polifónica consiste en que el héroe trata de "romper el marco conclusivo y mortífero en que le encierran las palabras *ajenas*."¹⁸

La forma dialógica se revela en la novela polifónica porque para el autor el héroe no es "él" (la no persona, el objeto) ni es "yo" (el monologismo), sino un "tú" al que reconoce plenamente su valor de "yo", una voz ajena con la que dialoga en términos equitativos. Para el autor el héroe es un discurso, por ello habla con el héroe, no sobre el héroe. Pero el enfoque dialógico no significa para Bajtín una reducción hacia el relativismo (equivocismo) o al dogmatismo (univocismo). Para él tanto el relativismo como el dogmatismo excluyen la discusión al hacerla innecesaria (relativismo) o imposible (dogmatismo). El héroe es una visión de mundo, una ideología, entendida como idea atribuida al héroe de una imagen concluida de la realidad. La palabra del autor y la del personaje se ubican en un mismo plano. No necesariamente tienen que coincidir las posiciones ideológicas del autor y de los personajes.

La representación artística de la idea es posible para Bajtín, ya que no sólo se puede comprender mediante actos cognitivos, sino también mediante los

sentimientos. El héroe es un hombre de la idea, es decir, es un ser inacabado que puede por ello dialogar con otros héroes. No es un tipo social o psicológico, ni un carácter, ni un temperamento. La imagen de la idea en la obra se construye en el diálogo como característica del pensamiento humano y por lo tanto de la idea. Ésta se forma, se desarrolla, encuentra su expresión verbal, genera nuevas ideas al establecer diálogo con las ideas ajenas. La idea como la palabra es un acontecimiento vivo que se realiza cuando se encuentran varias conciencias. Una idea dialoga con otras ideas de su época y el eco de otras ideas pertenecientes a otras épocas. La idea se recrea en otros personajes que son dobles de otro, y en ellos la idea ofrece una faceta diferente o incluso inversa. En el diálogo intervienen las voces del pasado, del presente y del futuro. En la obra las ideas aparecen como imágenes artísticas. El diálogo es interrogación y escucha en los que se resuelven puntos de acuerdo entre ideas, pero también se desenmascaran otras.

La narración para Bajtín es un medio idóneo para despertar el interés del lector y facilitarle la inmersión en las teorías filosóficas, las imágenes de ideas y de relaciones humanas que se expresan en una novela. Despierta la simpatía de los desfavorecidos dentro de una sociedad. Posibilita la introducción de lo excepcional dentro del mundo cotidiano, la fusión de lo sublime y lo grotesco y el paso del mundo cotidiano a lo fantástico.

Bajtín rastrea este fenómeno genérico en la Antigüedad griega y en los géneros cómico-serios de los inicios de la literatura europea, que reflejan una concepción carnavalesca del mundo, pues debilitan la seriedad retórica, el racionalismo, el

monismo y el dogmatismo. Muestran una nueva actitud hacia la realidad, al poner su objetivo en la actualidad cotidiana, transforman el mito y la tradición en los que se daba la epopeya y la tragedia, sin que dejen éstos de estar presentes: "Los héroes mitológicos y las figuras históricas del pasado se actualizan en estos géneros de una manera deliberada y manifiesta, actúan y hablan en la zona del contacto familiar con la contemporaneidad inconclusa."¹⁹ No se apoyan en la tradición ni la recrean tal cual, sino que se fundamentan en la experiencia y en la libre invención. Se caracterizan por la heterogeneidad de estilos y de voces, la pluralidad de tono, la mezcla de lo alto y lo bajo, de lo serio y lo ridículo, la utilización de los géneros intercalados. En la novela polifónica interesa el ángulo dialógico en que se confrontan los distintos estilos y dialectos. Las relaciones dialógicas sólo pueden darse en el discurso o enunciado que tiene autor o emisor que mediante su discurso expresa una posición. Las relaciones dialógicas también se establecen entre dialectos sociales o estilos lingüísticos, cuando éstos expresan también posiciones de sentido. Las relaciones dialógicas son también posibles en el enunciado personal cuando se establece el diálogo con partes aisladas de la totalidad del propio discurso, en el que se da una toma de distancia. En la relación dialógica, lo que estudia Bajtín es la palabra bivocal.

Si bien en el estudio de la obra de Dostoievski, tenemos acceso a una teoría de la novela polifónica que permite captar una de las características de la narrativa latinoamericana, el análisis que hizo Bajtín sobre la obra de François Rabelais,²⁰ que ahonda en la presencia de lo carnavalesco, ofrece valiosas claves para observar la intervención de las voces de las culturas populares, ya que muestra

que el mérito literario de Rabelais consiste en su estrecha relación con este tipo de fuentes en la creación de su obra. Muestra también la forma en que el carácter popular de los textos rabelesianos explica la resistencia a apearse a los cánones y reglas del arte literario vigentes en su época. Desde el punto de vista de Bajtín, la incompreensión ejercida hacia la obra de Rabelais es motivada en gran medida por la naturaleza enigmática de sus imágenes. Para Bajtín el único modo de descifrar esos enigmas es estudiar con profundidad las fuentes populares de la obra de Rabelais. De esta manera, revierte el problema al afirmar que los cuatro siglos de evolución literaria que sucedieron a la obra de Rabelais son los que están aislados y exentos de afinidad, mientras que las imágenes rabelesianas están ubicadas en la evolución milenaria de la cultura popular.

En conclusión, en las teorías de la recepción y de la novela polifónica tenemos una fundamentación teórica que explica la manera en que el lector interactúa con la obra de manera que ésta propicie un re-conocimiento del mundo referencial, en un texto que tiene como una de sus características la estructura dialógica en la que participan las voces de las culturas populares. En mi investigación tomo en cuenta estos supuestos teóricos y metodológicos para la hermenéutica de la identidad barroca en la literatura del período señalado.

Contenido

De acuerdo con los propósitos expuestos, el trabajo está organizado en cinco capítulos. En el primer capítulo presento tres claves hermenéuticas que me han

servido para comprender los sentidos que puede implicar el análisis de la literatura latinoamericana en un contexto filosófico. Estas claves son las reflexiones que realiza Hans Georg Gadamer acerca de la necesidad de volver la mirada hacia la complementariedad entre mito y logos como forma de aliviar la fragmentación del mundo de la vida como consecuencia del predominio de la racionalidad lógica en las concepciones de mundo propiciadas por la modernidad ilustrada; la función que atribuye Paul Ricoeur a la narratividad como forma de reflexión donde se construye la identidad mediante la interacción subjetiva del ser humano ante las obras que crea para autoconstruirse; y la analogicidad icónica de la hermenéutica de Mauricio Beuchot, que conduce hacia la revelación de sentidos particulares de una cultura y a la extensión de la interpretación hacia la humanidad como universal presente en toda particularidad. Este enfoque hermenéutico parte del símbolo-ícono como signo análogo por excelencia para acceder al significado, ya que la analogicidad simbólica ve lo diferente pero también lo semejante, lo equívoco y lo unívoco, ve hacia las dos partes, la condición humana en general desde la particularidad de una condición histórico-cultural.

En el segundo capítulo analizo el estado del arte en lo concerniente a la conceptualización del barroco y las consecuencias que conlleva para comprender el conflicto identitario, tomando en cuenta la riqueza que este concepto ha llegado a adquirir a través de su historia como categoría de interpretación de la literatura latinoamericana desde los años setenta, en que pasó de los límites del análisis formal para convertirse en un concepto muy adecuado para comprender la

problemática identitaria que revela una gran parte de la producción literaria del período estudiado en esta investigación. Primeramente presento la definición del barroco contemporáneo, a partir de dos fuentes, la desarrollada en el campo de la literatura y el arte por Severo Sarduy y la construida en la filosofía por Bolívar Echeverría, a través del concepto de *ethos* barroco. En segundo término, expongo las principales reflexiones que se han generado a través de los estudios del barroco moderno como caracterizador de identidad, realizados en las artes y la literatura, entre los que se pueden citar como ejemplos los trabajos de Petra Schumm, Irlemar Chiampi, entre otros. Posteriormente analizo los estudios antecedentes en la crítica y la búsqueda de la identidad en la literatura que perfilan la perspectiva barroca, como los realizados por Angel Rama, Rosalba Campra, Jean Franco y los que ya plantean el barroco como los elaborados, principalmente, por Carlos Fuentes. Finalmente, dedico dos apartados para analizar las posibilidades de aportación que tiene el movimiento cultural latinoamericano, desde la perspectiva particular de su literatura, en el debate universal que hoy se plantea alrededor de la redefinición de la cultura, sobre todo por lo que revelan las reflexiones presentadas en las primeras partes del capítulo, acerca de la imposibilidad de prescindir de una modernidad liberadora, pero donde habría que considerar la emergencia del mito como ausencia simbólica que provoca malestar en las formas de vida.

En los capítulos tres, cuatro y cinco, realizo una interpretación de una selección de las narrativas de Juan Rulfo, Gabriel García Márquez y de Daniel Sada, desde la perspectiva del mito como estado de conciencia que se manifiesta como

perdurabilidad del pasado en el presente latinoamericano, y que actualmente incitan a encontrar su sentido hacia la expresión de la crítica y la construcción de la identidad. El criterio de selección de este *corpus* obedece al interés por realizar una relectura, para mí nueva por el enfoque que adopto, de obras de autores consagrados en la literatura latinoamericana como Rulfo y García Márquez, así como el interés por estudiar la problemática de la identidad caracterizada en la obra de un escritor de una generación más reciente, que ya la crítica literaria ha calificado de barroco, como el mexicano Daniel Sada, pues es interesante para el tema de la identidad que su producción abarque contextos espacio-temporales diversos en Latinoamérica.

El estudio de las obras seleccionadas se basa en el análisis del conflicto derivado de una concepción de modernidad que no puede ser asimilada completamente en América Latina, y que por ello revela contenidos identitarios que han permanecido en las culturas populares, ahora resemantizados a través de la literatura. La búsqueda hermenéutica corresponde hacerla tanto en el plano temático como en el estructural de la literatura analizada. La introducción en el texto narrativo de las formas propias de la cultura oral que están vigentes en la tradición de la cultura popular latinoamericana, se manifiesta en la creación de estrategias estructuradoras del texto que podemos considerar barrocas, frente a las formas literarias del canon de escritura literaria propio de la modernidad. Así, por ejemplo, tenemos el manejo del sueño como instancia portadora de un significado válido para dar sentido a la vida de la vigilia. La ilusión de un narrador que se asume sólo como quien presta su voz para transmitir una historia que no le pertenece como individuo sino a la

comunidad, como en el cuento popular, en el que se maneja el tiempo como si fuera el de la eternidad, lo cual permite dar cuenta de una realidad comunitaria, humana, y no de preocupaciones individuales y estructurar personajes alegóricos más representativos de actitudes morales comunitarias que de comportamientos individuales.

El manejo del tiempo cíclico, mítico frente al tiempo lineal representa una cosmovisión tradicional y los problemas que le ha acarreado una larga historia de modernidad disonante. Entre otros recursos podemos apreciar también el de la corporalidad como imagen creadora de sentido, la vigencia de las premoniciones como dinamizadoras del avance de la historia narrada, el recurso de la exageración grotesca como realidad cotidiana, la teatralidad, las pasiones como ejes estructuradores de la socialidad, etc. Otro recurso estructurador de la narrativa latinoamericana que consiste en el trabajo más con la imagen que con el concepto, y con una acción ritual tradicional perdida en nuestra consciencia, revela una forma de establecer lazos de comunicación social que pasan desapercibidos para una mentalidad formada en la cultura de la escritura y se convierten por ello en formas de acuerdo tácito para enfrentar las formas problemáticas de socialidad creadas en ella.

Las narrativas de Rulfo y de García Márquez remiten a una cultura de la oralidad en la que descubrimos ese mundo oculto para una lectura moderna, la cultura de los ámbitos regionales de Jalisco y del Caribe colombiano, respectivamente. La narrativa de Sada nos remite también a una oralidad que se cultiva en las regiones

periféricas (desde el punto de vista de un centralismo cultural), como es la del norte de México, donde más que a una cultura popular alimentada por los sustratos indígenas tenemos que referirnos a un imaginario popular gestado por la convivencia en la frontera del país y el cultivo de una forma de vida en que la "oralidad de segundo orden", como la llama Walter Ong, generada por la práctica de la escritura, vuelve a constituirse en caracterizadora de la cultura en esos contextos. Se trata de una oralidad que está de vuelta después de su expulsión por la cultura de la escritura que acompañó a la modernidad desde el barroco. Daniel Sada escribe también sobre la gran ciudad; una ciudad que no tiene nombre, que cobija en el anonimato al que se refugia en ella, pero también le muestra su cara agresiva y sus miserias humanas. En las obras de los tres narradores hay una exploración del pasado y de las formas de vida en el presente, que expresan las contradicciones de la modernización de las formas políticas o de construcción, de realización y convivencia humana, es decir de la condición de ser en diversos contextos de América Latina.

Notas

¹ Cfr. Terry Eagleton. *Una introducción a la teoría literaria*. México, FCE, 1983. *La función de la crítica*. Barcelona, Paidós, 1999. Pág. 249.

² Es importante aclarar que el concepto de identidad, o reconocimiento de los otros como idénticos a uno mismo por sus prácticas, lo considero no como esencia, sino como la condición de ser humano en un contexto espacio-temporal específico. La identidad latinoamericana se entiende así como la comunidad que puede establecerse actualmente entre los diversos pueblos que comparten factores históricos como los siguientes:

- ? Un pasado que determinó la convivencia de varios sustratos, como las culturas indígenas, y las europeas, orientales y africanas que llegaron a América por medio de la colonización ibérica.
- ? Un lenguaje que, entendido en su interacción con las visiones de mundo ha madurado en lenguas de expresión de una manera de ser característica de este contexto, al apropiarse de las múltiples herencias lingüísticas de los sustratos mencionados. Parto de una teoría lingüística en la cual se concibe que el lenguaje y la visión de mundo se constituyen mutuamente. El significado lingüístico estaría entonces constituido por "... fonemas que se oyen como imágenes verbales organizadas en categorías complejas; las palabras adquieren significados que corresponden a esquemas imaginísticos, escenas y escenarios; las cláusulas son construcciones basadas en imágenes; el discurso surge como un proceso regido por su propia imaginería reflexiva; y la visión de mundo lo subsume todo." Gary Palmer. *Lingüística cultural*. Madrid, Alianza Editorial, 2000. Pág. 23. El término visión de mundo se refiere en este contexto teórico a "... la orientación cognitiva fundamental de una sociedad, un subgrupo o incluso un individuo. Incluye la filosofía natural,(...) los postulados o temas existenciales y normativos fundamentales, (...) los valores (...), las emociones y la ética." Ibid. Pág. 144)
- ? La influencia de un modo de confluencia de este multiculturalismo particular, ante la hegemonía de la visión de mundo europea y como resultado de condiciones socioeconómicas, además de las culturales, que ubican a estos pueblos en circunstancias semejantes, definidas por una disonancia respecto de otras visiones de mundo como las de la modernización.
- ? El resurgimiento de estas visiones de mundo en condiciones similares de imposición de modelos de vida, con la globalización, desacordes con otras formas de concebir el sentido de la vida.
- ? El surgimiento de una producción literaria original que posibilita la muestra de cosmovisiones subvaloradas por la cultura dominante.

³ Carlos Fuentes. *La nueva novela hispanoamericana*. México, Joaquín Mortiz, 1998. Pág. 98.

⁴ Luis Villoro. *El concepto de ideología y otros ensayos*. México, FCE, 1985. Pág. 178.

⁵ Carlos Fuentes. Op. Cit. Pág. 24.

⁶ Cfr. Terry Eagleton. Op. Cit. y *La función de la crítica*. Barcelona, Paidós, 1999. También Edward W. Said. *El mundo, el texto y el crítico*. Barcelona, Debate, 2004.

⁷ Cfr. Hans Robert Jauss. *Experiencia estética y hermenéutica literaria*. Madrid, Taurus, 1999. *La literatura como provocación*. Barcelona, Península, 1976.

⁸ Cfr. Wolfgang Iser. *El acto de leer*. Madrid, Taurus, 1983.

⁹ Cfr. Roman Ingarden. *La obra de arte literaria*. Madrid, Taurus, 1998.

¹⁰ Cfr. Mijaíl M. Bajtín. *Problemas de la poética de Dostoievski*. México, FCE, 1988. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid, Alianza, 1988.

¹¹ Esta influencia parte básicamente de la perspectiva de Gadamer, en el sentido de que el juego es el modo de ser de la obra de arte, pues existe una interacción entre ella y el que la experimenta, como un vaivén, en que jugar es un ser jugado. El jugar a algo es autorrepresentación en la que el jugador también se representa. Toda representación se hace para alguien, un espectador. En el teatro, por ejemplo, el juego mismo es el conjunto de actores y espectadores. Al giro en el que el juego humano alcanza su perfección, el arte, Gadamer lo llama transformación en una construcción (*ergon* no *enérgeia*). Se separa del hacer representativo y se vuelve repetible y permanente. La realidad es lo no transformado y el arte como la superación de esta realidad en su verdad. El sentido cognitivo de la mimesis es el re-conocimiento. La interpretación es una recreación guiada por la figura de la obra ya creada que cada cual debe representar del modo que encuentre sentido en ella. La simultaneidad de la obra de arte es una tarea (no algo dado) para la conciencia y un rendimiento que se le exige. Por ejemplo, en la tragedia el espectador no se comporta con la distancia con que la conciencia estética disfruta del arte de la representación, sino al modo de la comunión del asistir. El arte aporta al ser un incremento de imaginabilidad. El papel del espectador es someterse a la pretensión de sentido que plantea la obra, no sólo verla como documento histórico que se investiga. Cfr. Hans Georg Gadamer. *Verdad y método I*. Salamanca, Ediciones Sígueme, 1999. Págs. 143-181.

¹² En palabras de Jauss: "En su aspecto receptivo, la experiencia estética se diferencia del resto de las funciones de la vida por su especial temporalidad: hace que se "vea de una manera nueva", y, con esta función descubridora, procura placer por el objeto en sí, placer en presente; nos lleva a otros mundos de la fantasía, eliminando, así, la obligación del tiempo en el tiempo; echa mano de experiencias futuras y abre el abanico de formas posibles de actuación; permite reconocer lo pasado o lo reprimido y conserva, así, el tiempo perdido. En su aspecto comunicativo, la experiencia estética posibilita tanto el usual distanciamiento de roles del espectador como la identificación lúdica con lo que él debe ser o le gustaría ser; permite saborear lo que, en la vida, es inalcanzable o lo que sería difícilmente soportable; ofrece un marco ejemplar de relaciones para situaciones y funciones, que pueden adoptarse mediante una mimesis espontánea o una imitación libre, y, por último, ofrece la posibilidad frente a todas las funciones y situaciones de comprender la realización en sí misma como un proceso de formación estética." Hans Robert Jauss. Op. Cit. Pág. 40.

¹³ La sociología del saber parte de la base del conocimiento cotidiano como primera esfera de conocimiento, y supone los conocimientos teórico, religioso y estético como esferas que se elevan de la de la vida cotidiana y que se constituyen distanciándose de ella. En este enfoque sigue los trabajos realizados por los sociólogos alemanes Peter Berger y Thomas Luckman, seguidores de Alfred Shütz. Cfr. Peter Berger y Thomas Luckman. *La construcción social de la realidad*. Buenos Aires, Amorrortu, 1978.

¹⁴ Mijaíl M. Bajtín. *Problemas de la poética..* Op. Cit. Pág. 26.

¹⁵ *Ibid.* Pág. 46.

¹⁶ *Ibid.* Pág. 71.

¹⁷ *Ibid.* Pág. 86.

¹⁸ *Ibid.* Pág. 88.

¹⁹ *Ibid.* Pág. 153.

²⁰ Cfr. Mijaíl M. Bajtín. *La cultura popular en la Edad Media...* Op. Cit.

CAPÍTULO 1

La Hermenéutica en el estudio de la identidad cultural en la literatura latinoamericana

1.1 Introducción

Estudiar las obras literarias desde un enfoque hermenéutico involucra una relación entre filosofía y literatura; una consecuencia de ello es que el análisis amplía sus horizontes más allá del texto para concebirse como un acto de comprensión de la vida. La hermenéutica, que en el siglo XX se ha desarrollado dentro del marco de la crítica de la modernidad, ubica la discusión del sentido de la comprensión en el lenguaje del mundo de la vida, constituido en textos. La literatura interesa en el estudio hermenéutico porque es un tipo de texto representativo de una dimensión de lo humano que, por su naturaleza, escapa de las intenciones y posibilidades de otras esferas de conocimiento como la científica, la religiosa, la cotidiana, a la vez que recrea artísticamente los sentidos humanos que en ellas se generan. En este enfoque, el lugar donde se construye el conocimiento reside en la relación entre el texto, su producción y su recepción. Dentro de esta tríada, la interpretación se centra principalmente en la relación entre el receptor y el texto que implica al autor. En la hermenéutica, la naturaleza de lo que el intérprete intenta comprender frente al texto, no puede darse, como en la ciencia, a través de una relación de sujeto a objeto, sino como intercambio subjetivo que, si bien hace complejo el establecimiento de la verdad interpretativa, tiene su relevancia en la incorporación

en el análisis literario de una autorreflexión, es decir, una acción de construcción de lo humano, donde el texto puede tomarse como fuente de conocimiento, ya que se concibe como la configuración de la experiencia del mundo de la vida, lo que rebasa la concepción de la validez de la interpretación de la obra sólo en su inmanencia y la certeza confiada en una metodología que establece un análisis de tipo sujeto-objeto, o como una relación sólo de placer para el lector, con lo cual también se objetualiza el texto. La relación intersubjetiva convierte a la lectura en un acto que tiene consecuencias éticas, surgidas del diálogo entre dos sujetos. Por eso es necesario preguntarse cuál hermenéutica, cuál enfoque de la lectura es pertinente aplicar en el estudio de una realidad subjetiva específica, como en la latinoamericana, dadas sus particularidades históricas y culturales. En el caso concreto de esta investigación, el estudio de las hermenéuticas de Hans Georg Gadamer, Paul Ricoeur y Mauricio Beuchot, en una primera fase me permitieron establecer una relación entre la filosofía hermenéutica y la literatura en general, lo que me impulsó a realizar la presente etapa de estudio en la particularidad de la literatura latinoamericana, teniendo presente que mi perspectiva hermenéutica formada a partir de las hermenéuticas mencionadas, tendría que responder al contexto subjetivo en que pretendo realizar una interpretación.

En este capítulo, pues, explico el camino que he seguido en la apropiación de estas hermenéuticas para conformar la perspectiva que considero adecuada para realizar la lectura de los textos literarios con la finalidad de comprender el conflicto identitario que encuentro representado en las obras que analizo en este trabajo.

En el contexto de crítica de la modernidad de la que parten los filósofos mencionados para la elaboración de sus teorías hermenéuticas, me interesa destacar en los apartados de este capítulo, tres ideas que considero de una gran pertinencia para comprender el proceso cultural específico que se vive en el presente de América Latina en el marco de esta problemática mundial, pues estos conceptos me ayudaron a formular el tema de la investigación y el propósito del análisis cultural sobre el barroco y su riqueza para el análisis de los textos literarios. La primera idea es el papel de la tradición como portadora del mito, de la que parte Gadamer para proponer la necesidad de retomar la complementariedad del mito y el logos, como forma de responder a la fragmentación de la vida que se da en la modernidad. La segunda idea es la concepción de lectura que se deriva de la hermenéutica de Ricoeur, sobre todo el énfasis que hace en el texto narrativo como forma idónea en la cultura para la autoconstrucción del ser humano en la identidad colectiva. Y la tercera idea es la importancia de la iconicidad, que propone la hermenéutica analógica de Mauricio Beuchot, para mantener la tendencia equilibrada entre la comprensión del ser humano, como ser que comparte la universalidad de lo cultural, pero que se comprende mejor desde la particularidad de las culturas.

1.2 Tradición y mito en la hermenéutica de Gadamer

La teoría hermenéutica desarrollada por Gadamer, que tiene como punto de partida el debate de la manera en que el pensamiento moderno ha incidido en la

separación de las formas de vida interior y exterior, aporta a nuestro estudio el pensamiento sobre la necesidad de reestablecer la complementariedad de las formas de conocimiento del mito y el logos para dar sentido a la vida, que se ha fragmentado como consecuencia del predominio del último, con el desarrollo de la ciencia y la técnica. Este filósofo aborda la salida del problema, reubicando la búsqueda y definición del hombre en la subjetividad que le caracteriza frente a su historia, pues sostiene que no sólo la naturaleza sino también la historia se enfrentan al hombre, quien conoce mediante la ciencia, pero también por la tradición. En consecuencia, plantea que la hermenéutica se hace necesaria, ya que la comprensión no puede darse libre de la subjetividad que da el bagaje histórico con el que se emprende la comprensión, la cual está mediada por la lengua concebida como idioma portador de una tradición. Gadamer le asigna valor a la tradición manifestada en la lengua porque permite partir de un conocimiento (pre-juicio) para acercarse a la comprensión. Por ello aboga por la restitución de la confianza en una tradición portadora del saber del mito, que no ha podido ser desplazado por el conocimiento científico, sino que se ha conservado, entre otros lugares de la actividad cultural, en la literatura. De acuerdo con la hermenéutica de Gadamer, el restablecimiento de un mundo de la vida más propiciador del humanismo tendría que conciliar estos modos de conocimiento que sólo históricamente han sido puestos, no en una sana tensión, sino en un franco antagonismo. Es el caso ahora de la literatura, que es concebida desde esta perspectiva hermenéutica como portadora de una verdad de la tradición que no se presenta con la certeza de la argumentación científica, sino con la credibilidad de

la poesía y de la narración, albergues del mito. En el lenguaje de la literatura, afirma Gadamer,¹ nos sentimos como en casa.

¿Cuál es la naturaleza de lo que se conoce mediante el texto literario y en qué consiste su credibilidad? ¿Por qué es importante recuperar lo que se pierde al invalidar el modo de conocimiento literario como verdadero? Siguiendo a Gadamer, las respuestas van en el sentido de considerar que la naturaleza de lo que se conoce en la recepción del texto literario es la sabiduría de la tradición que remite al comienzo (*arché*) y es importante recuperar este conocimiento para devolver al ser humano la integridad de su vida interior y exterior que la modernidad ha fragmentado con el predominio del lenguaje de la ciencia, pues una concepción donde predomina la verdad científica conduce a una reducción mínima de la vida a lo que puede ser sometido a la certeza, con lo que la verdad queda estrechada. Con ello se renuncia a las explicaciones integrales como las que proporciona el mito que, aunque no pueden certificarse, sí dan una explicación válida y cercana a la suficiencia para vivir la vida.

Gadamer observa el proceso del paso del mito al logos no como ley del desarrollo, sino como un hecho histórico debido a la consolidación y la expansión del pensamiento occidental que desplazó al conocimiento tradicional. En el mito, Gadamer ve el portador de una concepción de la verdad como algo originario en otros tiempos, una verdad que no se puede alcanzar mediante la explicación racional del mundo. Como parte del conocimiento generado en las culturas de la oralidad, el mito es lo dicho, la leyenda que no puede ser experimentada más que

mediante la recepción de lo dicho y se mantiene en tensión con el logos que piensa la esencia de las cosas y con ello obtiene un saber constatable. El acontecimiento del que habla el mito se sabe gracias a sus testigos y a la tradición basada en ellos, de lo cual no puede disponerse a través de la ciencia. La narrativa mítica tiene su propia racionalidad, la de nombrar para llamar, apelar; lo que se narra alcanza un tipo de presencia, pues el relato es una testificación anónima, en la que el narrador cumple el papel de tener la sabiduría para introducir a los oyentes en un mundo que, en su participación, el receptor siente que es el acontecimiento mismo. En las figuras míticas que estudia, Gadamer encuentra la finalidad del mito que no es el relato mismo sino aquello que hace recordar a los receptores con la sabiduría para narrar que debe tener el emisor:

"En las figuras de los dioses olímpicos ciertos aspectos de la realidad misma han tomado apariencia sensible y sería absurdo dudar de su carácter real. Cuando se dice que el amor sobreviene al hombre como una pasión sobrecogedora, el furor combativo como un éxtasis en que se olvida de sí mismo, que la afortunada sagacidad o la astucia, que la radiante espiritualidad y la serenidad le sobrevienen como experiencias de una poderosa realidad, no se están dando explicaciones racionalistas de las figuras de los dioses de la tradición, sino que se está describiendo la realidad experimentada."²

¿El ser humano puede vivir sin la experiencia mítica? La historia ha demostrado que no, pues si bien la modernidad ha alcanzado una superioridad técnica en el dominio de las fuerzas naturales, que se ha extendido globalmente a todas las culturas, aún en las que tienen tradiciones míticas muy arraigadas, el mantenimiento de la praxis cultural ha permitido la sobrevivencia del pensamiento

mítico. En otros ámbitos de gran influencia de las formas de vida de la racionalidad moderna, Gadamer advierte la presencia de la necesidad del mito, en manifestaciones auténticas de solidaridad humana, aunque en muchas ocasiones esta experiencia se presenta también en sustitutos como el tumulto solidario del deporte, el fanatismo de las manifestaciones políticas, el culto al caudillo, etc. La gran pregunta-propuesta que formula Gadamer es "si no se pueden formar nuevamente, por diferentes vías, convicciones comunes que no tengan que desembocar en la alternativa universal que ha sido formada mediante el centralismo totalitario y el liberalismo económico. ¿No hay experiencias transgresoras de estos límites?"³

En los tiempos actuales, es clara una tendencia hacia la desilusión humana sobre su poder en la naturaleza y en el dominio de las pasiones, y ello vuelve al ser humano hacia las preguntas originarias, que desde tiempo inmemorial han sido respondidas por el mito que, no obstante su necesidad, es rechazado como saber auténtico si este saber se define desde la demostrabilidad científica ¿Cómo puede entonces definirse la autenticidad, la verdad en el mito? Para resolver este problema, Gadamer propone volver a la antigua complementaridad entre logos y mito, en la que éste sólo cuenta las historias de los dioses y de los hombres donde se muestra la dimensión de lo divino. Lo narrado no es un objeto de conocimiento que necesite el tenerse por verdadero, ni tampoco se trata de una fe de la que no se pueda dudar. Para Gadamer se trata de una memoria viva de los pueblos, en la que se da fluidez entre lo histórico y lo mítico, donde se renueva la capacidad de invención poética.

Sin embargo, considera que sigue existiendo la tensión entre mito y logos, pues el mito es creíble, no verdadero. Lo verdadero en el mito no es la historia narrada, sino lo que aparece en ella. Para Gadamer lo que se da en el mito es la rememoración que "indica la conexión de la salvación con lo sagrado. En esa conexión se hace alusión a la experiencia, que es claramente de lo que se trata."⁴ La fenomenología significa un desplazamiento del hecho de la ciencia hacia el mundo de la vida donde el lenguaje desempeña un papel preponderante. El lenguaje es un universal pero no un todo cerrado. La universalidad hace próximas la lingüística y la razón. Colocándonos en el plano del lenguaje, ya no se hablaría de principio y de principalidad sino de (*arché*) comienzo o dominio; entonces nuestro saber debe retrotraerse al comienzo. Los textos griegos eran para leerse en voz alta, para oírse y comprenderse. La escritura cambió este sentido de la lectura como diálogo, conversación, el juego de pregunta y respuesta. Se convence al otro haciéndolo rememorar (la sabiduría de la tradición, el sentido común, el mundo de la vida). Gadamer da primacía a la oralidad, donde el lenguaje no es sólo palabras sino también cuerpo, es ostensión, llamada. El lenguaje no es sólo pregunta y respuesta entre personas, sino que es respuesta a la experiencia. La muerte como ausencia de respuesta se llena con el culto, el mito, en las creaciones del arte. El lenguaje es encuentro de concordancias.

El hecho de que la leyenda oral se convirtiera en literatura, y que con ello se sometiera a un soporte limitado tuvo, sin duda, sus consecuencias para el acceso al mito como manera de llegar al conocimiento simbólico originario y con ello se propició el desequilibrio entre ambas formas que, como lo estudia Gadamer en la

cultura griega, habían permanecido como ámbitos no excluyentes. En una sociedad oral, el rapsoda sabe fundar nuevos espacios comunes cuando hay tensiones y discordias en la vida social, lo cual se pierde cuando el texto escrito para la certeza científica, sustituye la relación viva del testimonio oral religador en la comunidad. Sin embargo, como advierte Gadamer, en la novela moderna, si bien no se canta la canción del héroe de la epopeya, sí se cantan las lamentaciones de la humanidad y la aventura de la vida. En el mundo de esas narraciones encontramos nuestras experiencias, no se nos ocurre pensar si esos relatos son verdaderos, porque nos interesa en ellos la experiencia que recrean no los datos que proporcionan.

1.3 La escritura narrativa en la construcción de la identidad, en la hermenéutica de Paul Ricoeur

En la hermenéutica de Paul Ricoeur encontramos un desarrollo complementario de los conceptos gadamerianos, en la narratividad como característica de la reflexión del ser humano ante su actuación en la vida. Ricoeur, preocupado de la angustia humana por el bien y el mal, puesta en evidencia en la fragmentación de la vida propiciada por la prevalencia de la razón científica, ve en la narración una forma en que el ser humano mantiene su relación con el símbolo concebido como la relación con lo otro, lo originario en el ser humano, lo que está lejano pero siempre presente. Profundizar en el papel de la narración en la construcción de la historia de las culturas, nos permite continuar la elaboración de la función de los relatos míticos como una de las formas de conocer y construir la humanidad, que

hemos visto en la hermenéutica de Gadamer. Ricoeur parte de la idea de que el sujeto se forma en relación con la mediación simbólica que conocemos como cultura. De esta manera, los productos literarios como manifestaciones culturales, al configurar el mundo de la vida, se ofrecen al lector como medio para conocerse, para crearse una identidad, es decir, para reconocer su individualidad en consonancia con una comunidad. Desde la perspectiva de Paul Ricoeur, como consecuencia del acto de lectura literaria puede darse una nueva actitud hacia el mundo de la acción, después de haber realizado un trabajo profundo de comprensión de las energías de la vida que están presentes en la obra literaria. Al lector lo que le corresponde es refigurar el mundo simbólico de la realidad representada en el texto, es decir, volver al mundo de la vida con una mirada más profunda después de haber pasado por el texto que lo hace ver de otra manera el mundo. Así, podemos recalcar las consecuencias éticas que puede suscitar la interpretación del texto, en que coinciden Gadamer y Ricoeur.

El trabajo de configuración elaborado en el texto literario se ofrece, entonces, como posibilitador del entendimiento de la realidad empírica, de la cual parte, como realidad prefigurada. Sin embargo, el texto literario, debido a su alto grado de simbolización como trabajo artístico, no es accesible de una manera unívoca, sino que requiere de un trabajo sistemático, lo cual exige el método. Es así como Ricoeur responde a la crítica de la hermenéutica de Gadamer que confía demasiado en la tradición. Ricoeur propone dos tipos de análisis: texto-cotexto, donde se implantaría el rigor del análisis argumentativo, que permitiría posteriormente establecer la relación entre el texto y el contexto, en una

perspectiva que por una parte supera el concepto de ciencia como adecuación a una realidad, pero mantiene el rigor metodológico. Ricoeur establece las siguientes categorías de la hermenéutica general: La cosa o mundo del texto, es decir su inmanencia, su objetivación mediante la estructura; el distanciamiento mediante la escritura (escritor y lector, producción y recepción) y la autocomprensión mediada por el análisis riguroso del texto, lo cual evitaría el univocismo de la tradición.⁵

Como se puede apreciar, la hermenéutica de Ricoeur presenta una teoría de la lectura en que el texto literario se completa en el acto de lectura, posibilitador de una redescrición del mundo referencial del lector, donde el texto es el lugar de encuentro intersubjetivo. El enfoque filosófico sobre la literatura que se realiza en la hermenéutica de Paul Ricoeur sin duda cambia de manera radical, en relación con los enfoques aplicados en la crítica literaria contemporánea, los alcances estéticos del análisis literario, al convertirlo en una vía de autorreflexión, es decir, de conocimiento y construcción del ser humano. El estudio hermenéutico sugiere un análisis de la identidad cultural que persiga no el descubrimiento de esencias particulares, sino la búsqueda crítica de los lazos que dan sentido a un individuo dentro de un grupo social con el que comparte una problemática histórica, pero no sólo eso sino su humanidad.

Así, de acuerdo con Ricoeur, la hermenéutica interviene como proceso de objetivación de las experiencias creativas de la vida contenidas en la obra, que se presenta como mediadora de ellas entre el autor y el lector; ese dinamismo creativo

es el que atrae al lector hacia la búsqueda de los significados, los valores, los fines. La interpretación siempre tiende a una reproducción de las experiencias vividas. El ser humano recrea su experiencia de humanidad a través de narraciones, que imprimen lo histórico en lo originario, el mito, como preocupación por el actuar frente al otro; la comprensión de sí mismo incorpora, de esta manera, la historia de la cultura a la reflexión, ya que la conciencia es una construcción histórica, no algo dado *a priori*.

La lectura tiene efectos éticos en el lector, en el sentido de posibilitar la modificación de su actuar mediante una interpretación crítica de la cultura. En el enfoque crítico, Ricoeur complementa la autoridad del saber de la tradición con la autoridad del rigor científico, ya que el trabajo de interpretación consiste en desenmascarar, reducir ilusiones, aunque también consiste en restaurar, recuperar, recolectar el sentido, pues "... la reflexión es la apropiación de nuestro esfuerzo por existir y de nuestro deseo de ser, a través de las obras que atestiguan ese esfuerzo y ese deseo."⁶ La lectura deja de ser un acto con fines individualistas, para constituirse en una vía de formación de la identidad colectiva en un contexto histórico específico, pues mediante la lectura de textos un sujeto se apropia del saber colectivo como culminación de la interpretación de una obra en la que se comprende mejor, se comprende de manera diferente, o sencillamente empieza a comprenderse. Esta comprensión de sí mismo se da a través de la comprensión de los signos culturales en los que el sí mismo se documenta y se in-forma.

En lo que sigue me detendré con mayor atención en el análisis de la problemática de la identidad cultural desde la perspectiva de la hermenéutica de Paul Ricoeur. Específicamente, observaremos su argumentación respecto de la autorreflexión que permite el relato y la identificación con los problemas colectivos en una determinada cultura, así como su esclarecimiento de las diferencias y complementariedades en la construcción de la identidad, a partir de la autorreflexión mediante el relato literario y el de la historia.

Ricoeur plantea que la memoria, con sus polos de conservación y destrucción, es la que media entre el tiempo vivido, pasado y las configuraciones narrativas. En este proceso se establece un juego entre memoria y olvido. Las narraciones mantienen el recuerdo de lo que no hay que olvidar, pero también se hace el trabajo de rememoración para olvidar y proyectarse hacia el futuro. Se trata de una concepción de la narratividad en la que el dato y la experiencia no se excluyen, sino que se complementan, pues la experiencia humana se realiza en contextos históricos específicos, únicos e irrepetibles de la misma manera, y en ellos el sentido originario que contiene el mito se actualiza, haciendo surgir las crisis de la experiencia humana. Ricoeur aborda la reflexión sobre la identidad cultural a través del esclarecimiento de las relaciones entre la memoria individual, privada y la colectiva, pública; la relación entre la imaginación que funciona con ausencia de las huellas temporales y la memoria que pretende alcanzar el pasado fielmente, aunque mediante el distanciamiento de la huella, es decir, a la memoria recuperada mediante la narrativa de ficción y la que se recupera mediante el relato histórico; y la relación entre la memoria y la construcción de la identidad personal o colectiva.

Respecto de las dos primeras relaciones, observa que la memoria permite a cada uno vincularse con el pasado y percibirse a sí mismo como una continuidad, pues los fragmentos de memoria pueden unirse mediante la narración, para concebirse como ser histórico que se proyecta desde un pasado hacia un futuro. Pero un individuo, una persona no recuerda sola sino con la ayuda de los recuerdos de otro. La narración personal de los recuerdos está inscrita en los relatos colectivos, en los recuerdos colectivos. Este hecho constituye la conciencia histórica y el tiempo histórico. La herencia del pasado es la base en la que descansa una proyección hacia el futuro. La interacción entre la experiencia (pasado) y la espera (futuro) se da en el presente de una cultura. La conciencia histórica se mueve gracias a la sensación de orientarse a lo largo del tiempo debido a la espera, que enriquece o empobrece el espacio de la experiencia. La espera proporciona el sentido o el sinsentido al presente, lo cual constituye el valor cualitativo de la conciencia histórica. La condición humana es histórica en el sentido de que se mantiene en el presente una relación prioritaria con el futuro y no con el pasado. Es decir, la indagación del pasado debe darse en vistas a concebir el futuro. Un señalamiento importante para la hermenéutica literaria con fines de construcción de la identidad histórica es el que hace Ricoeur cuando otorga validez al discurso literario como vía para la formación de la conciencia histórica, la recuperación del recuerdo y la proyección hacia el futuro. La diferencia consiste en que la imaginación literaria tiene que ser fiel a la doxa, al sentido común (tradicición), a la experiencia, mientras que la Historia lo tiene que ser a lo que verdaderamente ocurrió, al dato, con una actitud objetiva.

En relación con el tercer problema, a Ricoeur le preocupan los trastornos de la identidad de los pueblos, de la pregunta ¿quién soy? Al respecto, menciona tres aspectos de la crisis de la identidad:

- ? La permanencia de uno mismo a lo largo del tiempo.
- ? Las amenazas a la identidad cuando se enfrenta a la alteridad, a la diferencia.
- ? La violencia en la fundación de las identidades colectivas.

Ricoeur apoya su argumentación en el psicoanálisis para proponer a la memoria traumatizada de los pueblos el enfrentamiento de su trauma en vistas a reconciliarse con lo reprimido, mediante el trabajo con el recuerdo y contra la compulsión de repetición, pues la memoria herida en vez de recordar, repite el acto sin saberlo. La represión (resistencia) impulsa hacia la repetición del acto (memoria activa) en vez de su recuerdo (memoria declarativa). La rememoración es el trabajo que se hace para liberar el recuerdo al hablar de él. La rememoración es entonces un acto contra compulsión de repetición. El autor lo hace al escribir y el lector al leer para lograr una relación verídica con su pasado. Ricoeur justifica la extensión hacia la memoria colectiva del tipo de trabajo que se hace en el psicoanálisis con la memoria individual, al hablar de un espacio público donde se realiza el trabajo de recuerdo. La literatura y la historia pueden ser ese espacio público, donde puede tener lugar la hermenéutica ¿Cómo hacer un trabajo de rememoración liberador? La actividad de configuración del relato conlleva una parte de olvido y una de memoria, es decir, hay una selección de los recuerdos. ¿Cómo debería hacerse esa selección de tal manera que redunde en un trabajo liberador? Tanto la Historia como la Literatura se

enfrentan, a su manera, con el problema epistemológico de la veracidad que plantea a su vez problemas de orden moral y político. El moral se debe al imperativo de no olvidar para mantener la identidad y salvarla del tiempo destructor: "Para conservar las raíces de la identidad y mantener la dialéctica de la tradición y de la innovación, hay que tratar de salvar las huellas."⁷ Sobre todo, menciona Ricoeur, es importante no olvidar las heridas, lo cual, sin embargo, políticamente se hace mediante la manipulación de la memoria, al mediar en la selección. En este punto Ricoeur considera que la solución al problema está en poner el acento en el futuro y no en el pasado. Es decir, la selección ha de hacerse en vistas a un buen futuro, en lo que llama una memoria justa. Los recursos de la memoria para la ética y la política de la memoria justa son el distanciamiento que permite a su vez una posición crítica. Se puede aplicar a la literatura lo que Ricoeur dice para la historia, acerca de que el sentido del pasado puede reelaborarse al reinterpretar los acontecimientos. La literatura, en este aspecto, tiene mucha más libertad que la Historia, pero por supuesto ninguna escapa de la ideología. Esta posibilidad de dar otro sentido al pasado puede influir en reorientar la intencionalidad del futuro.

La enseñanza que nos deja Ricoeur es que el pasado se puede cambiar en la medida en que sus efectos en el presente puedan ser modificados. Por eso se justifica el discurso sobre la historia, ya sea mediante la Historia o mediante la Literatura. En ello radica la importancia de asumir la deuda. Entonces, la identidad es saber quién soy, pero también es asumir la responsabilidad hacia la deuda con el pasado, la colectividad histórica que se manifiesta en el presente y se proyecta hacia

el futuro. Los discursos son formas de responder ante esa deuda y por eso nos sentimos llamados a leer los textos de esos discursos.

Después de haber presentado de manera resumida las ideas referidas en las hermenéuticas de Gadamer y Ricoeur, podemos decir que las reflexiones que ellos hacen proporcionan las claves para iniciar la comprensión de la crisis de identidad en el contexto latinoamericano, pues en este espacio emerge el pensamiento mítico del que habla Gadamer, en obras narrativas que posibilitan la mediación textual en las que se centra la teoría de Ricoeur. Sin embargo, queda por realizar la tarea de pensar acerca de la manera en que se puede comprender la emergencia de los sentidos de las culturas orales en una manifestación de escritura que ha encontrado su forma para revelar estos contenidos particulares. Hay que tener en cuenta que no podemos pensar en trasladar de manera idéntica, las circunstancias en que la modernidad ha creado crisis en sociedades como las europeas, desde cuyas experiencias nacen las reflexiones de estos dos filósofos, sino que es necesario observar la manera peculiar en que se incorporan al conflicto identitario las experiencias latinoamericanas.

De esta manera, considero que la tarea pendiente involucra una forma de realizar la lectura de los textos literarios para que revelen los contenidos particulares dados por una experiencia histórica que, si bien ha tenido influencias muy fuertes de la europea desde hace muchos siglos, no por ello puede afirmarse que haya una transferencia homologadora con aquel contexto. Sin embargo, el hecho de que podamos trasladar unas reflexiones que han sido elaboradas a partir del

desenvolvimiento de las formas de vida modernas en las sociedades europeas, nos hace evidente la posibilidad de comprendernos al comprender un conflicto que involucra al ser humano dentro de un problema particular. Por otra parte, las aportaciones de estos filósofos sirven para comprender el conflicto cultural latinoamericano, pues permiten ubicar el problema en un contexto amplio de la influencia del pensamiento occidental. Las hermenéuticas de Gadamer y Ricoeur plantean este problema a partir del contexto europeo, en el que reflexionan acerca de la insuficiencia de los principios de la modernidad para dar sentido a la vida, con el resultado de crisis de la idea de humanidad. Pero aplicar el enfoque hermenéutico en el contexto latinoamericano hace necesario preguntarse acerca de la manera en que se presenta el conflicto de la modernidad en América Latina. La hermenéutica del contexto latinoamericano tendría que plantear el problema especificando las circunstancias históricas y culturales a partir de las que se vive el conflicto de la modernidad, pues el siglo XX latinoamericano lo que ha padecido es la consolidación de la modernidad en su faceta de modernización, es decir, de predominio de la tecnocratización en función del desarrollo de un sistema económico, que es lo que a fin de cuentas, como señala Gadamer, ha sido la faceta mundializada de la modernidad. Por ello, hay que dar un matiz particular a este problema universal. Pero también hay que tomar en cuenta que este proceso de influencia europea, que Gadamer y Ricoeur plantean desde la Ilustración, inició para América en el Siglo XVI cuando se dio la conquista europea, lo que representa para América Latina una serie de circunstancias conflictivas que han tenido continuidad histórica hasta el presente, en que se manifiestan como problemas suscitados por la modernización actual.

Así, en esta investigación la propuesta es la de comprender el conflicto identitario en Latinoamérica con una hermenéutica de una modernidad barroca más que desde una crítica posmoderna, como se plantearía desde el punto de vista de la modernidad ilustrada. Con este propósito, continúo la construcción teórica con la tercera idea que propuse en la introducción del capítulo, la que se refiere a la iconicidad en la hermenéutica analógica de Mauricio Beuchot. Considero que esta posición hermenéutica permite cuidar en la interpretación la fidelidad hacia la particularidad cultural latinoamericana, por una parte, y tener en cuenta la universalidad del ser humano, por otra parte.

1.4 La hermenéutica analógico-icónica de Mauricio Beuchot en el estudio de la identidad latinoamericana

En el mismo marco de crisis de la modernidad, Mauricio Beuchot propone analizar la problemática de la crisis del humanismo debida a la desimbolización de las esferas de la vida. En este marco, hace una reflexión acerca del ejercicio de la hermenéutica en la posmodernidad para preguntarse qué lugar tienen en ella la epistemología, el humanismo frente a la tecnología, la metafísica y la religiosidad.⁸ En relación con la posición de la epistemología frente al posmodernismo, el enfoque analógico propone una hermenéutica que no trata de imponer un solo método para todos los saberes, pero que sí mantiene la condición de rigurosidad metodológica frente a la ausencia de método: "La unidad o comunidad hermenéutica es analógica, de modo que no se incurre tampoco en el equivocismo, ni reina el caos. Aplica la misma racionalidad de fondo, pero de

manera proporcional a cada ciencia según su área, dejando que, de acuerdo a sus necesidades, predomine el cálculo, predomine la experiencia, o predomine la interpretación."⁹ En relación con la técnica, nos señala la importancia de distinguir entre la valoración de la técnica, y su predominio en la tecnocracia (a la que se orienta cada vez más la modernización) que hace decaer el humanismo. Beuchot en su reflexión analógica nos provee de un sentido de humanismo que "sea emancipador y realizador del hombre caído de nuestra época."¹⁰ Un humanismo fundado en la noción de prudencia (*phronesis*) "como virtud que es la razón de lo concreto, la que nos abre a los símbolos y a los paradigmas, que tienen una universalidad encarnada en lo concreto."¹¹ Concibe la religiosidad como recuperación del símbolo, del mito, de lo sagrado. Beuchot propone una hermenéutica analógica icónica para responder a un problema de sentido, que es el problema de la universalidad, es decir, el reconocimiento de lo particular en la universalidad humana. Llama la atención hacia el cuerpo sufriente, lugar de la autoconciencia, como una dimensión humana olvidada por el pensamiento racional para hablar del ser. En consecuencia, afirma la idea de que el afecto y la razón son concomitantes para comprender al ser. La búsqueda de la humanidad no puede darse sin la ética como compromiso con el otro. La analogicidad con el otro parte del reconocimiento de la igualdad ética: "Hay diversidades culturales pero sin negar cierta igualdad ética (analógica)"¹² Todos los seres humanos procedemos de la misma condición natural y el símbolo nos lleva a reconocer esto, a la iconización del particular con el universal. El ídolo o la idolización (la entronización de una cultura particular como si fuera el modo de ser universal) es una iconicidad perversa, afirma Beuchot. Por eso hay que constituir al ser

humano como ícono para no idolizarlo, para que no olvide su analogicidad con el otro, con lo otro, los otros seres que existen: "El ícono es símbolo, siempre cumpliendo esa función de remitir desde lo visible a lo invisible."¹³

¿Cómo interpretar, si en ello están involucrados aspectos como la particularidad de la presencia de la visión de mundo tradicional, y la subjetividad que requiere el mito? La hermenéutica analógico-icónica reflexiona acerca de la dificultad de este tipo de enfoque de acceso a los textos, que se centra en el símbolo, busca la naturaleza simbólica de los lenguajes, el contenido humano. El seguimiento de esta hermenéutica en la comprensión de los textos elegidos, consistiría en hacer emerger el simbolismo guardado en las tradiciones que han conservado este saber en la historia, pero, y por ello la analogicidad, con el control que no lleve a la equivocidad o particularidad de una visión o a una nueva univocidad, sino al diálogo. El símbolo es un entrecruce del intérprete y el significado. Es necesaria tanto la lectura literal como la simbólica que tiene la profundidad del análisis paradigmático: "No se trata de buscar en los símbolos y en los mitos o en la poesía teorías científicas o filosóficas, ni siquiera conceptos explícitamente dados; sino explicitar lo implícito, dejar que los contenidos vitales que cobijan provoquen conceptos filosóficos en nosotros, que los hagan explícitos, que ellos serán los que los podrían traducir sin traicionarlos por completo."¹⁴ El propósito de la interpretación sería, entonces, encontrar sentido para la existencia humana. La hermenéutica analógico-icónica es un enfoque que busca integrar todas las dimensiones de lo humano, pues el problema surge cuando se trata de imponer una sola dimensión como paradigma cultural. La hermenéutica tiene que ser

icónica respecto de la cultura que trata de interpretar. A partir de estos supuestos, podríamos considerar que el barroco es la perspectiva de iconicidad que permite interpretar un rasgo humano en cierta manifestación latinoamericana, expresada en la cultura popular de la vida cotidiana y que algunos textos narrativos re-crean artísticamente. Nuestro fin es acercarnos interpretativamente a ellos desde la iconicidad del barroco. El acercamiento interpretativo es analógico cuando contempla la semejanza desde la diferencia.

La lectura hermenéutica tendría como propósito, en nuestro caso, proponer una lectura más acorde con las particularidades de la literatura latinoamericana, lo cual si bien puede llevar a una comprensión más enriquecedora de la obra literaria, tiene también el riesgo de conducir a un encerramiento cultural que no permite extender la experiencia de la lectura a los ámbitos simbólicos que pretende la hermenéutica como teoría de la lectura. La hermenéutica analógica, que surge en un contexto como el latinoamericano en el que la fuerza con la que emergen las particularidades culturales puede conducir al relativismo en la interpretación, pero que por otra parte ha sido interpretada con modelos contruidos para el estudio inmanente de la textualidad, aborda esta circunstancia como una de sus aportaciones filosóficas, propone una epistemología humanista que recupere el símbolo, el mito, lo sagrado. Es un modo de acceder a la obra literaria latinoamericana que da cabida a la afectividad y el rigor metodológico. Tomando en cuenta una definición del sujeto de la hermenéutica, que comprende con el afecto y con la razón de manera concomitante, la lectura entendida como encuentro intersubjetivo, reúne a dos entidades particulares: la obra, que tiene una

intencionalidad propia y el lector, que tiene una concreción histórico-cultural que marca su intencionalidad. En esta situación ineludible, la hermenéutica analógica contiene una propuesta de interpretación que tiende a evitar el univocismo que trata de encontrar una esencia en la interpretación del texto (que recae más en la intención del autor), donde el lector trata de despojarse de su subjetividad para lograr un acercamiento objetivo con la obra, o el equivocismo (que recae más en la intención del lector) que admite cualquier resultado de la argumentación como comprensión interpretativa del texto. El modelo analógico de la interpretación supone confianza en el lector en su acercamiento a la aprehensión del significado, sin pretender que esa aprehensión sea absoluta, puesto que el ser finito del humano no le permite captar la infinitud, aunque ésta subyace en la acción humana temporal. Actuamos en vista del futuro, no sólo del presente o del pasado: "Así, aunque las interpretaciones sean potencialmente infinitas, porque los significados lo son, la mente del hombre es finita, y, si ha de conocer algo, lo conoce en un segmento finito y apresable de la interpretación."¹⁵ Desde este punto de vista, partimos de que la verdad en la interpretación está delimitada por la semiosis en que se mueve una comunidad histórica, por ello el que está más limitado en esta relación es el lector, ya que el texto como objeto que permanece más allá de la vida de un lector concreto, puede seguir generando sentido potencialmente hasta el infinito. Por eso, el modelo analógico privilegia el texto como lugar posible de encuentro entre las intencionalidades del autor y del lector, pues en el texto, como dice Umberto Eco,¹⁶ hay un autor ideal que conduce al lector ideal mediante estrategias narrativas hacia la captación de los sentidos y la manera en que se logran esos efectos en la obra narrativa. De esa manera, para

Beuchot el lector puede enriquecer la obra sin distorsionar la intención del autor. Ahora bien, si la analogía tiende al equívoco, a lo particular, pues es la condición que le otorga al ser humano su finitud, trata de acercarse a la universalidad que, aunque no se logrará, sí existe como potencia humana en el nivel de la infinitud, de lo inaprehensible, de lo que no se puede nombrar (Lo que se puede concebir pero no representar.)

La proporcionalidad es lo característico de la analogía (a cada quien lo propio, al autor y al lector con el texto como regulador). En esta hermenéutica el significado analógico es el propio del modelo de interpretación y consiste en admitir una equivocidad aceptable, pues el texto lo permite dada su ambigüedad, que al fin de cuentas autoriza la equivocidad en cuanto comprensión de la intención del autor ideal. La validez de la interpretación reside en el encuentro de las intenciones del autor y del lector, aunque hay que procurar que se incline hacia la intención del autor. De esta conjunción surge el enriquecimiento tanto del significado del texto como del mundo de significados del lector o intérprete. El consenso, entonces, se da mediante la subjetividad. La hermenéutica analógica requiere de la inteligencia razonadora y explicativa, pero preponderantemente requiere de la empatía y de la razón intuitiva. Siguiendo a Aristóteles, Beuchot afirma que el conocimiento se da por el juego entre la intelección, el razonamiento y el sentimiento. Es intuición y argumentación. Primero la intelección que aporta principios, premisas, puntos de partida. Luego la razón que extrae conclusiones a partir de ellos, que no es otra cosa que la elaboración discursiva con lo cual se culmina con la intelección otra vez, pero más elaborada, sustentada, fundamentada: "Es decir, siempre la

intelección o comprensión tiene la jerarquía principal, pero no se da sin más en plenitud, ya que requiere ser acompañada de un arduo trabajo de explicación y de discurso."¹⁷ Como puede apreciarse, lo que se involucra en la lectura hermenéutica es mucho más que la captación de un contenido textual, puesto que de lo que se trata es de la captación de una experiencia humana, que tiende a unir lo particular con lo universal.

Siempre se interpreta desde una cultura, desde una manera peculiar de experimentar lo humano, pero se puede sobrepasar sus límites para innovar cuando se enfrentan nuevos retos históricos, nuevos cuestionamientos, nuevas crisis de valores. Las culturas enseñan a vivir la vida en una comunidad, pero a veces también pueden frenar la creatividad, por eso se debe tener una actitud crítica de la cultura pero no al grado de destruirla, pues se debe mantener la responsabilidad frente a la comunidad: "Así, podemos hablar de una tradición que permite un cambio analógico; es decir, ni totalmente sustancial (equivoco), ni meramente accidental (unívoco), sino según lo propio (el *proprium* analógico), que no se destruye sino que se potencia para ser distinto, a pesar de que conserve algo constante."¹⁸ Beuchot propone una interpretación como forma de mestizaje, es decir, compartiendo significados y modos de vida. Se habla no sólo dentro de la cultura propia sino entre otras con las que se comparten rasgos comunes de la humanidad. El compromiso con la cultura se cumple argumentando lo que se quiere introducir como innovación. En la argumentación se alcanza más lo razonable que lo racional o apodíctico (que sería caer en el univocismo), pues se tiene que situar en un área analógica en la que son admisibles algunas

interpretaciones, pero no todas o cualquier interpretación. Hay argumentación pero no apodíctica. La verdad o adecuación hermenéutica se dará con las interpretaciones más cercanas al texto, es decir, hay cabida para la objetividad y la subjetividad: "La hermenéutica completa la labor de otros análisis realizada por otros instrumentos semio-lingüísticos. Es lo que, después de esos análisis, sintácticos y semánticos, ubica o sitúa en un segmento de tiempo, de historia. (...) Conduce la investigación hacia un nivel reflexivo en el que el lector y el texto se contextualizan el uno al otro en función del mundo al que tratan de referirse." ¹⁹

1.5 Conclusión

Como podemos apreciar, el planteamiento central de la hermenéutica es el de la construcción de la humanidad frente al texto, la fenomenología, lo que aparece en el trabajo de interpretación. Ello nos proporciona un procedimiento de lectura del cual podemos extraer una guía para la interpretación de la literatura latinoamericana contemporánea. Así, hemos visto que la hermenéutica de Gadamer gira en torno del problema humano que vivimos actualmente por el predominio de la técnica, lo que ha tenido como consecuencia el desprestigio de la tradición como forma de conocer y dar sentido a la vida. En su recuperación del papel de la tradición en el conocimiento humano, Gadamer resalta el papel del mito que ha encontrado sitio, entre otros lugares, en la literatura. Ello significa darle nueva relevancia a la cultura tradicional de la oralidad, a la que pertenece originalmente el mito que, sin embargo, ha entrado a la escritura moderna por medio de la literatura. Al respecto, podemos agregar que el mito sugiere una

manera de acceder a la lectura complementaria de la lectura lineal a la que estamos acostumbrados.

Por su parte, Ricoeur plantea la construcción del ser humano frente al texto, pero propone una conciliación entre confianza en la tradición y rigor metodológico como crítica de las ideologías. Ricoeur abre la noción de texto a toda obra mediante la que el ser humano intenta autoconstruirse, aunque su hermenéutica se interesa específicamente en el texto escrito, cuyo acercamiento requiere escuchar la voz del símbolo, del mito, la tradición, pero también el método como manera de realizar la crítica de las ideologías. La hermenéutica de Ricoeur guarda más el sentido de la interpretación como estudio del texto escrito, lo que significa, en esta investigación ubicada en el contexto cultural latinoamericano donde partimos de la consideración de que el texto escrito recoge la tradición oral no sólo temática sino estructuralmente, una complementariedad con la hermenéutica de Gadamer interesada en la voz de la tradición. Por ello, Ricoeur insiste en la necesidad del método en la lectura, para construir la argumentación. Ricoeur parte de la transformación de la tradición en texto escrito, lo cual no puede negarse, pues no se trata de volver de manera igual a la cultura de la oralidad, sino de tomarla en cuenta tal como se ha transformado por la acción de la escritura, aspecto que tampoco niega la hermenéutica de Gadamer pues ve en la literatura la continuidad del quehacer mítico. En esta conciliación, que el mismo Ricoeur establece entre su hermenéutica y la de Gadamer, encontramos la posibilidad de realizar el enfoque hermenéutico en el análisis de los textos narrativos de Rulfo, García Márquez y Daniel Sada, ya que estos escritores han innovado en la literatura a partir de la

novela moderna propia de la cultura de la escritura (donde la problematización se da más frecuentemente en el nivel individual, psicológico), pero han incorporado la tradición no sólo como contenido, sino como forma de narrar, con lo cual esta narrativa aborda los problemas comunitarios. Sobre esta característica de la literatura latinoamericana que analizo en esta investigación, abundaré en los siguientes capítulos desde la perspectiva del barroco.

La hermenéutica analógica presenta de manera más explícita para el contexto latinoamericano,²⁰ el problema de la construcción del ser humano, al tomar en cuenta las particularidades desde las que se realiza. Su concepto de iconicidad opuesto al de idolicidad nos permite acceder a los textos de la especificidad latinoamericana con la confianza en los sentidos humanos de nuestra particularidad cultural, pero con la intencionalidad de llegar a la universalidad. Considero que esta posición hermenéutica nos permite la lectura de los textos con una mirada más icónica respecto de la realidad que representan. Es así el caso de la mirada sobre el mito más desde una perspectiva del barroco que del romanticismo, y una consideración de la escritura más accesible desde una mirada de la oralidad de las culturas tradicionales. Los aportes de la hermenéutica analógica en la construcción de la perspectiva hermenéutica de esta investigación son dos: La concepción de lector, como sujeto de la hermenéutica, que se acerca a la comprensión de la obra desde su intuición no sólo racional sino emocional y el otro aporte de la analogía es la posibilidad de acercarse a la idea de humanidad desde la particularidad cultural, como en el caso presente, del barroco, que permite comprender un problema humano desde la especificidad de un momento

cultural. En el siguiente capítulo presentaré el estado del arte sobre la discusión acerca del barroco moderno, que cuenta con una amplia base de estudios que permitirán insertar la problemática específica que abordo en esta investigación.

Notas

¹ Cfr. Hans Georg Gadamer. *Mito y razón*. Barcelona, Paidós, 1997.

² Ibid. Pág. 50.

³ Ibid. Pág. 62.

⁴ Ibid. Pág. 65.

⁵ Cfr. Paul Ricoeur. *Del texto a la acción. Ensayos de hermenéutica II*. México, FCE, 2001. Págs. 127-147.

⁶ Paul Ricoeur. *Freud: Una interpretación de la cultura*. México, Siglo XXI, 1987, Pág. 44.

⁷ Paul Ricoeur. *La lectura del tiempo pasado: Memoria y olvido*. Madrid, Universidad Autónoma Madrid/Arrecife, 1999. Pág. 40.

⁸ Cfr. Mauricio Beuchot. *Posmodernidad, hermenéutica y analogía*. México, UIC/Miguel Angel Porrúa, 1996.

⁹ Ibid. Pág. 43.

¹⁰ Ibid. Pág. 72.

¹¹ Ibid. Pág. 73.

¹² Mauricio Beuchot. *Las caras del símbolo: El ícono y el ídolo*. Madrid, Caparrós editores, 1999. Pág. 54.

¹³ Ibid. Pág. 71.

¹⁴ Mauricio Beuchot. *Tratado de hermenéutica analógica. Hacia un nuevo modelo de interpretación*. México, UNAM/Itaca, 2000. Pág. 192.

¹⁵ Ibid. Pág. 52.

¹⁶ Cfr. Umberto Eco. *Seis paseos por los bosques narrativos*. Barcelona, Lumen, 1996.

¹⁷ Mauricio Beuchot. *Tratado de hermenéutica analógica...* Op. Cit. Pág. 61.

¹⁸ Ibid. Pág. 71.

¹⁹ Ibid. Pág. 122.

²⁰ Cfr. Mauricio Beuchot. *Hermenéutica analógica. Aplicaciones en América Latina*. Bogotá, Edit. El Búho, 2003.

CAPÍTULO 2

El barroco en el análisis de la identidad cultural en la literatura narrativa latinoamericana

2.1 Introducción

En 1975 se realizó un importante congreso de literatura iberoamericana en Madrid, donde la mayoría de las sesiones estuvo dedicada al tema del barroco americano; la importancia de citar este evento reside en que ahí se reconoció la originalidad de ese movimiento cultural imposible ya de ser circunscrito como una continuación del barroco hispánico, sino como un movimiento de características peculiares, debido a las necesidades particulares de enfrentar un orden de vida distinto, tanto para los colonizadores como para los colonizados. Al respecto, uno de los trabajos presentados en este congreso, "Elementos literarios en el arte barroco de la Antigua Guatemala",¹ ofrece un ejemplo de la originalidad del barroco americano, porque da una clave para interpretar la negociación cultural que en ese momento se dio. En ese trabajo, el autor presenta un estudio de la arquitectura de las iglesias construidas durante la colonización en Antigua, Guatemala, en donde se muestra la conformación de un criterio para dar cabida a dos concepciones religiosas tan diferentes como la cristiana y la mesoamericana. Así, el barroco de estas construcciones incorpora el arreglo a un conflicto de cosmovisiones en las

que el espacio sagrado es concebido como abierto para la religiosidad indígena y cerrado para la religiosidad cristiana. De esta manera, se observa como criterio de negociación la incorporación de un espacio abierto en la construcción de las iglesias del periodo. Este ejemplo nos sirve para distinguir en el barroco americano un aprovechamiento de la ornamentación para recrear el mundo simbólico de las culturas sometidas que estaba en peligro de desaparecer por la imposición de la cosmovisión europea, cuando en la península esta ornamentación tenía como objetivo el reforzamiento de la fe en la iglesia católica contrarreformista. Este ejemplo nos inicia en la comprensión del barroco americano como una intersección cultural analógica, en el sentido de lugar de encuentros en los que se mantiene una tensión resuelta provisionalmente con arreglos proporcionales que dan por resultado algo diferente, pero manteniendo un grado de mismidad que permite la sobrevivencia del analogado, en este caso, la concepción religiosa del mundo indígena mesoamericano. Pero a la vez podemos observar que se evidencia una tensión entre cosmovisiones que dará respuestas analógicas en el sentido de llegar a acuerdos pero sin resolver el conflicto. Esta fuerza del barroco americano hace que se proyecte en el presente en una nueva forma barroca, pues en la multiculturalidad de ese barroco hay una pérdida de sentido que hace surgir una energía muy fuerte para conservar la identidad.

En este sentido, se debe señalar que otro aspecto importante en ese congreso fue el establecimiento de un consenso respecto de la pertinencia de considerar un neobarroco para la manifestación literaria latinoamericana del siglo XX, en el que emergen el tipo de estrategias para la expresión de un conflicto cultural como el

que se gestó en el inicio del periodo histórico arriba señalado, pero que tiene matices propios dado el transcurso histórico. En el contexto estructuralista predominante en los años setenta, que ponía demasiado énfasis en la inmanencia de la obra literaria, los trabajos presentados en ese evento explican los recursos del neobarroco presentes en la literatura latinoamericana del siglo XX, pero sólo algunos esbozan la reflexión de un conflicto identitario, como es mi objetivo en la presente investigación. El interés por el aspecto de la identidad se da en estudios posteriores sobre el neobarroco. Con el fin de concretar el marco referencial en que se ha formulado la pertinencia del barroco como categoría hermenéutica en la interpretación de la literatura y la cultura, en la primera parte del capítulo voy a destacar dos de las conceptualizaciones realizadas sobre el barroco americano, una desde el plano literario y artístico y la otra desde el punto de vista de la filosofía de la cultura, los dos campos en los que se desarrolla la investigación, para definir una posición hermenéutica en la lectura de algunas obras de la narrativa literaria latinoamericana desde la perspectiva de una reflexión sobre la identidad; se trata del trabajo desarrollado por Severo Sarduy sobre el término neobarroco como explicación de este fenómeno literario, y el realizado por Bolívar Echeverría quien desde el campo de la filosofía de la cultura, ha hecho un análisis profundo de la problemática cultural latinoamericana con el concepto de *ethos* barroco. En otro apartado doy cuenta de los antecedentes del estudio del barroco latinoamericano como caracterizador de la identidad. En la última parte, abordo dos cuestiones que se derivan del análisis de la identidad desde el punto de vista del barroco, como son el de la dialéctica entre particularidad y universalidad de la

cultura y el de la dialéctica entre imagen y concepto como consecuencia del énfasis puesto en la emergencia del mito a través del barroco.

2.2 Identidad y barroco

El concepto de barroco de Severo Sarduy

Severo Sarduy, precursor en el estudio del tema, ofrece las claves para deslindar un aspecto identitario en el barroco americano y en el neobarroco latinoamericano. Para situar la magnitud del acontecimiento barroco, establece una relación entre el imaginario de una época, es decir, el modelo cultural en que en esa época se conoce en todos los ámbitos o esferas del conocimiento y la *retombée* (recaída), que es el reflejo de esa *episteme* o cosmología en los símbolos de una época. Se da así un intercambio entre el discurso científico y la producción simbólica del arte contemporáneo. El temor a las consecuencias que podría acarrear el descentramiento del hombre como reflejo de la teoría kepleriana de la elipse que desplaza a la galileana del círculo, provoca la utilización del arte barroco como manera de persuadir, de convencer, para lograr la supervivencia del catolicismo, durante la Contrarreforma. En el Siglo XX, Sarduy advierte una nueva inestabilidad similar a la que produjo el primer barroco, ahora debida a la nueva cosmología:

"Se repite pues, con la cosmología actual y su posible *retombée* en un neobarroco -reflejo cuyos nexos quedan aún por situar y cuyas obras quedan aún por designar-, la misma estrategia discursiva de Galileo: la subversión, o la desintegración de una imagen coherente del universo, tal y como la acepta en un momento dado la humanidad entera, en algo tan abrupto e inaceptable que no puede realizarse más que bajo los auspicios

de una demostración legal, de una demanda jurídica basada en la eficacia de los signos y en su mayor alcance: la nueva ley como teatralidad."²

La ciencia moderna tiene como obsesión la unificación de las fuerzas presentes en la naturaleza; pero la filosofía y los desarrollos de la lingüística estructural identificados con la especulación filosófica siguieron un camino opuesto al de la fantasía de la ciencia: en lugar de la unificación o de la totalización avanzaron en el camino de la diseminación, la fractura y el corte insalvable. La ciencia es la sed del saber uno; pero en la filosofía y la lingüística estructural se genera la desconstrucción fundada en la idea de la ciencia como discurso (lingüisticidad) que puede des-construirse. Sarduy la llama era de la fractura. Al interior de la ciencia también se da la fractura, pues los modelos del mundo son relativos, y en el arte hoy se reconoce y se reivindica el regreso del barroco, un neobarroco que requiere de ser estudiado con una epistemología propia y de una lectura atenta de su sustrato, de un trabajo de signos: "Si, con la perspectiva del tiempo, el primer barroco nos aparece hoy como algo inmediatamente descifrable, (...) el barroco de hoy no nos remite, en lo que de él se dice, más que a imágenes difusas, sin emisor aparente ni destinatario: no sabemos de qué esas obras, con su carácter propio de residuo o de exceso opaco, son el emblema confuso, la *retombée*, ni si de algo lo son."³ Los dos barrocos representan (en sentido teatral) el contexto en que surgieron. Se puede establecer una analogía entre los dos, pero cuidando de no caer en la simetría y en la repetición simples. La referencia del primer barroco fue la astronomía (Kepler), la del segundo la cosmología (teoría del *Big Bang*), ya que en esa ciencia se encuentra la vocación totalizante, sus postulados y procedimientos son como el modelo del saber de una época, su reflejo. La

diferencia es que la astronomía remitía a movimientos regulares, era un saber sobre *el espacio*, mientras que la cosmología supone una historia, un origen del universo, un desequilibrio, una expansión, quizás un apagón final o una nueva contracción para volver a un estado puntual. Es un saber sobre *el tiempo*, o sobre el espacio-tiempo.

La función hermenéutica hoy, en el neobarroco sería "... detectar en el arte la *retombée* o el reflejo de una cosmología para la cual el origen es casi una certeza pero las formas que lo sucedieron un hiato inconcebible, casi una aberración."⁴ La elipse⁵ y la elipsis⁶ son figuras de la *retombée* del primer barroco; en el neobarroco serían la materia fonética y gráfica en expansión accidentada. En la polifonía de la narrativa latinoamericana las voces se entrecruzan sin relacionarse, creando varios centros que desbordan el centro instituido. En la búsqueda de salidas esos desbordamientos se orientan hacia las cosmovisiones alternativas que reemplazan a las teorías científicas y ponen en cuestionamiento la significación del conocimiento científico moderno, en la creación de sentidos en las otras esferas del conocimiento humano. Para no caer en el vacío hay que crear la máscara, asumir el mimetismo animal, tatuar el cuerpo, travestirlo para que mediante la intimidación que suscita la copia provoque una nueva mirada sobre él; maquillar el vacío para crear un cosmos; esconder el orden simbólico, mediante la anamorfosis, descubridora de otra imagen en la explícita que, en un primer momento trata de ser asimilada a lo real, pero en un segundo momento, el barroco, se desasimila de lo real; el *trompe l'oeil*, para obligar al abandono de la mirada recta, y causar nueva admiración por las cosas que rodean la cotidianidad,

con la desaparición del sujeto que las crea mediante el artificio. El vacío es el germinador de una realidad visible a través de la metáfora y la simulación de ese vacío. Es un vacío que se viste con el carnaval, la vuelta del cuerpo. En conclusión, lo inanimado y la repetición dominan sobre lo vivo, la simulación anuncia el vacío y la muerte. La entrega al arte hipertélico es una manera de defenderse simulando la muerte, como una forma de liberarse cuando el simulacro haya tenido su efecto. En la confrontación de las culturas en Latinoamérica, el dominado se finge negado para, en realidad, poder seguir siendo.

Escribir en el barroco es maquillar, tatuar, es trabajar por el regreso del cuerpo deseoso, el sacrificio de nuestra cultura, que es a su vez el regreso del encantamiento del mundo. Sarduy pregunta si el cuerpo que regresa es el mismo exiliado o si se trata de su máscara vaciada, de su doble *desacralizado*, simple impostura pintarrajeada o verdadera subversión corporal, por ello le interesan los efectos del discurso barroco hoy en día, no como recuperación de los residuos del barroco histórico, sino para observar los estatutos y las premisas de un nuevo barroco que integraría las formas antiguas pero también trataría de atravesarlas, irradiarlas, minarlas por medio de la parodia, por el humor e intransigencia que Sarduy considera propios de nuestro tiempo. Ese barroco sólo puede surgir del lenguaje de América y de sus márgenes críticas y violentas. El lenguaje clásico tiene como característica la conducción de la información mediante una sintaxis recta, la disposición jerárquica de los personajes y la escenografía para destacar sin perturbaciones la historia, el sentido de la parábola. En cambio, el lenguaje barroco pospone, difiere la comunicación mediante el dispositivo de la *mise-en*

scène, multiplicidad de lecturas que revela el espejo de una ambigüedad, que va contra la univocidad. En el barroco, el arte busca presentarse como una nueva realidad, desafiando la verosimilitud y lo ideológico. La realidad ya no precede a la ilusión. Este barroco no es trasplantado, sino de origen latinoamericano.⁷

Respecto de la proliferación de acepciones de la palabra barroco, a la manía definidora, Sarduy opone una homología estructural entre el producto barroco paradigmático, la joya, y la forma de la expresión barroco: articula el referente con el significante,⁸ primero considerando la distribución de los elementos vocálicos y luego su grafismo. Así, la palabra barroco posee dos vocales bien engarzadas que evocan su amplitud y su brillo que en la fuerte superficie consonántica espejean como elementos claros.⁹ Es el claroscuro barroco, el contraste del campo de luz y el campo de sombra. Esto tiene un mayor impacto didáctico de un aprendizaje rápido relacionando antitéticamente sujeto y predicado:

"Arte de la *argucia*: su sintaxis visual está organizada, en función de relaciones inéditas: distorsión e hipérbole de uno de los términos, brusca noche sobre el otro; desnudez, ornamento independiente del cuerpo racional del edificio, adjetivo, adverbio que lo retuerce, voluta: todo artificio posible con tal de argumentar, de presentar autoritariamente, sin vacilaciones, sin matices. *Todo por convencer*."¹⁰

Más que una definición, Sarduy busca entender el sentido que tiene el barroquismo, contra la economía burguesa y por consiguiente su surgimiento en un contexto como el de Latinoamérica tan devastado por esa economía:

"Ser barroco hoy significa amenazar, juzgar y parodiar la economía burguesa, basada en la administración tacaña de los bienes, en su centro y fundamento mismo: el espacio de los signos, el lenguaje, soporte simbólico

de la sociedad, garantía de su funcionamiento, de su comunicación. Malgastar, dilapidar, derrochar lenguaje únicamente en función del placer -y no, como en el uso doméstico, en función de información- es un atentado al buen sentido, moralista y "natural" -como el círculo de Galileo- en que se basa toda la ideología del consumo y la acumulación. El barroco subvierte el orden supuestamente normal de las cosas"¹¹

El espacio barroco es el de la superabundancia y el desperdicio, el lenguaje barroco se complace en el suplemento, la demasía y la pérdida parcial de su objeto o en la búsqueda del objeto parcial. En el barroco la producción es juego, en la obra clásica es trabajo. Es erotismo en tanto que actividad puramente lúdica, parodia de la función de reproducción, transgresión de lo útil. El erotismo rompe el nivel denotativo, directo, natural del lenguaje:

"El barroco europeo y el primer barroco latinoamericano se dan como imágenes de un universo móvil y descentrado, pero aún armónico. (...) Al contrario, el barroco actual, el neobarroco, refleja estructuralmente la inarmonía, la ruptura de la homogeneidad, del logos en tanto que absoluto, la carencia que constituye nuestro fundamento epistémico. Neobarroco del desequilibrio, reflejo estructural de un deseo que no puede alcanzar su objeto, deseo para el cual el logos no ha organizado más que una pantalla que esconde la carencia. (...) Neobarroco: reflejo necesariamente pulverizado de un saber que sabe que ya no está apaciblemente cerrado sobre sí mismo: arte del destronamiento y la discusión."¹²

Se escribe para disimular la inestabilidad y simular la estabilidad. El texto barroco es inconcluso porque es parcial, mediante él el cuerpo individual, que es la referencia directa de la experiencia disimula su deterioro. Por eso escribir es un acto erótico. El barroco es una construcción destructiva. La anamorfosis en el texto es el movimiento que permite captar el vacío, que es a lo que conduce el símbolo, lo cual lleva a una metamorfosis para simular de nuevo la estabilidad.

¿Qué es entonces el neobarroco? De acuerdo con Sarduy, se trata de una manifestación barroca en la actualidad. La interpretación que hace Enrico Mario Santí¹³ aclara lo que es el barroco como fenómeno actual, cuando habla del efecto barroco al que tienden tanto la obra creativa como la ensayística de Severo Sarduy. Santí considera que el aporte de Sarduy al estudio del barroco proviene de sus meditaciones fecundas en torno al fenómeno barroco. Santí prefiere el término fenómeno porque es menos equívoco que período, época o estilo. Este efecto se da en el lector, pues la lectura no se realiza a partir de la reconstrucción del contexto del escritor, sino de la experiencia plural y abierta del lector. Así también este efecto se da en la historia que no se puede concebir en términos causales o genéticos (crítica a la filología). El presente modifica el pasado. Su pregunta es: "¿Cómo es que nuestra lectura de Sarduy modifica nuestra percepción del texto barroco, ya sea aquellos del siglo XVII o aún más recientes como los de Lezama Lima o Carpentier?"¹⁴

La respuesta que ofrece Santí es que en la obra de Sarduy lo barroco no es un tema que pueda documentarse entre otros, sino lo que constituye toda su obra, un efecto de su escritura. Es menos un tema que la metáfora que inventa y define su obra, es su manera de acudir al pasado para explicar (se) el presente. Pero vuelve a inventar el pasado, con lo que modifica nuestra percepción de lectores creando así precursores, que es además un gesto característico del barroco, pues el concepto de barroco es retrospectivo. Cuando Sarduy inventa el término neobarroco para una práctica textual contemporánea su invención adopta el gesto historiográfico retrospectivo y entonces ya no remite a las características que

señalan los manuales ("Arte acumulativo", de "violencia dinámica" y "claroscuro"), sino a otras características: el artificio y la parodia. El artificio constituye el alejamiento, la ironía y la irrisión de la naturaleza y la parodia equivale a confusión y afrontación de distintos estratos, de distintas texturas lingüísticas, a intertextualidad. La objeción que se hace al decir que el artificio y la parodia no son características exclusivas del barroco y el neobarroco, aunque coherente, se basa en un malentendido, porque Sarduy no trataba de ofrecer una preceptiva del neobarroco, sino de articular los móviles de una retórica que trascienda los preconceptos de período, estilo, o incluso, de escritura. Sarduy lo ha llamado el *efecto* barroco: el paradigma precedente ha sido desplazado por uno nuevo, detectable en una visión retrospectiva: "El efecto barroco surge desde el momento en que un paradigma, cualquier versión de una práctica simbólica (escribir, pintar, vestirse, etc.) aparece desplazada por otra versión de esa misma práctica simbólica."¹⁵ El efecto barroco no busca una preceptiva sino una *retórica*. No le interesa tanto dar una definición como una atmósfera: "Lo que Sarduy llama "barroco" no será lo que encontramos en la obra de A o B y que nos permita clasificarlos de cierta manera, sino el efecto que se genera a partir de la confrontación de dos modelos, ya sea en un texto literario o en la vida real."¹⁶ Podemos decir entonces que se trata de un concepto más hermenéutico que literario. La noción de artificio señala lo que falta y cuya falta constituye a ese artificio. La parodia revela formas malgastadas, lenguaje que por abundante ya no designa cosas (un signo que refiere a otro signo), la pérdida de referencialidad del lenguaje. La dimensión a-referencial se concreta para Sarduy en el erotismo del barroco. Considera que esta es la contribución de Sarduy, el erotismo como lo

lúdico, parodia de la función de reproducción, porque esa contribución modifica la lectura de la historia literaria, y lo que verdaderamente *crea* a sus precursores. Para Santí el efecto barroco que propone Sarduy conduce u obliga a toda una lectura de la historia literaria, como lo hace Sarduy en obras de Góngora, etc. A partir del neobarroco de Sarduy se podría escribir una nueva historia literaria.

El concepto de ethos barroco de Bolívar Echeverría

Una reflexión centrada en el problema del barroco latinoamericano como manifestación frente a la imposición de un modo de vida en la economía burguesa, en el marco de una crisis civilizatoria, lo encontramos en el pensamiento sobre un *ethos* barroco elaborado por Bolívar Echeverría,¹⁷ quien estudia el concepto de barroco como una categoría de la historia de la cultura en general. Su propósito es identificar los fenómenos barrocos en la historia de la cultura y oponerlos a otros en comparación, como el romántico, el clásico y el realista. Considera que el concepto de barroco no sólo es propio de la historia del arte y la literatura sino de la historia de la cultura en general. Explora aquello que llama a identificar como barrocos ciertos fenómenos de la historia de la cultura y a oponerlos a otros en un determinado plano de comparación. Se trata, sobre todo, de proponer una teoría para observar un *ethos* histórico, en cuya perspectiva distingue un *ethos* barroco, como respuesta crítica a la modernidad que se sostiene en nuestra época. Crisis de nuestro tiempo, en un plano radical, el de la civilización, ya que la modernidad pasó de ser una modalidad de la civilización a ser su esencia, concretamente, la

modernidad que se impuso con el proceso de modernización capitalista en su versión puritana y noreuropea. Pero la modernidad establecida es una entre varias versiones que están activas en el presente.

Entonces, su interés por indagar la consistencia y vigencia histórica de un *ethos* barroco parte de esa preocupación por la crisis civilizatoria y del deseo de pensar en una modernidad postcapitalista como una utopía alcanzable. El *ethos* barroco se corresponde con una de las modernidades capitalistas que antecieron y perviven en la vigente y desde la cual es posible imaginar una modernidad alternativa de la del capitalismo realista y puritano, que no esté cerrada en torno de la producción, circulación y consumo de la riqueza social, pues asevera que no es lo mismo vivir *en* y *con* el capitalismo que vivir *por* y *para* él. Escoge el término *ethos* porque tiene la doble ventaja de significar tanto "morada o abrigo", recurso defensivo o pasivo; uso, costumbre o comportamiento automático, presencia del mundo en nosotros, como de significar "arma" o recurso defensivo o activo. Carácter, personalidad individual o modo de ser, presencia de nosotros en el mundo. El *ethos* es el principio constructor del mundo de la vida. Entonces se pregunta ¿Qué contradicción es necesario disolver específicamente en la época moderna? ¿De qué hay que "refugiarse"? ¿Contra qué hay que "armarse" en la modernidad? Del hecho capitalista en su contradicción: la vida social como trabajo y disfrute referido a valores de uso y la de la reproducción de su riqueza como acumulación de capital. ¿Cómo compaginar o disolver esa contradicción? El autor plantea cuatro posibilidades de lograrlo:

- ? *Ethos* realista: identificación activa y militante. Imposibilidad de un mundo alternativo.
- ? *Ethos* romántico: militante pero en la afirmación del valor de uso asumiendo el mundo capitalista como un infierno, pero aún así momento del milagro de la Creación.
- ? *Ethos* clásico: ver la realidad capitalista como resultado de una necesidad trascendente compensada por la positividad de la existencia efectiva. Cumplimiento trágico de la marcha de las cosas.
- ? *Ethos* barroco: distanciado ante la necesidad trascendente del hecho capitalista, no lo acepta sino que lo mantiene como inaceptable, como ajeno. Permite vivir la destrucción de lo cualitativo, al convertir esa destrucción en el acceso a la creación de otra dimensión, retadoramente imaginaria, de lo cualitativo. Pretende convertir en bueno el lado malo por el que avanza la historia.

Estas cuatro maneras no se dan aisladas ni de forma exclusiva. Se combinan con las otras, organizadas por la dominante, la realista, que las traduce a ella para poder manifestarse. Usa el término barroco para nombrar este *ethos*, no por lo improductivo, lo transgresor respecto de una forma clásica, ni por lo represor de la libertad creativa, ya que estas percepciones del barroco se provienen de formas que se piensan las verdaderas y que sólo indirectamente pueden servir para entender lo que es el barroco. Por el contrario, el barroco guarda fidelidad a los cánones clásicos, pero mostrando desencanto por su insuficiencia expresiva;

restaura su vigencia mediante la retroacción de la nueva sustancia vital. Reencuentro de lo antiguo en su contrario, lo moderno. El cuestionamiento es una forma de serle fiel al canon clásico. Lo consigue cuando, mediante la *mise-en-scène*, lo redramatiza. La teatralidad del barroco pone a prueba y a la vez revitaliza el canon clásico. Conservadurismo e inconformidad a la vez, el arte barroco puede prestarle su nombre a l *ethos* barroco porque:

"... como él (...) éste también resulta de una estrategia de afirmación de la corporeidad concreta del valor de uso que termina en una reconstrucción de la misma en un segundo nivel; una estrategia que acepta las leyes de la circulación mercantil, a las que esa corporeidad se sacrifica, pero que lo hace al mismo tiempo que se inconforma con ellas y las somete a un juego de transgresiones que las refuncionaliza." ¹⁸

Lo barroco en el arte es el modo, el vehículo en que el *ethos* barroco se hace presente como propuesta de estetización de la vida cotidiana en el Siglo XVII. El *ethos* barroco se genera y desarrolla en circunstancias en que se hallan presentes dos propuestas antagónicas de mirar un mismo objeto: la progresista, ofensiva, dominante, y la conservadora, defensiva, dominada pero sin posibilidad de eliminación, pues el objeto la demanda. Triunfo y a la vez debilidad de la forma renovadora y derrota y fortaleza de la vencida que se desarrolla como resistencia.

Para Echeverría, el contexto de la historia de la cultura de España en América de los siglos XVII y XVIII y lo que se ha reproducido de ella en América Latina es el mejor para el estudio del *ethos* barroco porque es donde ha podido permanecer sobre los otros y por la productividad cultural que este *ethos* ha propiciado. El *ethos* barroco ha sido un principio de ordenamiento del mundo de la vida y en este

sentido puede aplicarse como un caracterizador de identidad, mas no en el sentido de "... una inercia del comportamiento de una comunidad -"América Latina", en este caso- que se hubiese condensado en la historia hasta el grado de constituir una especie de molde peculiar con el que se hacen exclusivamente los miembros de la misma."¹⁹ El siglo XVII tiene que ser valorado en su aportación a la construcción de este factor de identidad que se vive en el presente, ya que en ese siglo y dadas las necesidades del mestizaje por la imposibilidad de que los diversos estratos culturales (los criollos, los indígenas y los africanos trasladados a América), vivieran de manera autónoma, en un contexto mercantil de repercusiones mundiales creado por los dominadores desde América (Norte de México hasta el Alto Perú).

Por parte de los dominados, para poder sobrevivir culturalmente, se dio lo que Echeverría llama la codigofagia, la asimilación del código cultural de los dominadores. Estos no podían decir sí abiertamente a los dominados, ni los dominados podían decir no al código de los dominadores, por este motivo y para sobrevivir culturalmente, se las ingeniaron para decir sí de manera que en los hechos fuera un no de afirmación de su propia cultura, de su visión de mundo. La conexión entre el mestizaje cultural y el *ethos* barroco se da por medio de la codigofagia practicada por los dominados. Esta codigofagia permitió que "... el código de los dominadores se transformara a sí mismo en el proceso de asimilación de las ruinas en las que pervive el código destruido."²⁰ Es decir, lo dominado se acomodó en el lenguaje del dominador. La estrategia barroca

consiste en decir no de una manera rebuscada, indirecta y por inversión. Decir un sí tan complicado que se invierta su sentido, a favor de un no.

Esta primera modernidad, afirma Echeverría, desarrollada por la Compañía de Jesús, fue la más fuerte y no han sido capaces de alterarla fundamentalmente ni el colonialismo ilustrado, ni la nacionalización republicana ni la capitalización dependiente. El primer proyecto histórico en América era re-comenzar (cortar y re-anudar) la historia de Europa, re-hacer su civilización. Poner en práctica las utopías renacentistas de reconstruir sociedades sincréticas para salvar los dos mundos. El proyecto postridentino de la iglesia católica no puede ser juzgado como retrógrado, conservador, reaccionario, premodernizante. Está volcado también en la vida nueva y en lo que debe ser su novedad. Se trata de ganar el mundo, no sólo de un proceso de contrarreforma, sino de rebasar la reforma. El Concilio de Trento trata de restaurar y reconstituir la necesidad de la mediación eclesial entre lo terrenal y lo celestial y su carácter de socializadora. La modernidad jesuita era alternativa a la capitalista. Por ello y por su extensión fue combatida y derrotada por el despotismo ilustrado. Pero si el proyecto jesuita acaba, el proyecto criollo continúa en la vida cotidiana de "la parte baja de la sociedad latinoamericana en la que el criollismo popular y su mestizaje cultural crean nuevas formas para el mundo de la vida, formas que no pierden su matriz civilizatoria europea."²¹

El modo de comportarse de los jesuitas y de los criollos mestizos es barroco porque a partir de la crisis en la que podían caer, optaron por restaurar la

civilización más viable, la europea, pero alimentando el código europeo con el prehispánico (y con los restos de los códigos africanos) con lo cual construyen algo diferente sin proponérselo: una Europa no existente antes, una Europa latinoamericana, que nosotros podemos ver desde la perspectiva de una identidad particular, la latinoamericana: "Por *ethos* de una época, a su vez, entendemos la respuesta que prevalece en ella ante la necesidad de superar el carácter insoportablemente contradictorio de su situación histórica específica; respuesta que se da lo mismo como el uso o costumbre que protege objetivamente a la existencia humana frente a esa contradicción, que como la personalidad que identifica a la misma subjetivamente."²² Es aquí donde entraría el nivel liberador de un *ethos* que se asume como resistencia cultural, pero que habría que ver también en su posibilidad de modernidad alternativa.

El barroco como factor de identidad en las artes y la literatura

De acuerdo con otras investigaciones sobre el barroco latinoamericano en las que se enfatiza su carácter de identitario, la preocupación por la identidad surge desde los tiempos de la colonia (con la conciencia criolla) y en el siglo XX esta preocupación responde a la situación neocolonial de Latinoamérica, en la que los sustratos culturales indígenas han resurgido con mayor valoración. En estas investigaciones se sostiene que la narrativa producida sobre todo en la segunda mitad del siglo XX, utiliza estructuras barrocas para ahondar el problema de la identidad.²³ Los estudiosos del barroco latinoamericano encuentran que en estos momentos de redefinición cultural, se está replanteando el análisis de la literatura

y la cultura de la América colonial y que, paralelamente, en la cultura contemporánea se observa un nuevo gusto por lo barroco, lo cual hace necesario resituar el barroco latinoamericano frente a la cultura europea, desde campos de investigación como el de la literatura y el de la historia de las mentalidades. En el campo literario se trataría de ver cómo situar los textos consagrados por la historia literaria frente a los debates entre la modernidad y la posmodernidad, haciendo una relación entre estudios literarios y estudios históricos, para indagar los desplazamientos y nuevas acentuaciones entre barroco y modernidad. Para ello se parte de la consideración de que históricamente actuaron culturas populares y, por lo tanto, la influencia de éstas está presente en el mestizaje cultural latinoamericano.

José Pascual Buxó, en un análisis de la poesía de Garcilaso, Góngora y Quevedo,²⁴ muestra el tránsito ideológico entre los modelos del mundo del Renacimiento y del Barroco, partiendo de que en las ficciones literarias los sentidos de las historias que se cuentan conducen a un modelo de representación del mundo propio de una sociedad determinada. A su vez, esa cosmovisión permite la integración dentro de la obra de los diversos sentidos. En el barroco se rompe la concepción de un humanismo basado en la idea del cuerpo humano como imagen del universo, compuesto, por lo tanto, por el mundo inferior de la generación y la corrupción, el mundo espiritual celeste de los sentimientos, y el mundo intelectual.²⁵ El humanismo renacentista, que mantenía el equilibrio entre la forma intelectual y los cuerpos generables y corruptibles, es desarticulado en el barroco contrarreformista, pues eclipsa lo generable y corruptible, que al no poder

desaparecer quedan en recesión, mientras que se da la ascensión del mundo intelectual. En la concepción renacentista, la belleza se concibe como un valor eterno (el del universo) que se disfruta fugaz pero profundamente, mientras que en la concepción barroca la belleza no es un valor eterno que tenga correspondencia con el universo, sino que es un reflejo de una intencionalidad humana. Entre el modelo renacentista y el barroco se da una inversión de valores, pues mientras que en el primero se concibe la belleza humana como reflejo del universo, en el segundo se concibe que la belleza del universo es reflejo de la perfección humana.

El barroco americano es producto de la conjunción de este modelo peninsular de la iglesia contrarreformista y de la acción "pagana" de las culturas populares donde se resguardaba el valor del cuerpo gozoso, negado tanto por el cristianismo reformista como por el contrarreformista. Con esta fuerte acción de la visión de mundo de la cultura popular, la cultura colonial adquirió un nuevo estatuto, al estar fincada no sólo en la racionalidad de la escritura, sino en un campo heterogéneo donde confluyen también la oralidad, la visualidad, la teatralidad o la sexualidad. Se trata, entonces, de comprender la manera en que las formas de dominación y las representaciones mentales europeas se reformularon y se resemantizaron en los universos imaginarios de los colonizados. La sociedad que surgió después de la conquista fue un mosaico de diversas memorias culturales descontextualizadas y sobrepuestas, de configuraciones polidimensionales e inestables que sólo un siglo después lograrían instaurarse por vía de la contrarreforma, que en América propició un movimiento de contraconquista (y en la actualidad un movimiento de

contramodernización.) Surgen imaginarios en los que los elementos de las culturas indígenas subsisten, reformulándose al interior de las representaciones cristianas. Esto lleva a plantear otra idea del barroco, que no interesa tan sólo como representación estilística. Ahora lo que se busca con este concepto son las estructuras genéricas o los dispositivos receptivos del imaginario colectivo que explicarían también que ciertas actitudes mentales se hayan prolongado a pesar de los intereses de descristianización e independencia política del siglo XVIII al presente. Surge, pues, una identidad que se forma independientemente de los proyectos oficiales. Se da, así, otra modernidad, variante heterodoxa, paralela y antípoda, de la modernidad canónica. El criollo recrea lo europeo, pero busca una forma nueva de serlo, lo que da origen a un barroco mestizo que se origina en las capas sociales de los criollos. En la obra de Sor Juana Inés de la Cruz podemos ver ejemplos de este proceso de conjunción entre lo indígena y lo europeo (con su influencia de la cultura árabe). Los discursos de los criollos adquieren en el Siglo XVII una dinámica propia y conflictiva que comienza a redimensionar los modelos establecidos por el colonialismo ibérico.²⁶

Adentrándonos en el caso de Sor Juana Inés de la Cruz, respecto del tema que nos ocupa, se ha dicho que en los autos Sor Juana funde la herencia calderoniana con sus conocimientos de mitología y religión precortesianas y que las loas son compuestas en el orden en que el interés de Sor Juana por América y el mundo Azteca iba creciendo: "El mártir del Sacramento", "El divino Narciso" y "El cetro de José".²⁷ Estas piezas teatrales fueron escritas para un público peninsular pero nunca se representaron ahí por la imagen negativa que se tenía del indio. Sor

Juana tenía la intención de poner ante los ojos peninsulares el mundo americano, particularmente el Azteca. Dentro de su educación criolla, Sor Juana tenía un interés por dar a conocer e instruir al mundo peninsular sobre la religión y la filosofía civil del mundo prehispánico, dar a conocer el "otro" desconocido y temido, pues en la Nueva España se respetaba el pasado indio, aunque de manera paternalista.²⁸

Las loas, pequeñas piezas que anteceden a los autos sacramentales, tienen como una de sus funciones textuales anunciar el tema desde el cual se abordará la Eucaristía. Sor Juana aprovecha estas pequeñas obras teatrales para introducir sus preocupaciones acerca de la cosmovisión azteca en relación con la cristiana. El barroquismo americano de Sor Juana se da mediante el reconocimiento cultural del Otro (la cosmovisión indígena) y una negociación con él aunque por supuesto con la predominancia de la visión cristiana. Sin embargo, su mérito consiste, desde mi punto de vista, en que no se niega al otro esquivando, ignorando, omitiendo su punto de vista. El hecho de contravenir de alguna manera (pues sólo en las loas trata el tema) la preceptiva teatral, en la que sólo se consideraba la cosmovisión europea, hace de Sor Juana una representante de esa fusión de intereses culturales mencionada anteriormente. En la loa de *El mártir del sacramento*, si bien no aborda en específico el tema, sí llama la atención hacia la relatividad de los límites de las cosmovisiones, pues alude a la apertura de un mundo por el cristianismo que va más allá de los límites trazados por el mundo antiguo. Y si el mundo clásico fue trascendido por el cristiano, el mundo americano trasciende al europeo.

En otro estudio sobre la obra de Sor Juana se observa que la loa que precede al auto sacramental *El divino Narciso* tiene en su estrategia discursiva el propósito de recuperar las dimensiones teológica e histórica de las culturas indígenas, dentro del paradigma de la cultura occidental. En la loa hay un cuestionamiento de los procesos violentos de conquista y evangelización. Se enfatiza que el hecho de que Sor Juana haya escogido un mito de la antigüedad clásica tiene como propósito igualar los paradigmas de dos culturas paganas ante los ojos peninsulares que, habiendo reconocido la grandeza de la cultura grecolatina a pesar de su paganismo, no procedieron de la misma manera frente a las culturas americanas. Por otra parte, también se señala el hecho de que Sor Juana trata el tema de la similitud de los actos de la Eucaristía en que se bebe la sangre y se come el cuerpo de Cristo con el ritual nahua del *Teocualo* en que el dios es comido a través de un pan amasado con cereales y sangre.²⁹ En la loa al auto *El cetro de José*, Sor Juana aborda el agudo tema del sacrificio humano practicado dentro de las culturas indígenas, con una mirada que si bien no acepta el ritual, sí lo comprende y lo asimila al ritual cristiano que ha sublimado el sacrificio, mediante la ingestión simbólica de la carne en la hostia y de la sangre en el vino. Respecto de este interés de Sor Juana por los ritos indígenas, Octavio Paz comenta: "Desde su nacimiento la literatura novohispana tuvo conciencia de su dualidad. La sombra del *otro*, verdadero lenguaje de fantasmas, hecho no de palabras sino de murmullos y silencios, aparece ya en los poemas de los poetas del siglo XVI. En el siglo siguiente, según se ve en las loas que preceden a *El divino Narciso* y *El cetro de José*, se enfrenta al *otro* y lo interroga pero con propósitos de integración y absorción."³⁰

Otro trabajo muestra que en las estructuras mentales y profundas de *Primero sueño* hay analogías muy marcadas con la visión cósmica del mundo de los antiguos mexicanos y se considera que en ello radica la originalidad de su obra.³¹ En un análisis donde se indaga en el tema de la conciencia-identidad criolla del siglo XVII a través de la presencia del *Tocotín*, pieza poético-dancística nahua, en la obra de Sor Juana, se señala que el *Tocotín* es una manifestación de la cultura colonial que procede de rituales prehispánicos, pero que con el tiempo fue transformándose debido a las influencias de los modelos musicales y literarios hispanos.³²

Petra Schumm³³ ha definido el barroco como un movimiento semejante a una posmodernidad (la semejanza que comparte es la del rechazo a una concepción de vida de orden y progreso que fragmenta la vida del ser humano), porque es un movimiento de conservación de cosmovisiones que la modernidad europea tendía a rechazar, es el cuestionamiento del humanismo que concibe al ser humano como centro del universo. La colonización es un afán de mundialización de una cosmovisión y el barroco es un rechazo a la univocidad que ello significa. Por esta razón, surge otra modernidad. Se disuelven los límites entre los diversos habitantes de América y se marcan las diferencias con el universo metropolitano. No se concibe de manera esencialista lo propio, lo auténtico, sino que las identidades colectivas se conciben en forma de redes sociales donde se negocian los fragmentos de diferentes memorias culturales y se reconceptualizan para crear nuevas estrategias de saber. Ahora existe la tendencia a inscribir los residuos del pasado mediterráneo y colonial en la dinámica del presente para nombrar y hacer

legible una modernidad disonante, la que estamos viviendo hoy en día en Latinoamérica. Si la literatura recrea esta experiencia, cabe de nuestra parte hacer la siguiente pregunta: ¿Cómo se manifiesta esta inscripción de modernidad disonante en la literatura latinoamericana que surge en la segunda mitad del siglo XX? La conclusión sería que en el neobarroco se desafían las concepciones esencialistas del sujeto, de la nación y de las grandes narrativas unificadoras; por eso, no se trata de rastrear lo arcaico en lo moderno, sino de encontrar principios operativos que permitan tejer correspondencias entre objetos provenientes de diferentes contextos culturales e históricos, sin aparente vinculación. Con ello podemos ir guiando nuestra búsqueda literaria hacia el multivocismo que el concepto bajtiniano de polifonía permitirá conocer en el análisis literario.

En el caso de la construcción de un marco contextual son interesantes también los análisis de la imagen, donde se observa que a través de ella (en el caso de la literatura, no visual sino lingüística) se dan una serie de procesos de mediación que promueven la integración de la pluralidad étnica y cultural. Este manejo de imágenes implica un distinto tipo de sujeto que no sostiene una relación meramente racional con las cosas y con el mundo. A propósito, esto lo podemos ver en la literatura hispanoamericana en la que se presenta esta estrategia, pero a través de la palabra. Algunos escritores latinoamericanos utilizan de manera muy original un recurso de la modernidad, la escritura, para una expresión de la modernidad disonante. Habría que recordar que escritura y modernidad van de la mano. Lo barroco aparece como amenaza de la estabilidad y la armonía clásicas (que la escritura había posibilitado a costa del desencantamiento del mundo), por

eso es una expresión adecuada de una crisis de la modernidad. Se mencionan cuatro características de la imagen en el barroco que encontramos también en la literatura del periodo que se analiza: Lo sensual se opone al orden de la razón; lo imaginario se opone al orden de la escritura y la escritura se vuelve imagen; lo dinámico se opone a lo establecido; lo paranoico y lo alucinatorio se oponen a la ilusión de un sujeto autónomo. La fascinación que puede ejercer el barroco iberoamericano reside en el hecho de que estos aspectos que en la cultura occidental forman una especie de contrapunto excéntrico, serían una característica de la cultura iberoamericana, un *ethos* latinoamericano. La vuelta al barroco aparece, entonces, como el retorno de lo suprimido por la ilustración y la modernidad europea, como el redescubrimiento de una historia distinta, en la cual la imagen tiene una importancia muy grande. El sujeto ideal de la ilustración se constituye a través de la escritura y de la cultura letrada, el sujeto barroco sufre una dislocación y desintegración a través de la imagen.³⁴

El barroco ha sido considerado por Lezama Lima³⁵ como arte de la contraconquista, fundación del auténtico devenir americano. Llama la atención el hecho de que algunos escritores latinoamericanos reciclan intencionalmente, dentro o más allá de la modernidad estética de la narrativa, ciertos rasgos de estilo, trazos, temas y procedimientos característicamente barrocos para producir el efecto neobarroco. Es una intención escritural de radicalizar el artificio, al punto de comprometer la verosimilitud, como en el caso de lo real maravilloso. Una propuesta moderna es la que recicla ideológicamente lo barroco como un factor de identidad cultural, dentro de la práctica de la fragmentación, de la celebración de lo

nuevo, del afán de ruptura y de la experimentación. Esa nueva razón estética ocurre plenamente con el auge del *boom* literario latinoamericano cuando la nueva novela recupera los orígenes barrocos en su lenguaje narrativo. El pasado mediterráneo, ibérico, colonial, americano se reordenan en la escritura moderna, que permite replantear los términos en que América Latina ingresó en la modernidad. América Latina se concibe así, como continente que no pudo incorporar el proyecto de la Ilustración. El barroco es una arqueología de lo moderno, que permite reincorporar la experiencia latinoamericana como una modernidad disonante. El estudio de la narrativa hispanoamericana (iniciada por la novela de los años cincuenta con Juan Rulfo y avanzada por la novela de los sesenta y de los años setenta-ochenta), interesa porque constituye la vertiente de la legitimación histórica, lo cual permite el abordaje de la identidad, pues la modernización del barroco no se cumple hasta el momento en que se realiza la revisión crítica del significado cultural de esa estética.³⁶

En el inicio de este capítulo, señalé el consenso existente por definir el barroco en un sentido amplio. Es así como se adjudicó a una gran variedad de obras literarias surgidas en varios países latinoamericanos, aunque el concepto se haya inaugurado con una aplicación a la narrativa cubana de autores como Lezama Lima, Alejo Carpentier, Severo Sarduy, Guillermo Cabrera Infante, entre otros. Severo Sarduy en su planteamiento del neobarroco presenta análisis de obras de autores como Julio Cortázar, Carlos Fuentes, José Donoso, Salvador Elizondo, José Lezama Lima. Recientemente, Gonzalo Celorio aplica el término neobarroco (parodia y artificio) a otras narrativas, además de la cubana. Así, por ejemplo,

considera como escritores neobarrocos a Jorge Ibarguengoitia, Carlos Fuentes, Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, Julio Cortázar, Gabriel García Márquez, Fernando del Paso. Para Celorio el neobarroco es una seña de identidad de la narrativa hispanoamericana, no sólo en sus aspectos formales sino también en su contenido ideológico, es decir, existe una intencionalidad de los escritores latinoamericanos hacia el discurso barroco (sobre todo la parodia) y este uso tiene implicaciones.³⁷ Saúl Yurkievich tampoco limita el neobarroco a lo caribeño, ni lo percibe como una copia del barroco histórico, sino que lo concibe como la manifestación procedente de una situación similar a la de esa época: “Sin duda el neobarroco viene a complicar esa quimera que persigue, como los perspectivistas del Renacimiento, formas puras y relaciones absolutas (...) El neobarroco intenta perturbar la previsor logomaquia de la era industrial con su proyecto de planificación más englobante y de apropiamiento integral, procura contrarrestar la utopía de la totalidad discernible y controlable.”³⁸

2.3 Identidad cultural y literatura narrativa latinoamericana en el Siglo XX

El estudio de la identidad en la literatura y su característica barroca tiene antecedentes en los trabajos realizados por estudiosos de la cultura y de la literatura latinoamericanas como Rosalba Campra, Ángel Rama, Jean Franco y Carlos Fuentes. Todos ellos evidencian en sus estudios que la identidad como unidad latinoamericana ha sido la de la lucha contra la condición de colonizado y no la búsqueda de esencias. Rosalba Campra aborda el tema de la identidad

como una obsesión para el latinoamericano nacida de la falta de fusión entre el sustrato indígena, el colonizador y el inmigrante, en donde la condición de colonizado tiene que ver con la modernidad occidental que lucha con la modernidad de un *ethos* barroco. La identidad plena se daría, según la autora, si se tomara conciencia de lo que molesta e impide una buena vida; el papel que le concede a la literatura es el de la búsqueda de ser desde la independencia hasta que encuentra la palabra que puede ser recibida por receptores que se reconocen en los autores. Para ella, la literatura como una voz privilegiada en la construcción de una conciencia de sí surge a mediados del siglo XX y considera que los elementos propuestos por esta narrativa son "el redescubrimiento de un lenguaje barroco, proliferante, mágico; la proyección mítica; la refundación de utopías..."³⁹

El sustrato lingüístico posibilitador de este afloramiento de la identidad corresponde a "un mestizaje de la lengua, pero no como inclusión inorgánica del léxico indígena en el español, sino como modificación de la afectividad, del papel de la metáfora."⁴⁰ Se trata de una forma diferente de concebir esta posesión respecto de la de la modernidad occidental. El uso de la metáfora ha posibilitado la creación de espacios utópicos capaces de dar forma e inteligibilidad a la realidad de América Latina. Para la cultura, estos espacios son a la vez *summa* y propuesta. Es decir, no sólo dan cuenta de esa realidad como totalidad y no fragmentariamente (equivocismo), sino que también abren un nuevo sentido de cómo pudiera ser esa realidad: "El espacio totalizador ha encontrado su nombre: en la forma del mito se expresa el desfase temporal del colonizado, la opresión sufrida sin reconocerla, pero también la capacidad de inventar el mundo, de reinventarse."⁴¹ El mito, como lenguaje o expresión metafórica, le permite a la

novela latinoamericana rebasar un realismo entendido como descripción de lo visible (con una mirada europea, además) y, como consecuencia de este rebasamiento, surge la amplificación del concepto de realidad (lo visible y lo invisible) que se corresponde con una lengua capaz de expresar esta realidad: "... la abolición de las fronteras entre el mundo visible y el invisible, entre la vigilia y el sueño, la vida y la muerte, el deseo y su objeto, la realidad y la palabra que la nombra; y todo esto presentado con las connotaciones de una gozosa recuperación de la totalidad."⁴² En la lectura metafórica lo que se debe descifrar es otra cosa, no simplemente la realidad referencial. El abuso de la modernidad ha consistido en ver sólo la realidad referencial y no también la de los sentimientos, la de la sensibilidad, la de la intercomunicación humana, la del propio lenguaje multivocista, la de cuestionamiento del propio lenguaje como visión de mundo. El lenguaje mítico sirve a propósitos de denuncia de una realidad que se quiere modificar. La novela histórica surge como réplica subversiva de la historia oficial (lo carnavalesco). A la palabra latinoamericana le hacía falta iconicidad, es decir fuerza para revelar imágenes propias. La narrativa que nos ocupa llena esta falta. La lengua de esta narrativa es icónica respecto de la realidad latinoamericana, o el ser latinoamericano: "Se quebranta, o simplemente se ignora, la delimitación de los géneros: contaminaciones y mezclas dan origen a formas nuevas, de no fácil colocación."⁴³ El barroquismo consiste en tomar todo lo que culturalmente esté a la mano. Rosalba Campra ve lo barroco de la literatura latinoamericana en la proliferación, la superposición, la forma, en el predominio del nivel verbal del cual se generan los otros niveles, pero también ve el barroco de esta literatura en su posibilidad de actuar sobre la realidad, de determinarla y convocarla. El tener una

palabra propia es, al mismo tiempo, reflejo y causa o círculo hermenéutico, del descubrimiento que de sí misma hace América Latina como sujeto, lo cual hace que haya una interacción sin precedentes entre autores y lectores. Ello se debe a que esta literatura ha reconocido manifestaciones como el humor, la expresión popular, las culturas marginales. La lectura del macrotexto latinoamericano significa la búsqueda de sí. Cada obra narrativa manifiesta su ser, pero también el querer ser de América Latina a través de la literatura, por ello su tendencia hacia lo mítico. "... una conciencia se ha afirmado: la de reconocerse en la propia palabra (...) Palabra como lo contrario de silencio, entonces; pero también como lo contrario de máscara. Palabra como identidad."⁴⁴

De acuerdo con Ángel Rama⁴⁵ las letras latinoamericanas, desde la colonia, siempre han tenido el afán de independizarse. Los criollos usaron el discurso a favor del indio y del negro para deslindarse de los colonizadores, por medio de una reivindicación propia. El indigenismo fue bandera contra la colonización. La persistencia independizadora de las literaturas en lengua española y portuguesa hizo volver la atención hacia otras literaturas occidentales en una intención internacionalista que sólo sirvió para enmascarar otra fuente, la cultura interna, como esfuerzo de los diferentes grupos que construían sus lenguajes simbólicos. Después del nacionalismo romántico, sigue con el modernismo internacional un movimiento de visión supranacional del cual surge la denominación de América Latina, como representatividad de la región por encima de los localismos. La lengua es otra vez un medio para mantener la independencia en la dinámica modernizadora.

Ángel Rama marca la importancia del concepto de cultura para definir la originalidad de la literatura por los rasgos internos de la sociedad. En respuesta al tipo de crítica literaria que separa las obras de su contexto, propone volver a concebir las obras literarias precisamente en esos contextos y poner la atención en su construcción y en el manejo de los lenguajes simbólicos americanos que atestiguan el avance en la independencia, la originalidad y la representatividad de la literatura latinoamericana. La cultura debe ofrecer no sólo materia prima a la literatura, sino "una cosmovisión, una lengua, una técnica para producir las obras literarias."⁴⁶ Rama explica la realización de este proceso de la literatura latinoamericana, señalando tres tipos de actitud hacia la modernización: la "vulnerabilidad cultural" que significa adaptación; la "rigidez cultural" de rechazo y la "plasticidad cultural" que incorpora novedades en la tradición propia para dar respuestas inventivas. Para referirse a esta última actitud, toma de la antropología el término transculturación que ha sido conceptualizado como un proceso en el que las culturas pierden algo, con lo cual se presenta una desculturación parcial, pero también culturalmente crean y se da un giro hacia una neoculturación. Podemos concebirlo (siguiendo a Mauricio Beuchot) como un movimiento analógico en el que se da la proporcionalidad donde prevalece la mismidad pero con predominio de la diferencia. El concepto de transculturación reviste un significado en el que se considera que las culturas son creadoras precisamente porque tienen una base de valores ideosincráticos "pues se trata de una fuerza que actúa con desenvoltura tanto sobre la herencia particular, según las situaciones propias de su desarrollo, como sobre las aportaciones provenientes de fuera."⁴⁷

Las culturas internas se narran correlacionando los temas, la cosmovisión y las formas literarias. En literatura la transculturación implica un momento de desculturación parcial en el que se da la pérdida de componentes obsoletos; incorporaciones de la cultura externa, y una recomposición con los componentes de la cultura originaria y los tomados de la externa. Todo ello transcurre en un proceso de selectividad que muestra que se trata de un hecho consciente de búsqueda de valores resistentes y no de adaptación mecánica. La creatividad ejercida en este proceso de transculturación desemboca en una reestructuración general del sistema cultural. En la lengua, el proceso culmina en la inclusión dentro del texto de las diversas voces culturales en toda su plenitud, en un movimiento que puede ser explicado con el concepto bajtiniano de polifonía. Con ello se construye una lengua literaria particular:

"Si el principio de unificación textual y de construcción de una lengua literaria privativa de la invención estética, puede responder al espíritu racionalizador de la modernidad, compensatoriamente la perspectiva lingüística desde la cual se lo asume restaura la visión regional del mundo, prolonga su vigencia en una forma aun más rica e interior que antes y así expande la cosmovisión originaria en un modo mejor ajustado, auténtico, artísticamente solvente, de hecho modernizado, pero sin destrucción de identidad."⁴⁸

En relación con la estructuración literaria, Rama considera que fue más difícil el trabajo que con el idioma, pues las formas tradicionales y las extranjeras eran muy distantes. La solución fue acudir a las fuentes orales de la narración (con su cosmovisión), como el monólogo discursivo cuyas fuentes pueden rastrearse también en las literaturas clásicas (Bajtín). Rama señala que la riqueza artística la aportó "el retorno a estructuras literarias pertenecientes a tradiciones analfabetas

(...) que pertenecían a una fluencia más antigua, más real, más escondida también."⁴⁹ El sistema narrativo oral, como lo veremos en Juan Rulfo, García Márquez, Daniel Sada, es el que caracteriza al narrador de esta literatura, quien se erige en la voz de resistencia cultural frente a la modernización. Así, más que el sistema lexical, es el sistema narrativo el que actúa como medio de resistencia porque el sistema narrativo es homólogo a las formas de pensar (al narrarse de esta manera el sujeto latinoamericano impone su propia concepción de la vida). La cosmovisión generadora de los significados vertidos en el texto literario es para Rama, el punto central donde fructificó la transculturación. Considera también como Rosalba Campra que el aporte específico de este movimiento literario fue el reestablecimiento del mito como categoría para interpretar los rasgos latinoamericanos. La literatura acude a las fuentes populares, se reconocen las virtudes del habla y las estructuras del narrar popular. No sólo se trata del manejo de los mitos, sino del "pensar mítico". Las creaciones de los narradores transculturadores fueron posibles gracias a la existencia de conformaciones culturales propias, producto de largos procesos de acumulación y reelaboración.

Esto nos ayuda a entender que la unidad de Latinoamérica es un proyecto que se basa en una comunidad histórica y lingüística y en comportamientos similares. Por otra parte, en el presente la unidad responde a la expansión de culturas dominantes política y económicamente. Pero por debajo de la unidad existe también la diversidad de regiones culturales, que se habían visto acalladas por la tendencia hacia la ciudad centralista que dio lugar a lo que Rama nombra la "ciudad letrada" resultado de una visión jerárquica de la variada composición

cultural que la conforma. Esta jerarquización fue encomendada desde la colonia a una élite que conduce el plano intelectual, el artístico, el sistema educativo, la que establece los valores culturales. Las culturas regionales, contra la ciudad letrada, se han expresado ante el impacto modernizador en una actitud que puede calificarse como transculturadora, en la que hay tanto permanencia como cambio de valores. Rama ve este proceso de manera positiva, alentadora, robustecedora de las culturas nacionales y en consecuencia de la cultura latinoamericana, cuando dice: "La modernidad no es renunciable y negarse a ella es suicida; lo es también renunciar a sí mismo para aceptarla."⁵⁰ El conflicto entre modernización y tradicionalismo se manifiesta hoy como el de centro y periferia, dependencia y autonomía. Rama considera que al finalizar el Siglo XX se logra una unificación cultural de Latinoamérica en respuesta a la intencionalidad modernizadora que se ejerce por parte de fuerzas externas, cuya tendencia ha sido de fragmentación de las culturas internas y de unificación de las acciones modernizadoras.

Los conflictos culturales han aportado narrativas donde se expresa un discurso literario que tiene como base fuertes tradiciones propias y estas creaciones literarias se elaboran mediante procedimientos transculturadores donde se utiliza la modernización con fines propios. Rama señala que la función de la literatura latinoamericana de finales del Siglo XX podría ser la de fundar los mensajes culturales. Las regiones tienen peculiaridades culturales; los escritores que provienen de estas regiones evidencian estos orígenes en su literatura. Rama los llama los narradores de la transculturación y cita como ejemplos a Joao Guimaraes Rosa (Minas Gerais), Gabriel García Márquez (costa colombiana) y

Juan Rulfo (Jalisco). Estos escritores, dice Rama, reelaboran la configuración cultural regional en las circunstancias del conflicto modernizador. Podríamos decir que estos escritores tienen el conocimiento de dos mundos y captan el conflicto que se produce en su confrontación. Así lo podemos ver también en la narrativa de Daniel Sada en la que se revela un narrador que conoce el mundo de la región norte de México (pero sin regionalismo) como el que corresponde a la ciudad letrada. Son escritores de valor universal desde su región. Sin embargo, hay que subrayar que en esta narrativa no sólo se revela el conflicto, sino que se trabaja dentro de ella un replanteamiento de valores culturales que han permanecido estáticos y tradicionalistas, obligándolos a dar respuestas en las nuevas circunstancias. En ello residiría el valor identitario que tiene esta narrativa.

Para Jean Franco,⁵¹ la novela del *Boom* narra la historia como una secuencia de experimentos fallidos. Considera que esta temática se concentra más en los costes que en los logros de la modernidad y que recalca la imposibilidad de la inserción de Latinoamérica en lo universal, en el univocismo. La cultura popular se ve como potenciadora de regeneración y la visión hacia el mestizaje (como síntesis de clases y razas) en el realismo mágico, lo que devuelve a la literatura su capacidad de encantamiento. La cultura popular penetró, así, en la ciudad letrada. La autonomía del texto literario ya no se sostiene. Por otra parte, advierte la separación entre la historia y la memoria en Latinoamérica, que discurren por sendas diferentes. La historia lo hace a través de documentos, monumentos, fiestas y conmemoraciones nacionales, mientras que la memoria lo hace a través de la tradición oral y la cultura popular. De esta manera se conserva lo suprimido

por la historia oficial. Jean Franco habla del anti-Estado como la restauración de vidas que no han tenido importancia y que han existido desviadas de la norma. Así, respecto de la narrativa de García Márquez observa que un tema es el de los "cuerpos premodernos que desbaratan la razón de estado y que con frecuencia ocupan territorios geográficos que el Estado no ha codificado."⁵² Un ejemplo lo veremos en el análisis de la novela *El coronel no tiene quien le escriba*, con el espacio de la selva que se recrea en los escritos clandestinos y la gallera que se recodifica como ámbito de comunión del pueblo. Para García Márquez esa riqueza colonial perdida puede transmutarse en un capital cultural. Ese momento histórico sólo puede ser reconstruido como mito. El período colonial (que sobrevive en la tradición oral) es imaginado como un país cuya mítica riqueza sólo puede ser recordada actualmente por el cuentacuentos, un tipo de narrador que transmite lo que sabe antes de que lo hagan los historiadores. De acuerdo con la autora, debemos entender que la novela del *boom* se enfrentó al reto de subvertir el dictado canónico de la literatura, según el cual ésta debía mantener su independencia frente a la realidad; gracias a este movimiento de expresividad propia, de madurez lingüística, dio un paso que la haría merecedora del reconocimiento por su originalidad innovadora. En el sentido aportador de conocimiento sobre la realidad, la novela del *boom* tiene la lucidez de abordar y cuestionar la modernización en Latinoamérica. En palabras de la autora: "Con deslumbrante ingenio, exponían las mismas cualidades que las teorías del desarrollo consideraban que faltaban en los pueblos del Tercer Mundo, al tiempo que cuestionaban los supuestos teleológicos de tales teorías."⁵³ Jean Franco ve un lado positivo en el realismo mágico porque vuelve "a encantar el mundo

trayendo a la literatura creencias y prácticas populares como formas de disentir ante el racionalismo de la post-Ilustración."⁵⁴ En el contexto de la modernización en América latina, si Ángel Rama veía en las utopías como Macondo, el nacimiento de una alternativa a la ciudad letrada, Jean Franco ve que éstas al fin de cuentas no fueron tal en el contexto de modernización neoliberal, en el que la literatura es un objeto más del mercado y ha sido desplazada a las orillas: "Una vez que la literatura ya no se define con respecto a una cultura "baja", se libera y se reinventa como estética "móvil" que puede emerger dondequiera que haya fisuras en lo que se acepta como real."⁵⁵ Esto marca una coincidencia con aquellos autores que tienen una visión un tanto cuestionadora del papel de la literatura en la creación de una conciencia crítica.

Con una perspectiva alentadora de la posibilidad de construcción de la identidad que tiene potencialmente la literatura latinoamericana, Carlos Fuentes ha elaborado una reflexión sobre la cuestión de la identidad latinoamericana en la que ve un fundamento cultural fuerte en el barroco.⁵⁶ En primer lugar, parte de una unidad en la que hoy sólo podemos imaginar a América como un continente multirracial y policultural donde existe una continuidad cultural que contrasta con su fragmentación política. Por otra parte, considera que América es un continente en búsqueda de su modernidad, pero de manera diferente de la vigente en el pensamiento actual, ya que la herencia de la contrarreforma española hace preguntarse por la manera peculiar en que Latinoamérica puede ser moderna, toda vez que es heredera intelectual, moral y política de las filosofías de San Agustín y Santo Tomás de Aquino, más que de las ideas de John Locke y Martín

Lutero; ve ejemplos de ello en una continuidad de las tradiciones múltiples de la España medieval (árabes, judías y cristianas) recuperadas en las fábulas de Jorge Luis Borges; de las tradiciones míticas orales de la selva y la montaña en la narrativa de García Márquez; de los mitos y construcciones solares del mundo indígena en manifestaciones como el cine, la música, el arte, las novelas, los ensayos, la poesía. De esa continuidad, mantenida por una vida cultural fuerte, considera que puede surgir un nuevo modelo político y económico más consonante con la experiencia, el ser y el futuro probable de América Latina. Para ello, piensa, hay que pasar por la crítica de la cultura, pues es lo que más ha permanecido de pie. Una crítica, dice, que sólo puede darse desde las artes y la literatura, porque expresan otra historia, creada por medio de la experiencia, que evidencia modos de ser opuestos a las instituciones de la historia oficial que se vive paralelamente. Un modelo, concluye, puede surgir de las tradiciones comunitarias del mundo rural prehispánico, la tradición escolástica que orienta la política al bien común, y las tradiciones de la democracia medieval española. Señala que la narrativa de Juan Rulfo es la de los mitos rurales, pero del otro lado de la naturaleza exuberante; sus voces surgen de un camposanto rural desde el cual se oyen los murmullos de los muertos, cuyas memorias son nuestra historia. Por otra parte, considera que Cortázar hace lo mismo pero desde una contranaturaleza urbana en la que los mitos contemporáneos ponen en duda la capacidad de comunicación, de hablar y de escribir de las maneras acostumbradas, con lo que dota a la modernidad conflictiva más que de un lenguaje, de un contralenguaje que se inventa con la colaboración entre escritor y lector, para llenar las lagunas de los lenguajes parciales, agotados, mentirosos;

este contralenguaje es el del deseo que priva en los novelistas urbanos. La nueva novela hispanoamericana es una reflexión sobre el pasado como signo de narrativa para el futuro (Ricoeur). De acuerdo con Fuentes, la ficción tiene el poder de decir lo que pocos historiadores son capaces de formular: que el pasado no ha concluido, y que tiene que ser reinventado a cada momento para que no se fosilice. El movimiento de la literatura iberoamericana es una suerte de vigilancia de nuestra historia. Fuentes la concibe como "un movimiento de la utopía con que el viejo mundo soñó al nuevo mundo, a la épica que destruyó la ilusión utópica mediante la conquista, a la contraconquista que respondió tanto a la épica como a la utopía con una nueva civilización de mestizajes, barroca y sincrética, policultural y multirracial."⁵⁷

En el mismo sentido que observa Carlos Fuentes la posibilidad ofrecida por la literatura para la construcción de la identidad, es interesante referir la intención de la investigación que está desarrollando, en el campo de la literatura comparada, la norteamericana Lois Parkinson Zamora. Ella hace una comparación entre la literatura producida en Latinoamérica y los Estados Unidos a partir del siglo XX, con el fin de observar aspectos de la visión de la historia que resultarían comunes en ambos contextos. En las primeras etapas de su investigación advierte una tendencia hacia la concepción apocalíptica⁵⁸ en el sentido del fin de un mundo para que otro renazca. En etapas más recientes de su trabajo también advierte otras actitudes, además de la apocalíptica, como la de creación de precursores, las historias útiles como las llama⁵⁹ y establece relación con la idea de barroco que considera como una metáfora útil que ha sido subutilizada para comprender estos

modos literarios de imaginar la historia de América Latina y de Estados Unidos. Para ella, el barroco continúa funcionando como cifra de inconclusividad cultural latinoamericana, por lo que es una fuente de autoridad cultural. Considera que entre los escritores y los críticos latinoamericanos contemporáneos, el barroco se ha convertido en una metáfora esencial de las interacciones entre culturas e historias en América. La literatura latinoamericana se caracteriza porque utiliza lo sincrónico para abordar la diferencia cultural, mientras que los escritores europeos modernos crearon las estructuras sincrónicas para comunicar diferencias psicológicas. Las lecturas sincrónicas en la literatura latinoamericana incluyen el pasado en el presente en una superposición que es la que define lo barroco de esta literatura. Lo barroco en la literatura es lo incluyente, lo que hace comprender la diversidad cultural, en una concepción de la historia como simultánea no progresiva.

2.4 Universalismo y particularismo en la identidad cultural

Como vimos en el primer capítulo, la hermenéutica de Gadamer nos guía hacia la búsqueda del mito en la tradición oral, como ausencia simbólica en la necesidad humana de un tipo de contacto con la naturaleza. Vimos también que la hermenéutica de Ricoeur parte del reconocimiento de la necesidad de la vida con los mitos, pero sin renunciar a la criticidad del pensamiento científico. El debate se da entre la confianza en la tradición oral en la teoría de Gadamer y la que le impone a la hermenéutica de Ricoeur la fijación del texto en la escritura con un abordaje desde la rigurosidad científica. Una hermenéutica latinoamericana tiene

que observar el texto escrito como fijación, pero a la vez tiene que dejar aparecer la voz de la tradición. Si ese esfuerzo transculturador lo hicieron los autores, como señala Rama, el intérprete también lo tiene que hacer para ser fiel al texto. Sin embargo, como vimos con la hermenéutica analógica de Mauricio Beuchot, hay que tener en cuenta que la particularidad nos permite ver hacia la universalidad, lo cual se debe tener en cuenta para cuidar que la interpretación no sea equivocista. Los análisis elaborados hasta aquí, entre identidad, barroco y literatura, plantean algunas interrogaciones tanto en la discusión al interior de América Latina como en el debate universal sobre la identidad: ¿Qué problemas puede enfrentar la redefinición en Latinoamérica en relación con el contexto universal? ¿Qué puede aportar la literatura latinoamericana al debate de la modernidad, en el ámbito universal? En relación con el problema del universalismo y el particularismo cultural, dentro de la crítica literaria existen reflexiones, como la de Terry Eagleton, sobre este problema (que se vive en el nivel mundial frente a la posibilidad de un lenguaje universalizador y su contraparte, la defensa de los particularismos culturales que una búsqueda de reafirmación identitaria puede provocar) que desde un ámbito externo al latinoamericano plantean la necesidad de mirar hacia los particularismos culturales en búsqueda de cosmovisiones alternativas que ofrezcan aportes a la solución del problema de la crisis provocada por una modernidad fundada en la razón científico-técnica. Su posición en este debate resulta pertinente para pensar las particularidades culturales del contexto latinoamericano. En el esclarecimiento de este problema, recuerda que el concepto de cultura significa originariamente una dialéctica entre lo artificial y lo natural: "La idea de cultura, pues, implica una doble negativa: contra el determinismo orgánico, por un lado, y contra la autonomía del

espíritu, por otro."⁶⁰ Esta dialéctica entre el *continuum* con nuestro entorno y la diferencia con él, involucra al ser humano en un proceso de autocreación y de autorreflexividad, la cultura, que lo separa del resto de la naturaleza. El concepto tuvo un cambio cuando tomó una acepción específica en la Ilustración como sinónimo de civilización, entendida como autodesarrollo secular y progresista, con lo cual se diluye su sentido liberador del humano frente a su naturaleza y adquiere connotaciones imperialistas, como las que conocemos en Latinoamérica, por ejemplo. Es importante observar también que el término cultura fue resignificado por el romanticismo como actitud de resistencia frente a la idea ilustrada de civilización, y adquirió un sentido de reivindicación particularista para las sociedades colonizadas, pero con demérito de su denotación universalizadora original.

En este punto es donde Eagleton ubica el problema cultural actual, pues observa que el sentido dialéctico entre naturaleza y cultura se diluye y entra en crisis para transformarse en una guerra de culturas particulares, de tal manera que hoy existen los conceptos de Cultura y cultura: "El choque entre la Cultura y la cultura no es una simple batalla de definiciones, sino un conflicto global. No es un asunto meramente académico, sino uno verdaderamente político (...) las guerras culturales son un elemento constitutivo de la política mundial del nuevo milenio."⁶¹ Insiste en que es necesario volver al concepto dialéctico entre cultura y naturaleza como manera de resolver los conflictos históricos creados por una cultura que pretende ser la portadora de la universalidad y las culturas que en su particularismo se cierran al Otro. En su mirada hacia la posibilidad de relación entre el cuerpo y el raciocinio como vuelta a la dialéctica entre lo natural y lo artificial, provee de un fundamento

para buscar una respuesta a la crisis cultural en visiones de mundo que han conservado formas culturales más expresivas de las motivaciones del cuerpo. Es en la educación del cuerpo como naturaleza donde podemos encontrar los lazos que nos unen a los seres humanos: "Para compensar la fragilidad, los cuerpos humanos necesitan construir esas formas de solidaridad a las que llamamos culturas, sistemas mucho más elaborados que cualquier cosa que el cuerpo pueda hacer directamente, pero que escapan peligrosamente de su control material."⁶² El discurso literario ha tenido el papel de creador del humanismo en la relación dialéctica con la naturaleza, por lo cual considera que la literatura debe retomar el lugar como vía de tratamiento de este problema, que había tenido dentro de la Cultura, siempre y cuando se pierda la hegemonía del canon literario europeo y se reconozca el papel que en esta tarea pueden desempeñar las producciones literarias particulares: "Como la interpretación del símbolo, la interpretación de la Cultura requiere un doble código. Hay que comprenderla en sí misma y como otra cosa, como producto de una civilización particular, pero también como producto del Espíritu Universal."⁶³ Siguiendo esta idea, la crítica literaria, entendida como el análisis e interpretación de textos literarios, tiene para Eagleton, una función muy relevante en la formación del criterio para ejercer el juicio cultural, si recupera su carácter de lucha contra un sistema opresor, función con la que surgió en los siglos XVII y XVIII frente al estado absolutista y que ha perdido posteriormente hasta nuestro tiempo.⁶⁴

2.5 Logos y *mythos* en la identidad latinoamericana

Después dar cuenta del estado del arte acerca de la relación entre identidad, barroco y literatura en América Latina, otro tema que destaca, estrechamente relacionado con la idea de cultura en nuestro tiempo, es el de la importancia que está tomando el pensamiento mítico en la actualidad, debido a la insuficiencia del pensamiento racional para dar cuenta de la experiencia humana. Esto hace que tengamos que ahondar en la definición del mito y su significado en las expresiones de vida actuales. Para Joseph Campbell⁶⁵ los mitos, vistos como vicios en el pasado, se han convertido hoy en una necesidad, ya que hay que actualizar los valores mediante los mitos. El pensamiento cartesiano, acerca de que la conciencia es algo específico de la cabeza, ha provocado que se desvíe la conciencia en cierta dirección, para otros propósitos. Sin embargo, hoy debemos entender que en el cuerpo también hay conciencia. Una reflexión muy pertinente en el análisis literario que haremos es la que realiza Campbell en relación con la representación del Estado como una máquina que aplasta a la humanidad para servirla. El Estado es el padre, el uniforme, el poder, pero lo humano, afirma, no proviene de la máquina sino del corazón; la máquina, entonces, puede dar los medios, pero éstos no debieran determinar los objetivos. Si se tiene una mitología donde la metáfora para el misterio es el padre, se tendrá una serie de signos diferente de la que se tendría si la metáfora para la sabiduría y el misterio del mundo fuera la madre. Esta orientación mítica, por ejemplo, es la que establece las circunstancias de la problemática que encontramos en la novela *Pedro Páramo* muy específicamente, pero también en la narrativa de García Márquez y de Daniel Sada, pues en sus

obras se representa una condición humana en conflicto por la figura paternal promovida o suscitada por la modernización latinoamericana. ¿Qué son los mitos? Los mitos son historias sobre los dioses y un dios es una personificación de una fuerza motivadora o de un sistema de valores que funciona en la vida humana y en el universo: los poderes del cuerpo y de la naturaleza. Son metáforas de la potencialidad espiritual del ser humano, y los mismos poderes que animan la vida del ser humano, animan la vida del mundo. Pero hay dos órdenes de mitología totalmente distintos: la que vincula con la naturaleza humana y el mundo natural, del que el ser humano es parte, y la mitología sociológica que nos vincula a una determinada sociedad. Al aceptar un mito, lo que se busca es un modo de experimentar el mundo que nos abra a lo trascendente, a lo que da vida al mundo y al mismo tiempo nos forma dentro de él. Cada mitología tiene que ver con la sabiduría de la vida por cuanto está relacionada con una cultura específica en un momento dado. Integra a un individuo a una sociedad y la sociedad al campo de la naturaleza. Es una fuerza armonizadora, sirve para la instrucción espiritual: "El campo simbólico está basado en las experiencias de la gente perteneciente a una comunidad particular, en un tiempo y lugar particulares. Los mitos están tan íntimamente ligados a la cultura, momento y lugar, que si los símbolos, las metáforas, no son mantenidos con vida mediante una constante recreación en las artes, la vida simplemente se aparta de ellos."⁶⁶ Campbell señala que el mito tiene una función mística, que hace advertir de la maravilla del mundo y de la existencia humana y experimentar un miedo reverencial ante ese misterio; una función cosmológica, que es mostrar la forma del universo de modo que el misterio se haga patente; una función sociológica, que sirve para fundamentar y validar un

cierto orden social, es la que se ha impuesto y ya está anticuada; y una función pedagógica, la que hoy debería interesar, que enseña a vivir una vida humana bajo cualquier circunstancia. Desde la práctica psicoanalítica, Rollo May define el mito como una forma de dar sentido a un mundo que no lo tiene, mediante patrones narrativos que dan significado a nuestra existencia.⁶⁷

Pero la insistencia en la necesidad del mito no significa renunciar a la tensión entre el pensamiento conceptual y el imaginativo. Entre los estudiosos del mito prevalece el argumento a favor de la necesaria complementariedad entre *logos* y *mythos*. Lluís Duch, en una exhaustiva revisión de la problemática tal como se presenta actualmente, concluye que ambas son expresiones de la palabra humana: "*Mythos* y *logos* son expresiones distintas y complementarias para el descubrimiento de aquello que es el hombre. Ayudan a establecer, como faceta insustituible de este (auto)descubrimiento, el ámbito propio de las *relaciones humanas*, que son constitutivas de la persona como tal."⁶⁸ Siguiendo esta línea de reflexión, interesa destacar su idea de que en el momento actual se sufre una inadecuación de la palabra en la expresión humana, debida a su énfasis en el *logos*, que hace caer en aguda crisis el concepto de ser humano, hasta la posibilidad de llegar al ejercicio de lo inhumano como línea paralela a la de una perversión del lenguaje. Un avance hacia lo que llama una "gramática de la esperanza" sería la conjunción equilibrada de *logos* y *mythos*: "Por medio de la *imagen* y del *concepto* el hombre de hoy -como el de siempre- podrá dejar la barbarie que nos asedia, porque será capaz de combinar *sapiencialmente* el *mythos* y el *logos* sin caer en el dominio *exclusivo* de uno u otro."⁶⁹ El rompimiento entre palabra y mundo puede llevar al problema de la

incomunicación y por ello se hace imprescindible restituir su lugar a la palabra para que pueda seguir sirviendo en la construcción del ser humano: "En estos momentos de crisis global, cuando las antiguas palabras se muestran inoperantes y han perdido su fuerza salvadora, presentimos que la convivencia humana tan sólo recobrará la *salud* si volvemos a adquirir confianza en las palabras y, por encima de todo, si realmente apostamos por la misión fundamental que tienen encomendada: la *comunicación* entre los hombres."⁷⁰ En la confrontación entre *logos* y *mythos* es necesario preguntar qué es la racionalidad, puesto que la modernidad ha mantenido la razón para uso exclusivo de la ciencia, dejando la irracionalidad a otras formas de conocer la realidad, lo cual trae como consecuencia la desmitización de la existencia humana. El precio que la humanidad tiene que pagar a favor de la razón entendida de esta manera, es el sacrificio de la emocionalidad. El camino que señala Duch hacia la solución de este problema es el de la validez de diversas formas de organización para el conocimiento: "A partir del relativismo de las "lógicas humanas" se deduce que son posibles diversos sistemas de explicación al mismo tiempo y que ninguno de ellos puede reclamar ninguna exigencia de absolutez o de monopolio, lo cual significa que, entre ellos, es posible la cooperación y no, necesariamente, la exclusión beligerante."⁷¹ Habría que reconocer al menos cinco caracterizaciones de la racionalidad: La intersubjetividad semántica, mediante el uso de conceptos; la intersubjetividad empírica, mediante el uso de expresiones basadas en hechos empíricos; la intersubjetividad lógica, mediante el uso de proposiciones que son consecuencia de conclusiones lógicas; la intersubjetividad operativa, mediante el uso de ciertas formas de acción; la intersubjetividad normativa, mediante el uso de actitudes valorales:

"En este sentido, hemos intentado destacar que la *palabra humana*, como el mismo hombre y como la realidad tal como es percibida, experimentada e interpretada por él, debería ser *polifónica e intersubjetiva*, porque posee múltiples registros y modulaciones, que se deben entonar en los momentos y en los lugares indicados, porque todos los registros de la palabra, aunque sean igualmente valiosos, no son, con todo, ni intercambiables ni equivalentes entre sí."⁷²

La conclusión a la que llega Duch concuerda con los principios que hemos establecido en el primer capítulo, en el sentido de sostener que en el contexto histórico latinoamericano actual se requiere de la analogía o proporcionalidad en que prevalezca la diferencia y no la igualdad, en términos de la hermenéutica de Mauricio Beuchot,⁷³ entre los diversos modos de conocimiento que han confluído por diversas razones en este lugar, aunque en la actualidad se requiera de una hermenéutica que revele los conocimientos culturales reprimidos y que evidencie tanto las connotaciones ideológicas como las liberadoras de esta historia, en una modernidad que no privilegie una sola orientación de la visión de mundo, tal como lo plantea Duch como conclusión:

"Estamos plenamente convencidos de que en el momento presente necesitamos una *nueva Ilustración* de carácter *logomítico*, es decir, máximamente *crítica* y máximamente *artística*. (...) Queremos subrayar expresamente que la reflexión logomítica al entorno de estas dos realidades debe desembocar en una *consideración ética* que tenga muy presente la acelerada complexificación que, en todos los niveles, se produce en la sociedad actual."⁷⁴

2.6 Conclusión

En este capítulo hemos visto que el barroco latinoamericano ha despertado un interés de estudio en la actualidad, con un creciente énfasis en su pertinencia en el cuestionamiento de la identidad cultural. En este interés ha tenido gran influencia la obra creativa y la ensayística de Severo Sarduy, quien llamó la atención hacia la novela latinoamericana como creación de efectos barrocos. Por otra parte, en el campo de la reflexión filosófica, Bolívar Echeverría ve en el barroco un principio ordenador del mundo de la vida que tiene aportaciones en la construcción del presente. Ambas perspectivas de análisis llaman nuestra atención hacia el barroco como un momento que ha tenido en la historia latinoamericana una fuerza cultural tan profunda, que ha permanecido como una huella identitaria hasta el presente, en que la lengua española latinoamericana ha logrado su madurez expresiva manifestada en una literatura narrativa que puede concebirse como una fuente cultural posibilitadora de la reflexión y crítica de la identidad, ya que su forma de juntar en el presente todos los tiempos vividos en este contexto, permite desandar un camino para encontrar el punto que haga inteligible el conflicto en la condición de ser humano en el contexto latinoamericano actual, en el que se enfrentan formas de vida correspondientes a maneras diferentes de construir el mundo de la vida, la de la modernización, y la de las formas de vida más apegadas a las razones del cuerpo. Así, la identidad como búsqueda que da sentido para hablar de unidad latinoamericana no es la búsqueda de esencias, sino de significados, que surjan no de la imposición colonizadora, sino de la reflexión propia, como una acción ética de toma de

conciencia de lo que molesta e impide una buena vida. La novela latinoamericana constituye este tipo de trabajo de apropiación transculturadora que relaciona la particularidad latinoamericana con la universalidad. El trabajo con el mito, no sólo en el aspecto temático, sino como manera de estructurar la obra de acuerdo con una forma de pensar, puede considerarse como uno de los logros de la novela latinoamericana en el esfuerzo por responder a las necesidades de expresión de identidad en un recurso de difusión universal como el de la novela moderna. La narrativa latinoamericana es, de esta manera, el resultado y a la vez la impulsora de la pregunta por la identidad, debido a su iconicidad para revelar imágenes propias. Esta autenticidad cultural hace de la reflexión sobre la identidad un acto que no conduce al encerramiento cultural particularista, sino que incorpora a la reflexión lo universal, concretamente en las posibilidades que ofrece de pensar en otra modernidad como búsqueda liberadora.

Mi propósito en los siguientes capítulos es tener en cuenta esta conceptualización sobre el barroco en una dialéctica entre literatura y filosofía de la cultura, como una guía hermenéutica en el análisis de obras de la narrativa latinoamericana, con el fin de reflexionar acerca de la identidad latinoamericana, a través de una mirada amplia que permita ubicar esta reflexión dentro del conflicto universal sobre la crisis de la modernidad, pues lo universal no puede abordarse más que desde la particularidad de una cultura. Consideraremos el barroco como una expresión divergente del modo de vida que impone la modernización capitalista y la vuelta al mito, la exaltación del cuerpo como su manifestación contra la represión provocada por la univocidad de tal orden de vida. De esta manera, el barroco se

expresa como creatividad en la literatura, con lo cual se puede concebir su salida liberadora. Las narrativas de Juan Rulfo, Gabriel García Márquez y Daniel Sada, dentro de la originalidad de cada una de ellas, se aprecian como acontecimientos literarios propiciadores en el lector de una refiguración de su mundo de vida, en un movimiento hacia la redefinición cultural. Para responder a las preguntas de investigación formuladas al inicio de este trabajo, acerca de la orientación actual de la crítica de la identidad cultural en la literatura latinoamericana y sobre la pertinencia del barroco como modelo hermenéutico para interpretar el sentido de la búsqueda de esa identidad, la hipótesis-guía en el análisis de las obras narrativas seleccionadas es que el trabajo de las formas míticas (que aducen las razones del cuerpo frente a la racionalidad lógica), entendidas como el camino del héroe en búsqueda de sentido, revela un conflicto identitario debido a la superposición de dos mundos que no tienen correspondencias uno con el otro, el de las formas institucionales de una modernidad inacabada y el de las formas de vida cotidianas, que al plantear el conflicto al interior de la obra, lo hacen de tal manera que requieren de la participación del lector que acompaña al héroe en su experiencia y con quien puede establecer una identificación que lo convierte en un interlocutor que puede llevar más allá del plano textual la discusión generada en la obra. No se trata entonces de reconocer el uso de determinados mitos en las obras, pues éstos están presentes en la enciclopedia cultural de que disponen el autor y el lector, sino de seguir la experiencia mítica del héroe en el mito construido en la obra.

Notas

¹ Cfr. Antonio Gallo. "Elementos literarios en el arte barroco de la Antigua Guatemala" En: CENTRO IBEROAMERICANO DE COOPERACIÓN/ UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID. *XVII Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana. Sesión de Madrid. Primer Tomo. El Barroco en América*. Madrid, Ediciones Cultura Hispánica del Centro Iberoamericano de Cooperación, 1978. Págs. 89-98.

² Severo Sarduy. *Ensayos generales sobre el barroco* México, FCE, 1987. Pág. 20.

³ Ibid. Pág. 35.

⁴ Ibid. Pág. 40.

⁵ El diccionario de la Real Academia define la elipse como: Curva cerrada, simétrica respecto de dos ejes perpendiculares entre sí, con dos focos y que resulta de cortar un cono circular por un plano que encuentra a todas las generatrices del mismo lado del vértice. Real Academia de la Lengua Española. *Diccionario de la lengua española. Tomo I*. Madrid, 1992. Pág. 798.

⁶ En el discurso, como medida de economía del lenguaje, consiste en omitir información que el contexto puede proporcionar al receptor. En la poesía es una figura que consiste en la supresión de alguna parte necesaria en la sintaxis.

⁷ Tomando en cuenta estas tesis de Sarduy, Omar Calabrese señala que se trata de un nuevo gusto correspondiente a nuestro tiempo, caracterizado por las búsquedas de otras formas de la racionalidad más adecuadas a lo contemporáneo. Lo que Calabrese cuestiona en el concepto de recaída (*retombée*) acuñado por Sarduy, es que le adjudica una orientación de la ciencia al arte, pues considera que puede ser lo contrario: que un gusto artístico, literario o de comunicaciones de masa incida en las ideas científicas. La búsqueda de un "carácter de época" estético no tiene como fin sólo descubrir las formas, sino también el de comprender qué tipos de juicios de valor provocan en la sociedad. Interesa la propuesta de valores que todo texto contiene, no para juzgar, sino para comprender los valores negativos o positivos sobre ese tipo de gusto. Propone el término neobarroco como alternativa al de postmoderno, para nombrar algunos objetos culturales de nuestro tiempo y dar una descripción más coherente de ellos. Su tesis general es que muchos fenómenos culturales en la actualidad tienen como característica una forma interna que puede evocar el barroco, por analogía, no por repetición, reciclaje o recurrencia del pasado. Calabrese se apega a la definición dada por Sarduy del barroco como actitud general y cualidad formal de los

objetos en que se expresa. Opone barroco a clásico como categorías de la forma de la expresión y del contenido. Propone conciliar el formalismo con la historicidad, mediante un análisis de la superficie y de las estructuras profundas. La conceptualización del neobarroco en Calabrese está enmarcada en el estructuralismo, que lo hace entrar en el problema de estudiar un carácter universal del barroco y por otra parte estudiarlo como un fenómeno particular de esta época. Cfr. Omar Calabrese. *La era neobarroca*. Madrid, Cátedra, 1989.

⁸ cuando se pierde el referente, la realidad aludida por el signo, el lenguaje se vuelve inmanente, pierde relación con la realidad. En el barroco, la pérdida de sentido hacia la realidad es una deshumanización, porque el lenguaje se vuelve signo, pierde su significado simbólico, el que lleva a la universalidad. Así la analogicidad con la joya nos indica que el lenguaje cuando es simbólico, no sólo sígnico, da claridad hacia su referente.

⁹ Este giro en la explicación del término barroco, nos muestra una relación que establece Sarduy entre el lenguaje y la realidad, el signo y el referente, lo cual lleva a la lengua más allá de su carácter sígnico, comunicativo, para ubicarla en su dimensión simbólica.

¹⁰ Severo sarduy. Op. Cit. Pág. 151.

¹¹ Ibid. Pág. 209.

¹² Ibid. Págs. 211-212.

¹³ Cfr. Enrico Mari Santí. "Sobre Severo Sarduy: El efecto barroco." En: *Escritura y tradición. Textos, crítica y poética en la literatura hispanoamericana*. Barcelona, Laia, 1988. Págs. 153-157.

¹⁴ Ibid. Pág. 154.

¹⁵ Ibid. Págs. 155-156.

¹⁶ Ibid. Pág. 156.

¹⁷ Cfr. Bolívar Echeverría. *La modernidad de lo barroca* México, Era, 1998. También en *Las ilusiones de la modernidad*. México, El Equilibrista, 1993, y en Bolívar Echeverría (Comp). *Modernidad, mestizaje cultural y ethos barroca* México, UNAM/El Equilibrista, 1993.

¹⁸ Ibid. Pág. 46.

¹⁹ Ibid. Pág. 48.

²⁰ Ibid. Pág. 55.

²¹ Ibid. Pág. 75.

²² Ibid. Pág. 89.

²³ Cfr. Luis Duno-Gottberg. "(Neo) barroco cubano e identidad. El periplo de Alejo Carpentier a Severo Sarduy." En: Petra Schumm (ed.) *Barrocos y modernos. Nuevos caminos en la investigación del barroco iberoamericano*. Madrid, Iberoamericana, 1998. Págs. 307-319.

²⁴ José Pascual Buxó. "Los tres sentidos de la poesía. Garcilaso, Góngora, Quevedo." En: *Las figuraciones del sentido. Ensayos de poética semiológica*. México, FCE, 1984. Págs. 153-166.

²⁵ En este sentido, resulta muy esclarecedor el trabajo realizado por Ruth El Saffar, en el que muestra que la Celestina es un ataque a todo lo que es cultura, lo que da cuenta de que las pretensiones de belleza, orden, poder y comprensión son ilusiones que en realidad intentan ocultar las fuerzas violentas de creación y destrucción que gobiernan todo. La vieja es la marginada del Renacimiento porque recuerda la trayectoria regresiva, la fealdad, la borrachera, la muerte. Celestina, como la figura de la vieja/bruja se opone a la dirección dominante de las energías de la época, verbaliza la filosofía antiprogresista. La autora considera que la Celestina busca no negar los dos procesos de la naturaleza: los destructivos y los constructivos, sino que representa una visión cíclica. Alude a la diosa que habita las regiones infernales porque ha sido repudiada por el *ego*, pues trae información sobre los instintos, la decadencia y la muerte que el *ego* no quiere aceptar. Introduce incertidumbre moral al insistir en que la verdad del hombre es buscar unión y bienestar en un tiempo que es corto y que sucede en un ciclo que lleva hacia la descomposición y la muerte. Cfr. Ruth El Saffar. "La literatura y la polaridad masculino/femenino I." En: Graciela Reyes (ed.) *Teorías literarias en la actualidad*. Madrid, Ediciones El Arquero, 1989.

²⁶ Cfr. Petra Schumm. Op. Cit. Págs. 13-30.

²⁷ Cfr. Sor Juana Inés de la Cruz. *Obras completas*. México, Edit. Porrúa, 2002.

²⁸ Cfr. Georgina Sabat de Rivers "Sor Juana Inés de la Cruz". En: Raquel Chang-Rodríguez (Coordinadora). *Historia de la literatura mexicana. Tomo 2. La cultura letrada en la Nueva España del Siglo XVII*. México, Siglo XXI/UNAM, 2002. Págs. 619-671)

²⁹ Cfr. Carmen Zanelli. "La Loa de *El Divino Narciso* de Sor Juana Inés de la Cruz y la doble recuperación de la cultura indígena mexicana." En: José Pascual Buxó y Arnulfo Herrera (editores). *La literatura novohispana. Revisión crítica y propuestas metodológicas*. México, UNAM, 1994. Págs. 183-200.

³⁰ Octavio Paz. *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*. México, FCE, 1983. Pág. 71.

³¹ Cfr. María Andueza. "Analogía y correlación entre la visión náhuatl del mundo y el Primero sueño de Sor Juana Inés de la Cruz." En: Margarita Peña (Comp). *Cuadernos de Sor Juana. Sor Juana Inés de la Cruz y el Siglo XVII*. México, Coordinación de Difusión Cultural Dirección de Literatura/UNAM, 1995. Págs. 51-68.

³² Cfr. Armando Partida. "El *tocotín* en la loa para el auto *El divino narciso ¿Criollismo sorjuaniano?*" En: Margarita Peña (Comp). Op. Cit. Págs. 243-271.

³³ Cfr. Petra Schumm. Op. Cit.

³⁴ Cfr. Florian Nelle. "Imágenes maravillosas: El barroco y el cine mudo." En: Petra Schumm. Op. Cit. Págs. 83-96.

³⁵ Cfr. José Lezama Lima. *La expresión americana*. México, FCE, 1993.

³⁶ Cfr. Irleamar Chiampi. *Barroco y modernidad*. México, FCE, 2000. Págs. 17-41.

³⁷ Cfr. Gonzalo Celorio. *Ensayos de contraconquista*. México, Tusquets Editores, 2001. Págs. 97-105.

³⁸ Saúl Yurkievich. "Fusión y efusión barrocas." En: *La movediza modernidad*. Madrid, Taurus, 1996. Pág. 247.

³⁹ Rosalba Campra. *América Latina. La identidad y la máscara*. México, Siglo XXI, 1982. Pág. 23.

⁴⁰ Ibid. Pág. 31.

⁴¹ Ibid. Pág. 61.

⁴² Ibid. Pág. 66.

⁴³ Ibid. Pág. 108.

⁴⁴ Ibid. Pág. 122.

⁴⁵ Cfr. Angel Rama. *Transculturación narrativa en América Latina*. México, Siglo XXI, 1982.

⁴⁶ Ibid. Pág. 20.

⁴⁷ Ibid. Pág. 34.

⁴⁸ Ibid. Pág. 43.

⁴⁹ Ibid. Pág. 46.

⁵⁰ Ibid. Pág. 71.

⁵¹ Jean Franco. *Decadencia y caída de la ciudad letrada. La literatura latinoamericana durante la guerra fría*. Barcelona, Debate, 2002.

⁵² Ibid. Pág. 165.

⁵³ Ibid. Pág. 185.

⁵⁴ Ibid. Pág. 209.

⁵⁵ Ibid. Pág. 285.

⁵⁶ Carlos Fuentes. *Valiente mundo nuevo. Épica, utopía y mito en la novela hispanoamericana*. México, FCE, 1990.

⁵⁷ Ibid. Pág. 28.

⁵⁸ Cfr. Lois Parkinson Zamora. *Narrar el apocalipsis. La visión histórica en la literatura estadounidense y latinoamericana contemporánea*. México, FCE, 1994.

⁵⁹ Cfr. Lois Parkinson Zamora. *La construcción del pasado. La imagen histórica en la literatura americana reciente*. México, FCE, 2004.

⁶⁰ Terry Eagleton. *La idea de cultura*. Barcelona, Paidós, 2000. Pág.16.

⁶¹ Ibid. Pág. 83.

⁶² Ibid. Pág. 165.

⁶³ Ibid. Pág. 86.

⁶⁴ Cfr. Terry Eagleton. *La función de la crítica*. Barcelona, Paidós, 1999.

⁶⁵ Joseph Campbell en diálogo con Bill Moyers. *El poder del mito*. Barcelona, Emecé Editores, 1991.

⁶⁶ Ibid. Pág. 99.

⁶⁷ Rollo May. *La necesidad del mito. La influencia de los modelos culturales en el mundo contemporáneo*. Barcelona, Paidós, 1998. Pág. 17.

⁶⁸ Lluís Duch. *Mito, interpretación y cultura*. Barcelona, Herder, 1998. Pág. 458.

⁶⁹ Ibid. Pág. 460.

⁷⁰ Ibid. Pág. 465.

⁷¹ Ibid. Pág. 490.

⁷² Ibid. Pág. 497.

⁷³ Cfr. Mauricio Beuchot. *Tratado de hermenéutica analógica. Hacia un nuevo modelo de interpretación*. México, UNAM/Itaca, 2000.

⁷⁴ Lluís Duch. Op. Cit. Pág. 506-507.

CAPÍTULO 3

La lectura mítica en *Pedro Páramo*

3.1 Introducción

Se ha señalado que la amplia crítica y análisis de la obra de Juan Rulfo ha girado alrededor de dos ejes de lectura, el mítico y el de crítica al poder del cacicazgo.¹ De acuerdo con lo estudiado en los dos capítulos anteriores, considero que el seguimiento de la lectura mítica puede conducirnos a la crítica de la historia, que se expresa en la novela, de una manera más propicia para comprender el conflicto identitario, ya que no separa el mito de la historia. Desde los primeros trabajos sobre la obra de Juan Rulfo, ya los críticos advertían la presencia del mito como fondo de su narrativa. Así, para Sergio Fernández la narrativa de Rulfo es la manifestación de un despertar de la conciencia sobre el mundo indígena en la que se percibe "una atmósfera mítica que presupone un más allá extraño e impreciso."² José de la Colina capta en la novela *Pedro Páramo* la obsesión por la mujer, por una serie de personajes femeninos cuya sustancia es la del mito.³ José Blanco Aguinaga,⁴ aunque no habla explícitamente de la presencia del mito en la obra de Rulfo, sí advierte un subjetivismo en el manejo del tiempo que convierte su obra en poética (lo cual es propio del mito) como una respuesta subjetiva del hombre a su realidad histórica, diferente al tratamiento objetivo que se había venido dando anteriormente en la narrativa latinoamericana. Ve en ello una

manera diferente de observar la realidad, donde los personajes son símbolos. El análisis de Blanco Aguinaga nos revela que el acierto de Rulfo en la adopción del género es que opta por la narrativa ya que ésta, frente al monologismo de la poesía, permite el diálogo de las múltiples voces culturales, pero a la vez su prosa poética le permite acercarse al nivel mítico, al pensar mítico del que hablaba Angel Rama, lo cual constituye una de sus aportaciones creativas a la literatura latinoamericana. Ya vimos en un capítulo de este trabajo que la narrativa es la forma privilegiada para la expresión literaria latinoamericana en relación con la crítica de la identidad. Rulfo sintetiza la amplificación narrativa y la condensación poética, con lo cual encuentra una manera idónea para expresar el pensamiento mítico en su más profundo significado que es el de los símbolos, a la vez que plantea esta simbolización en un entorno histórico concreto, reuniendo mito e historia. Estas bases nos van a permitir realizar una interpretación de esta obra mediante el predominio de un mito en la epopeya, en la que podremos destacar de una manera fructífera la expresión barroca en la literatura latinoamericana. Joseph Sommers considera que la innovación estructural de la novela de Rulfo es la del mito como intemporalidad que se vuelve espacio. En cuanto a los personajes considera que no son héroes cerrados como en la mitología griega o en la cristiana porque no tienen certeza trágica, lo cual provoca el involucramiento del lector quien com-padece junto a ellos el conflicto.⁵

Emir Rodríguez Monegal habla de la novela como de una doble búsqueda, la del pasado y la de la identidad. El tiempo de los muertos se vuelve un tiempo detenido

propicio para estas búsquedas. Pero el lector está vivo en esta búsqueda, en la que lo que se presenta con lo misterioso de un sueño, se convierte en una demostración precisa, apelando a una composición de la historia por medio de asociaciones emocionales. La novela presenta una visión mítica de la realidad más que documental, encarna en lo mexicano el mito de todos los tiempos, por lo que, para este crítico, la novela es susceptible de interpretación desde el punto de vista del mito.⁶ Jean Franco ve en la novela el reflejo de un orden moral y un sistema de creencias que desentonan con lo que se siente. Ella también advierte que en el texto hay una estructura basada en la búsqueda, pues Comala es un infierno que fue paraíso arruinado por el padre. La novela representa una visión fragmentada del orden social y moral donde sobreviven códigos previos que provocan conflictos y confusiones al mezclarse lo nuevo y lo viejo.⁷ Para Carlos Monsiváis, Rulfo es un intérprete de los pueblos y comunidades campesinas, marginadas y olvidadas por la modernización capitalista. Por eso, continúa, requieren una interpretación desde dentro que dé verdadero sentido a lo mítico no como sinónimo de exótico, primitivo, atávico, incomprensible, lejano, sellado, sino como un modo de ser de todos los días y que, podemos agregar, por ello cobra valor como reflexión identitaria: "Por eso, es indispensable eliminar las mediaciones culturales en beneficio de una lectura cuyo punto de partida sea el cuestionamiento del propio lector. (...) Se quiera o no, ante la obra de Rulfo la mayoría de los lectores y de los críticos sólo disponemos en principio de nuestra habitual comprensión lineal o técnica de hechos literarios. Los otros referentes (condición social y económica, modos de vida, visión del mundo en el México rural) nos son conocidos como por espejo, oscuramente."⁸ Pero hemos aprendido

en los capítulos anteriores que la lectura también nos enseña a ver el mundo de otra manera. Monsiváis ve en la obra de Rulfo la memoria colectiva de una experiencia histórica, donde lo que, desde un punto de vista moderno, se puede considerar irracional, atávico, habría que verlo más bien como un concepto cultural. Las comunidades rulfianas están regidas por otra concepción de lo racional.

Augusto Roa Bastos observa que la novela representa el mito como reconciliación en el contexto de una realidad cultural mestiza que con ello recupera su unidad e identidad histórica. El mito emerge por la necesidad de juntar las dos mitades que han permanecido separadas desde la conquista.⁹ Carlos Fuentes ve en la novela de Rulfo el paso de la epopeya al mito, pues Pedro Páramo se revela como el personaje de la construcción lineal del tiempo que somete al pueblo a esa concepción de vida provocando la desestabilización. Pedro Páramo, de acuerdo con Fuentes, no se permite dejar salir el lenguaje de Susana San Juan, que es el lenguaje del deseo con el que ha vivido desde niño y que es el que revela la novela, despojando a Pedro Páramo de su carácter épico. La atención pasa a la ausencia mítica, no ya a los progresos lineales.¹⁰ El análisis de la novela de Rulfo que realiza Julio Ortega,¹¹ llama la atención hacia su capacidad para hacer que emerja la cultura popular, es decir, lo real como el pueblo cree que es. Estas creencias, señala, son a veces de origen prehispánico, por ejemplo el subsuelo como origen de la vida, o de origen cristiano, por ejemplo el subsuelo como reino de la muerte, o la tradición española de relación con la tierra que se opone como

violenta e ilegítima de acuerdo con las tradiciones culturales americanas. En síntesis, Ortega observa el mestizaje como conflicto de surgimiento del sujeto, y como Fuentes, ve también el problema del control del lenguaje y cómo éste nace con la muerte para decir lo que no era posible decir. Pues, como afirma Julio Ortega, lo que en la novela se dice desde la tumba, puede provocar el descubrimiento de una realidad mal fundada "... porque si los hijos de Pedro Páramo ya no verán otro mundo, los hijos de la lectura podríamos imaginarlo."¹²

Ivette Jiménez elabora su análisis a partir de la visión cristiana que subyace en el texto. Encuentra en la novela un estilo bíblico, en una estructura narrativa al modo de la parábola que gira en torno de la tensión entre la visión desesperanzada de la historia y la esperanza en la posibilidad del futuro. La búsqueda de signos liberadores conduce las formas del mito, donde el signo rector, Pedro Páramo, está condenado a desaparecer por ahistórico y deshumanizante, para ser sustituido por el mundo del hijo: "El hombre nuevo que representa Juan Preciado *oye, ve y recuerda* los valores positivos que lo sustentan, y que podrán hacer germinar el futuro."¹³ Ivette Jiménez considera que en la obra de Rulfo se advierte una búsqueda consciente de la génesis de los procesos históricos de su tiempo y su contexto en las crónicas y en el choque cultural de la colonia, así, piensa que Rulfo "parte, sin duda, de una aceptación mestiza de nuestro destino histórico con toda la complejidad de las contradicciones culturales, étnicas y sociales que ello conlleva. Dentro de ese contexto queda enmarcado el problema indígena que

reclama solución, pero que en modo alguno supone Rulfo que sea la base central de la respuesta histórica nacional o hispanoamericana."¹⁴

William L. Siemens observa que en la literatura latinoamericana ha ido creciendo la categoría de héroe, cuya historia es el punto de partida de todo mito. Esta emergencia del mito la considera como un interés en el legado del pasado indígena, renovado por la novela costumbrista. El tema de la mujer tiene una importancia considerable como vinculadora del origen y la renovación. Tomando a Odiseo como patrón de los relatos de héroe en el mundo occidental, advierte que hay un elemento en las narraciones modernas latinoamericanas que impide el matrimonio sagrado (hierogamia), es decir, la reunión de Odiseo con Penélope. Pero ya no se trata, advierte, de una concepción maniquea del héroe, sino de un ser cambiante. Considera que en la narrativa actual se da un choque entre el esfuerzo por restablecer al héroe como personaje viable y la renuencia de la modernidad a creer en las estructuras permanentes de la realidad, las únicas que pueden garantizar su éxito. Compara a Juan Preciado con Odiseo, pero como un héroe que no fue concebido en la hierogamia, es decir, en la unión del principio masculino con el femenino, sino en la unión cínica basada en la explotación de un hombre, Pedro Páramo, con una mujer, Dolores Preciado, pues el amor es deseo de unión en tanto que el odio es poder de división, que se representa en la imposibilidad de que Pedro Páramo se una con Susana San Juan. Florencio, el amante recordado por Susana, es lo que Pedro Páramo debía ser. La imposibilidad de la boda hierogámica lleva a Pedro Páramo a declarar la muerte

de Susana, lo que marca el inicio de su propia muerte. La acción de Pedro Páramo crea el caos. Juan Preciado es el héroe que llega a reemplazar a su padre en su regreso a casa.¹⁵ Sin embargo, la mirada de Siemens es pesimista, pues considera el descenso de Juan Preciado al Hades como el último, su muerte.

El enfoque sobre el mito en la narrativa de Juan Rulfo nos señala algunas características como las estructurales que llaman la atención hacia la manera en que está conformada la obra para adecuarse al mito, como la condensación poética, y por consiguiente la presencia de lo simbólico en un alto grado; se llama la atención también sobre la constante semántica hacia lo femenino, el paso de la epopeya al mito, la emergencia del héroe como presencia del mito. Lo que en este trabajo quiero resaltar de esta reflexión es una manifestación barroca, como actitud de contrapropuesta de una racionalidad mítica frente a un orden basado en la racionalidad moderna. Así, la fuerza cultural del barroco permite explicar la emergencia del mito en la literatura producida en el período estudiado, pues es la expresión del mito como contrapropuesta a un orden de racionalidad moderna. Se trata de un héroe mítico inacabado porque la realidad también es inacabada. Es el lector quien tiene la posibilidad de continuar la acción mediante una construcción identitaria que lo lleve a examinar su propia condición como representada en la obra. Se trata en *Pedro Páramo* de la unión de la historia con el mito, de manera inseparable. La lectura que propongo parte de la observación de tres niveles de configuración en la obra, que constituyen a su vez una gradación simbólica de menor a mayor profundidad en la inmersión hacia las profundidades del viaje

mítico, la llegada a Comala, la transición mítica y en el lugar de las últimas cuestiones. ¿Cómo se realiza el viaje del héroe para descubrir el enigma de su pasado y su presente que permitan la proyección hacia el futuro?

3.2 La llegada a Comala

Por su nacimiento, Juan Preciado es el hijo legítimo de Pedro Páramo, aunque fue despreciado, despojado de su nombre y alejado de su padre y su entorno, Comala, junto con su madre con quien vive. Juan Preciado, el joven formado al lado de su madre, vuelve a reclamar su lugar impulsado por el deseo de ella. Lo que motiva a Juan Preciado en la búsqueda del padre es la responsabilidad hacia la madre; esta respuesta a la madre le hace despertar su propio deseo de conocimiento que va aumentando mientras más avanza en su viaje, en un tránsito mítico de la responsabilidad al interés amoroso. Llega a las cercanías de Comala donde es recibido por su hermano Abundio (un bastardo como Hermes), el mensajero que lo introduce en su viaje de conocimiento, un mensajero cuya misión había sido truncada por actos de violencia que le provocaron la sordera, y con ella, una incapacidad de comunicación que lo condujo a la mudez (un Hermes destruido): "Decía que no tenía sentido ponerse a decir cosas que él no oía, que no le sonaban a nada, a las que no les encontraba ningún sabor."¹⁶ Juan encuentra a Abundio en un cruce de varios caminos y le pide que lo guíe al destino deseado. Durante el camino, Abundio revitaliza su función de mensajero cuando plantea un enigma a Juan, que éste no sabe resolver:

"El caso es que nuestras madres nos malparieron en un petate aunque éramos hijos de Pedro Páramo. Y lo más chistoso es que él nos llevó a bautizar. Con usted debe haber pasado lo mismo, ¿no?"

-No me acuerdo.

-¡Váyase mucho al carajo!

¿Qué dice usted?

-Que ya estamos llegando, señor. (Págs. 10-11)

Se trata de que Juan entienda algo que, sin embargo, no logra captar, su sentido de pertenencia, por medio del bautismo, a la comunidad de hijos abandonados de Pedro Páramo. Es el camino de comprensión, difícil para el héroe. Este es el presente de la historia, cuando a Juan Preciado se le ofrece la oportunidad de indagar su pasado, para encontrar un sentido en el presente que le permita proyectarse hacia el futuro.

Una vez introducido en el pueblo, Juan Preciado va a ser iniciado en las etapas de profundización mítica por las mujeres, quienes son las depositarias del saber que lo acompañará en su viaje. El primer discurso femenino es el de su madre, Dolores Preciado, la que lo ha impulsado a hacer el recorrido de recuperación de lo perdido, lo arrebatado. ¿De qué le habla Dolores a su hijo? Su discurso gira alrededor de la tierra como un vergel, pródiga en frutos: *"Hay allí, pasando el puerto de Los Colimotes, la vista muy hermosa de una llanura verde, algo amarilla por el maíz maduro."* (Pág. 8) Eduviges, la suicida, la que a todos dio un hijo que nunca quisieron reconocer, la que pudo haber sido su madre, es la segunda mujer que conduce a Juan en el viaje de conocimiento. Pero el punto de vista del propio Pedro Páramo, el padre destructor, se introduce como una voz autónoma,

abriendo con ello una disociación entre el conocimiento que pueden proporcionarle las mujeres a Juan y el que guarda en su interior, sólo para sí mismo, Pedro Páramo, un personaje cuya voz es la expresión de un sujeto escindido entre el deseo y la realidad, un conflicto que nunca llega a resolver y que será la causa de su acción destructora, al hacer predominar en los hechos su faceta prometeica¹⁷ y sacrificando las motivaciones profundas, dado que Susana San Juan desaparece en su infancia y queda como recuerdo obsesivo en un interior que sólo conoce el propio Pedro Páramo y que escamotea hacia su exterior. Susana regresa a la vida de Pedro Páramo demasiado tarde para recuperarla, pues la Susana de Pedro Páramo se ha refugiado en la locura, para salvarse. En esta parte, donde Susana es dada a conocer desde el punto de vista de Pedro Páramo, sólo conocemos una ausencia, un vacío en la personalidad de Páramo que lo atormenta mientras recrudece su crueldad y va dejando predominar hacia el exterior su faceta monstruosa, una imagen que proyecta hacia el mundo. El mundo que crea Pedro Páramo a su alrededor es de envilecimiento de los hombres que lo rodean, como Fulgor Sedano, el capataz de la Media Luna, que es otra proyección de la personalidad progresista-destructora de Pedro Páramo, es la mano ejecutora de las peores acciones que puede concebir, y la imagen de rencor en que se convierte la figura de Pedro Páramo. Fulgor Sedano es una imagen arquetípica de la relación simbólica jefe-inferior del régimen imaginario al que responde el carácter de Pedro Páramo.¹⁸ Esta relación se reproduce en las relaciones entre él y el padre Rentería, los peones de la hacienda, el abogado que administra sus bienes, con la misma Dolores, su esposa, y las demás mujeres, con sus competidores, con el pueblo, con la que establece entre él y los revolucionarios,

con la tierra misma que en el lenguaje poético de Rulfo es una entidad dotada de características humanas. Esta exacerbación de la faceta masculina ya había sido advertida como un peligro para Pedro Páramo, en la voz de la abuela que de niño le dice: "-¡Tú y tus rarezas! Siento que te va a ir mal, Pedro Páramo." (Pág. 24) El recuerdo de su madre introduce una característica de las mujeres que rodean la vida de Pedro Páramo, que es la de estar despedazadas: "Allí estaba su madre en el umbral de la puerta, con una vela en la mano. Su sombra corrida hacia el techo, larga, desdoblada. Y las vigas del techo la devolvían en pedazos, despedazada." (Pág. 19). A pesar de la comprensión hacia su madre, Pedro Páramo es incapaz de desplegar una relación erótica con las mujeres; al contrario, lo que despliega es una acción violenta. Las mujeres siempre tratan de acercarse a Pedro Páramo.

Como acto asociativo, después de la presencia de Pedro con su madre, el lector se encuentra otra vez con Juan y la que pudo ser su madre, Eduviges, una mujer despedazada como Dolores. Justamente una manifestación de esta esquizofrenia es Miguel Páramo, otro de los hijos de Pedro, que constituye la versión radical del recrudescimiento de la personalidad destructora de Páramo. Es significativo que a la presencia de Miguel en el relato, mediante una evocación de Eduviges, le suceda una secuencia en que Pedro sueña en el día en que su madre le avisó de la muerte de su padre, a lo que la voz de Pedro responde en su sueño "¿Y a ti quién te mató, madre?" (Pág. 28) Miguel es el producto de la violencia de Pedro Páramo, su padre, que reproduce el rencor generado por las muertes del padre y de la madre.

La evocación de Miguel Páramo sirve también para dar cuenta de la impotencia de la iglesia cristiana como mediadora en el ámbito simbólico, cuando se enfrenta a la faceta destructora de Pedro Páramo, su hijo Miguel. El Padre Rentería es un personaje que representa este conflicto. En el plano de la historia, es un sujeto que potencialmente está dotado para ejercer el papel mediador, pero que en el plano del discurso, se ve sometido por la obra destructora de Pedro Páramo. El Padre Rentería es un ser atormentado por su impotencia como mediador simbólico, que intenta justificarse aduciendo el papel que tiene el perdón, aunque éste sea selectivo y condicionado por un poder externo, como el que lo lleva a perdonar y admitir en el seno de la iglesia a un hombre como Miguel que ejerció su impunidad hasta su propia muerte, mientras que le negó el perdón a la suicida Eduviges. Es ilustrativo del sometimiento del Padre Rentería el mensaje que le dirige Pedro Páramo, después de la misa realizada como parte de los funerales de Miguel: "-Yo sé que usted lo odiaba, padre. Y con razón. El asesinato de su hermano, que según rumores fue cometido por mi hijo; el caso de su sobrina Ana, violada por él según el juicio de usted; las ofensas y falta de respeto que le tuvo en ocasiones, son motivos que cualquiera puede admitir. Pero olvídense ahora, padre. Considérelo y perdónelo como quizá Dios lo haya perdonado." (Pág. 30) Después de esto le da una moneda de oro para la iglesia, lo cual no hace más que aumentar el tormento interno del cura, que sostiene un diálogo con Dios expresándole su rencor y pidiendo la condena de Miguel, aunque concluya llorando y sometiéndose a un poder humano, el de Pedro, justificándose con un

poder divino, que es el perdón que ordena la iglesia: "-Está bien, Señor, tú ganas - dijo después." (Pág. 30) Lo cual le permite como acto seguido, cenar su chocolate como todas las noches junto a su sobrina, otra mujer despedazada, ante quien trata de suavizar las acciones de Miguel, como descargo de su conciencia culpable ante su incapacidad para defenderla: "-Démosle gracias a Dios Nuestro Señor porque se lo ha llevado de esta tierra donde causó tanto mal, no importa que ahora lo tenga en su cielo." (Pág. 32) Con esto resuelve la incapacidad para mediar entre el bien y el mal.

Damiana Cisneros, la mujer que cuidó a Juan en su infancia, releva a Eduviges en la guía de Juan; Damiana es una mujer que se refugia en el fanatismo religioso como forma de compensación del erotismo reprimido, que se manifiesta en el uso de la cruz cristiana como un ídolo en lugar de un símbolo. Ella es la mujer que lo introduce en el mundo de violencia creado por Pedro Páramo, que constituye la consumación de un poderío y con ello el inicio de la caída, el inicio de la desertización: "El cielo era todavía azul. Había pocas nubes. El aire soplaba allá arriba, aunque aquí abajo se convertía en calor." (Pág. 44) En este momento, Juan se percata también de que está en un mundo de muertos y que Comala es un eco de muchas generaciones de muertos y por eso sirve para conocer. En esta parte del recorrido, Juan Preciado encuentra la cultura del poder, pero su inmersión en las profundidades lo hará conocer la cultura del deseo.

3.3 La transición mítica

Juan sigue oyendo voces, rumores, canciones. Esto marca una transición en su recorrido para entrar en un nivel más profundo de su viaje de conocimiento. El relato empieza a hacerse más simbólico, es decir, más lleno de misterio para el receptor, cuando se encuentra en una casa sin techo habitada por Donis y su hermana sin nombre, la pareja incestuosa. Cada vez cobra mayor conciencia del nivel en que se encuentra, entra en un estadio de sueño y lo que encuentra en ese lugar es a una pareja que vive con el remordimiento del incesto, condenada por la iglesia, por lo cual ha perdido la capacidad de comunicarse. La pareja de hermanos se encuentra en la encrucijada de caminos (los lugares de Hermes) que puede tomar Juan para seguir su viaje. Se repite la misma situación que vivió Juan con Abundio al que encontró en un cruce de varios caminos. Se repite también la situación de no poder resolver un enigma planteado por sus guías, que lo detienen a su lado, porque se percatan de que no está preparado para seguir el viaje. Es el enigma de la androginia desintegrada. Los hermanos interpelan a Juan con el enigma de su relación, pero Juan no está preparado para responder:

"-Acabo de saber -intervine yo- que son ustedes hermanos.

"-¿Lo acaba de saber? Yo lo sé mucho antes que usted. Así que mejor no intervenga. No nos gusta que se hable de nosotros.

Yo lo decía en un plan de entendimiento. No por otra cosa.

-¿Qué entiende usted?

Ella se puso a su lado, apoyándose en sus hombros y diciendo también:

-¿Qué entiende usted?

-Nada -dije-. Cada vez entiendo menos -y añadí-: Quisiera volver al lugar de donde vine. Aprovecharé la poca luz que queda del día.

-Es mejor que espere -me dijo él-. Aguarde hasta mañana. No tarda en oscurecer y todos los caminos están enmarañados de breñas. Puede usted perderse. Mañana yo lo encaminaré.

-Está bien." (Pág. 57)

En este estadio de su recorrido, Juan evoca de nuevo el inicio con Abundio, como para reinterpretarlo, para disponerse a realizar un nuevo inicio. Este inicio es su fusión con la hermana de Donis, mediante la tierra y el sudor. Juan invoca a Dolores, su madre, pero ésta ya no lo puede ver. Lo que sigue es su inmersión en la tierra, su paso a la tumba, una nueva morada para el conocimiento, en la que en primera instancia se encuentra compartiendo el lugar con Dorotea, la madre enloquecida y degradada. El incesto marca las relaciones deterioradas entre lo masculino y lo femenino, es un eje que pasa por la relación de Susana con su padre, Bartolomé San Juan y la pareja de Donis y su hermana sin nombre, el elemento marcado de la pareja.

3.4 En el lugar de las últimas cuestiones

Cuando Juan yace en la tumba con Dorotea en sus brazos, se inicia el nivel más profundo de su viaje. Evoca de nuevo a Dolores que le habla de los murmullos de vida, mientras que a él lo mataron los murmullos de muerte. Como a Abundio cuando lo recibió en la entrada de Comala, Juan le da a conocer a Dorotea, su nueva conductora, que su propósito era encontrar a Pedro Páramo. A ambos los ha perdido la ilusión, a Juan por encontrar a su padre y a Dorotea por encontrar a un hijo que nunca tuvo y por el que vivió enloquecida y explotada como la alcahueta de Miguel Páramo. Sintiendo el ruido de la lluvia fuera de la tumba,

como principio purificador y propiciador de la renovación, empieza la historia de Dorotea, justamente una mañana en que caía un fuerte aguacero en la Media Luna. Es la historia de una mujer que pierde el alma y con ella toda esperanza de conocer la gloria, que le fue negada por la iglesia. Juan también recuerda a su madre cuando le hablaba de la lluvia que hacía fructificar la tierra.

En contrapunto, surge la voz de Pedro Páramo, a quien la muerte de Miguel le hace recordar otra muerte violenta, la de su padre, que fue el inicio de su propia carrera de asesinatos por los cuales empezaba a pagar con la muerte de su hijo. Es el momento en que el Padre Rentería expresa su cargo de conciencia por haberse sometido a la violencia de Pedro Páramo. Es el momento de las confesiones de las verdades más profundas. El reconocimiento de que la iglesia sólo puede mantener la fe por superstición y por miedo. Los frutos de la religión (las uvas que aluden a Cristo) carecen de la dulzura que deberían tener; el Padre Rentería, en su diálogo con el cura de Contla, le dice:

"-Tiene usted razón, señor cura. Allá en Comala he intentado sembrar uvas. No se dan. Sólo crecen arrayanes y naranjos; naranjos agrios y arrayanes agrios. A mí se me ha olvidado el sabor de las cosas dulces. ¿Recuerda usted las guayabas de china que teníamos en el seminario? Los duraznos, las mandarinas aquellas que con sólo apretarlas soltaban la cáscara. Yo traje aquí algunas semillas, pocas, apenas una bolsita... después pensé que hubiera sido mejor dejarlas allá donde maduraran, ya que aquí las traje a morir." (Pág. 76)

En contraste con la desimbolización de la religión, empieza el discurso de Susana San Juan, recordando la belleza del día en que murió su madre, quien sólo fue acompañada en su funeral por las dos mujeres, Susana y la nodriza Justina, frente

al desprecio de la gente del pueblo. La muerte de la madre tendría que ser la consecuencia natural del despliegue de Susana, como renovación de la vida. Sin embargo, esa felicidad es negada por el padre. Es el inicio del desgarramiento de Susana:

"Mi madre murió entonces.

Que yo debía haber gritado; que mis manos tenían que haberse hecho pedazos estrujando su desesperación: Así hubieras tú querido que fuera. ¿Pero acaso no era alegre aquella mañana? Por la puerta abierta entraba el aire, quebrando las guías de la yedra. En mis piernas comenzaba a crecer el vello entre las venas, y mis manos temblaban tibias al tocar mis senos. Los gorriones jugaban. En las lomas se mecían las espigas. Me dio lástima que ella ya no volviera a ver el juego del viento en los jazmines; que cerrara sus ojos a la luz de sus días. ¿Pero por qué iba a llorar?" (Pág. 80)

El discurso de Susana continúa el de Dolores, pero con un erotismo tal que lo lleva a una posibilidad de establecer una relación más cercana a lo simbólico en la relación con la tierra, con el elemento femenino, oportunidad que se le presenta a Juan, quien escucha esta voz proveniente de una tumba vecina a la que ocupan Dorotea y él. De esta manera, se encuentra en la escucha de dos niveles discursivos, de lo bajo y lo alto, en las voces de dos mujeres refugiadas en la locura para sobrevivir el despedazamiento. La voz de Susana San Juan surge como contraposición del decaimiento de Pedro Páramo y del Padre Rentería. Juan escucha el discurso de Susana, que es una voz alternativa y contrastante, antitética respecto de la voz de Dorotea, pues ésta no puede oír a Susana, sino que juntos ella y Juan oyen otra voz, la de un hombre que fue cruelmente maltratado por Pedro cuando decidió acabar con los asistentes a la boda donde mataron a su padre, con lo que Pedro Páramo inicia su trayectoria de violencia. Dorotea le cuenta a Juan la manera en que Pedro Páramo perdió todo interés por

la vida cuando murió Susana, y la manera en que ello repercutió en la tierra y los habitantes de Comala: "Desde entonces la tierra se quedó baldía y como en ruinas. Daba pena verla llenándose de achaques con tanta plaga que la invadió en cuanto la dejaron sola. De allá para acá se consumió la gente; se desbandaron los hombres en busca de otros "bebederos". "(Pág. 84) La muerte de Susana trae como consecuencia el fin de la relación de Pedro con la tierra, y este fin provoca la pauperización del pueblo. Pedro Páramo recupera a una Susana San Juan ya refugiada en la locura, después de haber perdido a su amante y volver a la opresión del padre, Bartolomé San Juan. Susana vuelve cuando está iniciándose la Revolución. Aparece de nuevo la faceta íntima de Pedro, oculta para todos los demás: "Sentí que se abría el cielo. Tuve ánimos de correr hacia ti. De rodearte de alegría. De llorar. Y lloré, Susana, cuando supe que al fin regresarías." (Pág. 87) Sin embargo, Pedro piensa reapropiarse de Susana por procedimientos violentos, distintos a los de la inocencia de su niñez, cuando se enamoró de Susana mientras jugaban en las orillas del río. Se recrudece así la escisión entre deseo y realidad, con lo que se inicia el fin de Pedro Páramo, quien no pudo tomar el lugar de esposo para renovar la vida junto a Susana, que ocupa el lugar de su madre en la relación con Bartolomé San Juan, su padre.

Al saber de la muerte de su padre, Susana recuerda cuando éste la obligaba a hundirse en la oscuridad de las minas con el objeto de rescatar los minerales preciosos de los muertos que en ella yacían. Este recuerdo de oscuridad se da también en el espacio oscuro de la recámara de Susana, mientras que afuera cae una lluvia torrencial que, cuando acaba deja un viento insoportable. En este

contexto recuerda también el día en que murió Florencio, su amante. Y en el mismo contexto de viento y oscuridad escucha el discurso del padre Rentería a quien confunde con su padre, mientras el cura trata de llevarle consuelo que Susana no acepta. El padre Rentería se va después de su fracaso, en medio del viento.

Pedro Páramo ya había perdido en los hechos la capacidad que tuvo de niño para conquistar a Susana:

"Él creía conocerla. Y aun cuando no hubiera sido así, ¿acaso no era suficiente saber que era la criatura más querida por él sobre la tierra? Y que además, y esto era lo más importante, le serviría para irse de la vida alumbrándose con aquella imagen que borraría todos los demás recuerdos. ¿Pero cuál era el mundo de Susana San Juan? Esa fue una de las cosas que Pedro Páramo nunca llegó a saber." (Pág. 99)

Juan escucha así las dos voces enloquecidas de Susana y Dorotea. La voz de Susana cuenta su historia de amor por Florencio y su separación por la muerte del amante. En el lecho de muerte, Susana delira y reclama a Dios que no cuidara el cuerpo de su amado, porque sólo le interesan las almas. En ese momento llega el padre Rentería y la encuentra desnuda y dormida. El discurso terrorífico del sacerdote se confronta con el erótico de Susana:

"El padre Rentería, sentado en la orilla de la cama, puestas las manos sobre los hombros de Susana San Juan, con su boca casi pegada a la oreja de ella para no hablar fuerte, encajaba secretamente cada una de sus palabras: "Tengo la boca llena de tierra." Luego se detuvo. Trató de ver si los labios de ella se movían. Y los vio balbucir, aunque sin dejar salir ningún sonido. (Pág. 118)

A lo cual Susana responde, con una actitud retadora frente al discurso del sacerdote, al que opone su propio discurso erótico sobre la muerte:

"Tengo la boca llena de ti, de tu boca. Tus labios apretados, duros como si mordieran oprimiendo mis labios..."

Se detuvo también. Miró de reojo al padre Rentería y lo vio lejos, como si estuviera detrás de un vidrio empañado. Luego volvió a oír la voz calentando su oído:

-Trago saliva espumosa; mastico terrones plagados de gusanos que se me anudan en la garganta y raspan la pared del paladar... Mi boca se hunde, retorciéndose en muecas, perforada por los dientes que la taladran y devoran. La nariz se reblandece. La gelatina de los ojos se derrite. Los cabellos arden en una sola llamarada...

Le extrañaba la quietud de Susana San Juan. Hubiera querido adivinar sus pensamientos y ver la batalla de aquel corazón por rechazar las imágenes que él estaba sembrando dentro de ella. Le miró los ojos y ella le devolvió la mirada. Y le pareció ver como si sus labios forzaran una sonrisa.

-Aún falta más. La visión de Dios. La luz suave de su cielo infinito. El gozo de los querubines y el canto de los serafines. La alegría de los ojos de Dios. Última y fugaz visión de los condenados a la pena eterna. Y no sólo eso, sino todo conjugado con un dolor terrenal. El tuétano de nuestros huesos convertido en lumbre y las venas de nuestra sangre en hilos de fuego, haciéndonos dar reparos de increíble dolor; no menguado nunca; atizado siempre por la ira del Señor. (Pág. 118)

Susana opone de nuevo su discurso erótico al aterrador pronunciado por el sacerdote: "El me cobijaba entre sus brazos. Me daba amor." (Pág. 118) Es el mismo sacerdote que perdonaba a los pecadores privilegiados y, sin embargo, quiere condenar un alma como la de Susana San Juan, quizá porque no puede rebatir con su discurso condenatorio el discurso erótico de ella. Pero más adelante, el triunfo de Susana se hace evidente cuando el padre se pregunta si en realidad habría algo que perdonar a Susana. Con esta derrota final y su ministerio de dudas, el padre Rentería concluye uniéndose al movimiento cristero, una manifestación profunda de la idolización del cristianismo.

Estos momentos de máximo erotismo traen al plano del discurso el erotismo de Damiana Cisneros quien nunca pudo tener relación con Pedro Páramo, aunque lo

deseaba. El tono terrenal de este erotismo está marcado por la asociación que hace entre los bramidos de los toros con el deseo por Pedro Páramo. Ese recuerdo la hace asociar también el toquido de los hombres revolucionarios que llegan a la Media Luna. Un erotismo sublimado por su cuidado hacia Pedro Páramo, a quien cuida y acompaña hasta su muerte, y además por su fanatismo religioso.

La impotencia de Pedro Páramo para alcanzar su deseo es paralela a su incapacidad para insertarse de manera creativa en la historia, que va cambiando con el movimiento revolucionario. Lo único que se le ocurre hacer es pactar con ellos para poder seguir manteniendo un poder que ya no es posible. Hasta que termina por desentenderse totalmente de la historia, deshaciendo con ello su fuerza mítica. Ya viejo y petrificado, una noche en que recuerda a Susana, es apuñalado por su hijo Abundio, quien, ebrio, se acerca a él rogándole ayuda para enterrar a su mujer. En una situación paralela entre dos hombres pensando en sus mujeres muertas, Pedro Páramo es impedido por Damiana de ayudar a su hijo y mientras vuelve a sus recuerdos de Susana, piensa en que Abundio volverá para reclamarle la ayuda que le negó y tendrá que oírlo como pesadilla en la noche. Pedro Páramo muere como piedra, desmoronándose. El relato concluye con la circularidad del mito, pero en forma de espiral, ya que encontramos de nuevo a Abundio que ha matado a su padre y a Juan Preciado que recupera a su madre en la figura del deseo que representa Susana San Juan. Abundio como Hermes es un pastor, se le encuentra en el cruce de caminos, es un mestizo ilegítimo, defiende lo natural (como el derecho de enterrar a su esposa), es apolíneo y dionisiaco (se

emborracha para poder enfrentar al padre y pedirle lo que justamente requiere, dinero para enterrar a su mujer). Un problema de incomunicación con su padre es el que causa la agresión de Abundio hacia Pedro Páramo. Al final, mientras que Pedro Páramo vuelve a la tierra como un orden de vida que acaba, Juan Preciado yace en la tierra, mojándose con la lluvia, con la posibilidad de nacer.

3.5 Conclusión

Desde la perspectiva de una mirada frontal de la novela *Pedro Páramo*, en su búsqueda Juan Preciado se encuentra con la oposición masculino-femenino como una manifestación del machismo, el patriarcado, el paternalismo, productos de un desarrollo histórico mexicano; sin embargo, si, como propone Sarduy, para mirar la obra barroca usamos una perspectiva oblicua, descubrimos la simulación, una de las estrategias privilegiadas para la creación barroca. La mirada sesgada del observador, requerida por la anamorfosis, revela significados más profundos de la simbolización mítica de la obra. En la novela de Juan Rulfo, una lectura oblicua descubre detrás de la temática paternalista que se presenta en la superficie de la obra, como segundo nivel de simbolización, una inmersión en el mito de la relación del ser humano Pedro Páramo con la tierra, en quien se revela un conflicto que se establece en la predominancia del elemento masculino que toma como objeto externo al elemento femenino, convirtiendo la relación en la de explotador y explotada. La historia del cacique que acaba con el pueblo de su dominio es una metáfora del agotamiento de la tierra (elemento femenino), como consecuencia de la acción depredadora de la explotación agresiva de la tecnología (elemento

masculino), que conduce al nivel simbólico comprensible desde la perspectiva de una cosmovisión que se basa en la armonía entre los dos elementos humanos, la armonía entre ser humano y tierra. El páramo, la desertización de la tierra se corresponden con una desertización de la condición humana. La novela nos presenta una confrontación estructural que se da entre hombre-mujer, hombre-tierra (Pedro Páramo explota mediante engaños a su madre, a su esposa Dolores y a sus mujeres, como explota a la tierra, a la vez que su deseo por Susana San Juan nunca se satisface). Deseo y realidad se contraponen en una temporalidad detenida (palimpsesto)¹⁹ que, convertida en espacio, permite juntar todos los tiempos históricos que han pasado por la ciudad-cosmos, Comala, cuyo contexto está marcado por una forma política en que se oponen la caduca figura del cacique y la revolución modernizadora, y ambas a la tradición. Esta oposición entre una organización de la vida a través del cacicazgo familiar que se sostiene sólo en la acción ejercida por la vertiente masculina, tiene sus consecuencias en la manifestación del padecimiento de todos, incluido Pedro Páramo, un personaje que también sufre y que sucumbe en la lucha por sostener un régimen de autoridad destructivo, en el que él mismo resulta sacrificado, al no conseguir satisfacer su ámbito del deseo, del cual es símbolo Susana San Juan. El contexto histórico de la novela está constituido por el lastre de una forma de vida impuesta por la desvitalización de otras voces, como pueden ser las de la cultura popular de la oralidad, acentuado por el intento de modernización de una revolución, cuyo propuesta de vida también implica el sacrificio del deseo. La carnavalización es el recurso para dar la voz a la cultura popular en la que se preserva la brecha mítica²⁰ que nos hace percibir el conflicto de la separación de lo femenino y lo

masculino. Se trata de dos cosmovisiones en pugna, dos formas de relacionarse con la tierra y construir el mundo de la vida, la tradicional que no niega los procesos destructivos y los constructivos de la naturaleza frente a un orden que considera esa postura como antiprogresista. La carnavalización se observa también en la espacialización del diálogo en los tres niveles a los que se refiere Bajtín: El inframundo, en el diálogo de los muertos; la tierra, en la historia de Comala, y el cielo en la nostalgia mítica, la del recuerdo de la época en que Comala era un vergel.

En el tercer nivel de simbolización ¿Cuál es el mito que sirve de trasfondo del conflicto planteado en la novela? Como inicio se puede decir que un mito tiene como tarea hacer emerger el punto de confluencia entre masculino y femenino, orden y desorden, alto y bajo, luz y tinieblas, etc., a través de la metáfora del viaje del héroe, como el que realiza Juan Preciado, impulsado por su madre para reclamar lo que le corresponde, que es un tiempo en el que Comala era un vergel, el *illus tempus* que conforma al mito. Es introducido por su hermano Abundio a un mundo de muertos en el que son mujeres las encargadas de guiarlo para enterarse de la manera en que su padre ha acabado con ese mundo armónico. El héroe también sucumbe en el mundo de los muertos; sin embargo, queda enterrado dialogando con dos fuerzas opuestas, como son Susana San Juan (lo alto) y Dorotea (lo bajo). La faceta femenina aporta como sabiduría la información sobre los instintos, sobre la decadencia, sobre la muerte que el ego moderno no quiere aceptar. Es el factor de incertidumbre moral porque insiste en que la verdad del hombre es buscar la armonía y el bienestar, en un tiempo que es breve y cuyo

ciclo culmina en la descomposición y la muerte. Es el mito de la madre devoradora que desconcierta a la conciencia de sí. Es un viaje en que el héroe no logra su objetivo que es el equilibrio, pero la novela deja una puerta abierta para que el lector complete el proceso. Juan Preciado es un héroe con el que el lector puede establecer una identificación comunicativa de tipo simpatético,²¹ ya que es un hombre común que, en el camino de autoconocimiento, siente el mismo desconcierto que experimenta el receptor ante las revelaciones cada vez más enigmáticas en el transcurso de profundización mítica.

Notas

¹ Alberto Vital. *Lenguaje y poder en Pedro Páramo*. México, CONACULTA, 1993.

² Sergio Fernández. *Algunos escritores hispanoamericanos*. México, FFyL UNAM, 2000. Pág. 93.

³ José de la Colina. "Susana San Juan. El mito femenino en *Pedro Páramo*." En: Federico Campbell. *La ficción de la memoria. Juan Rulfo ante la crítica* México, Coordinación de Difusión Cultural. Dirección de Literatura. UNAM/Ediciones Era, 2003. Págs. 55-60.

⁴ José Blanco Aguinaga. "Realidad y estilo de Juan Rulfo." En: Joaquín Roy (Comp). *Narrativa y crítica de nuestra América* Madrid, Castalia, 1978.

⁵ Joseph Sommers. "A través de la ventana de la sepultura: Juan Rulfo." En: Juan Loveluck (Ed). *Novelistas hispanoamericanos de hoy*. Madrid, Taurus, 1976. Págs. 153-171.

⁶ Emir Rodríguez Monegal. "Relectura de *Pedro Páramo*." En: Federico Campbell. Op. Cit. Págs. 121-135.

⁷ Jean Franco. "El viaje al país de los muertos." En: Ibid. Págs. 136-155.

⁸ Carlos Monsiváis. "Sí, tampoco los muertos retoñan. Desgraciadamente." En: Ibid. Págs. 187-202.

⁹ Augusto Roa Bastos. "Los trasterrados de Comala." En: Ibid. Págs. 203-214.

¹⁰ Carlos Fuentes. *Valiente mundo nuevo. Épica, utopía y mito en la novela hispanoamericana*. México, FCE, 1990.

¹¹ Julio Ortega. "Enigmas de *Pedro Páramo*". En: Federico Campbell. Op. Cit. Págs. 337-341.

¹² Ibid. Pág. 341.

¹³ Ivette Jiménez de Baez. *Juan Rulfo: Del páramo a la esperanza. Una lectura crítica de su obra*. México, El Colegio de México/FCE, 1990. Pág. 269.

¹⁴ Ibid. Págs. 271-272.

¹⁵ William L. Siemens. *Mundos que renacen. El héroe en la novela hispanoamericana moderna*. México, FCE, 1997.

¹⁶ Juan Rulfo. *Pedro Párama*. México, FCE, 1973. Pág. 20. Todas las citas pertenecen a esta edición. En adelante sólo aparecen las páginas donde se encuentran las citas.

¹⁷ De acuerdo con Gilbert Durand, hoy se vive aún en el prometismo del siglo XIX, un estilo histórico que se caracteriza por una excesiva conquista de la naturaleza. Cfr. *De la mitocrítica al mitoanálisis. Figuras míticas y aspectos de la obra*. Barcelona, Anthropos/UAM, 1993.

¹⁸ Cfr. Gilbert Durand. *La imaginación simbólica*. Buenos Aires, Amorrortu, 1968.

¹⁹ Este concepto lo tomo de Roberto Ferro, quien advierte tres grados de organización de la temporalidad en la novela *Pedro Párama*. La historicidad, la intratemporalidad y la temporalidad detenida. Roberto Ferro: "Pedro Párama. El grado cero del palimpsesto", ensayo que forma parte de su libro *El lector apócrifo*. Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1998. Págs. 59-72.

²⁰ Gilbert Durand establece que, a pesar de los esfuerzos de despaganización de las religiones monoteístas, en los escritos sagrados queda impresa una brecha mítica que permite la restitución del mito en la lectura.

²¹ En su teoría de la recepción estética, Jauss describe cinco tipos de identificación con el héroe:

1. Asociativa, la cual se suscita en una relación de representación comunitaria como el juego, la lucha, la fiesta. Este tipo de relación provoca una disposición receptiva de asunción de funciones propias de estas representaciones. La clase de comportamiento receptivo que se puede dar en el participante es de tipo regresivo, si la identificación provoca el exceso sin la reflexión, o de tipo progresivo, si la sociabilidad provoca el sentimiento de libertad.
2. Admirativa, que se suscita en una relación con un héroe total, lo cual provoca una disposición receptiva de admiración, con comportamiento regresivo si da paso a una imitación acrítica o un alejamiento evasivo, o con un comportamiento progresivo, si da paso a la emulación del ejemplo.
3. Simpatética, que se suscita ante el héroe imperfecto, cotidiano, provocando una disposición receptiva de compasión, con comportamiento regresivo si se limita al sentimentalismo que autoconfirma al propio receptor, o progresivo si despierta un interés moral y la solidaridad.

-
4. Catártica, que se presenta ante el héroe sufriente u oprimido, a crear una disposición receptiva de conmoción trágica o de risa participadora. Provoca un comportamiento regresivo si sólo despierta curiosidad y burla, o un comportamiento progresivo si da lugar a un interés que promueva la reflexión libre o juicio moral libre.

 5. Irónica, que se presenta ante el héroe desaparecido o el antihéroe, lo cual provoca una disposición receptiva de extrañeza provocativa, con un comportamiento regresivo si conduce al solipsismo, el aburrimiento o la indiferencia, y un comportamiento progresivo si despierta la creatividad, la sensibilización de la percepción y la reflexión crítica.

CAPÍTULO 4

El conflicto entre modernidad y tradición en la narrativa de Gabriel García Márquez

4.1 Introducción

En el cuento "Muerte constante más allá del amor",¹ alusión evidente al soneto de Francisco de Quevedo, mito y logos se revelan en el centro de la reflexión, mediante el recurso de la risa carnavalesca que permite aligerar el peso de una visión frente a la vida y la muerte y rendirse ante el horror de esta última, transitando de la luminosidad del logos a lo bajo, que se suscita ante el recuerdo de su paso a la nada de un hombre como el personaje Onésimo Sánchez. En este cuento, García Márquez traslada al género narrativo y al contexto latinoamericano, el conflicto expresado por el yo poético en el soneto de Quevedo. Mediante el recurso de la narratividad, García Márquez rompe con el monologismo del género poético, para plantear el tema como un conflicto cultural en el que se oponen dos fuerzas, tradición y modernidad. El barroquismo en esta obra sería el diálogo que permite, mediante la intertextualidad paródica, continuar la reflexión sobre el problema planteado como preocupación del individuo para convertirse en el cuestionamiento de una idea sometida al diálogo en el contexto de otra cosmovisión, de tal manera que su reflexión privada tiene un contrapunto público. La forma narrativa, manera idónea para la polifonía y el diálogo, permite en la

narrativa de García Márquez la discusión entre el logos del hombre moderno latinoamericano y el mito en la figura simbólica del personaje Laura Farina. En la novela *El coronel no tiene quien le escriba*² encontramos otra manifestación de la reflexión en torno a la realidad de una figura moderna, la de la instauración de la república frente a la memoria comunitaria como cultivo de la tradición, simbolizada en la pelea de gallos y en la gallera, lugar de encuentro comunitario, establecida por el pueblo como forma de sobrellevar un sistema político adverso a la realización de la vida. En la novela *Crónica de una muerte anunciada*³, el análisis se centra en la observación de una isotopía temática en la estructura de la novela que puede leerse como la representación de la Pasión de Cristo, en la que se revela un recurso comunitario para resolver un conflicto de honor mediado por la subordinación a los poderes eclesiástico y político. En estas novelas, uno de los temas es el de las consecuencias que ha tenido para la convivencia humana, la manera en que se implantaron en Latinoamérica la religión y el sistema político. La estructura de carnaval que podemos apreciar en las tres narraciones (dirimir el conflicto en la plaza pública, la discusión de la idea mediante el recurso del doble, el uso de la corporeidad y de lo bajo, entre otras) es consecuente con la idea de expresar los puntos de vista que intervienen en los conflictos planteados en cada una, y que puede resumirse en la contraposición de dos formas de vida, la que se actúa por imposición y la que trata de mantener su equilibrio con la refuncionalización de esas formas de vida impuestas, donde se conservan vivas las tradiciones que le permiten cohesión.

4.2 Muerte constante más allá del amor

Amor constante más allá de la muerte

Cerrar podrá mis ojos la postrera
Sombra que me llevare el blanco día,
Y podrá desatar esta alma mía
Hora a su afán ansioso lisonjera;

Mas no, de esotra parte, en la ribera,
Dejará la memoria, en donde ardía:
Nadar sabe mi llama el agua fría,
Y perder el respeto a ley severa.

Alma a quien todo un dios prisión ha sido,
Venas que humor a tanto fuego han dado,
Medulas que han gloriosamente ardido,

Su cuerpo dejará, no su cuidado;
Serán ceniza, más tendrá sentido;
Polvo serán, mas polvo enamorado.

Francisco de Quevedo

Será ceniza mas tendrá sentido.
Quevedo

Ya no esperaré más la triste aurora
Que me despierte al clarear el día,
Despertándome el alma a su agonía
Al traspasar de su angustiosa hora.

Ya no verán mis ojos como ahora
Esta desensoñada noche mía:
Ni con sus manos la melancolía
Los velará de sombra cegadora.

Siente mi oscuro corazón, huído
De la noche estelar de tu mirada
Y de su pura sombra perseguido,

Como si una invisible llamarada

De tenebrosa luz le hubiese herido
Volviéndole ceniza enamorada.

José Bergamín

Sol de sombra Solombra cegadora
Mis ojos han de ver lo nunca visto
Lo que miraron sin mirarlo nunca
El revés de lo visto y de la vista

Los láúdes del láudano de loas
Dilapidadas lápidas y laudos
La piedad de la piedra despiadada
Las velas del velorio y del jolgorio

El entierro es barroco todavía
En México
Morir es todavía
Morir a cualquier hora en cualquier parte

Cerrar los ojos en el día blanco
El día nunca visto cualquier día
Que tus ojos verán y no los míos

Octavio Paz

Nocturno muerto

Primero un aire tibio y lento que me ciña
Como la venda al brazo enfermo de un enfermo
Y que me invada luego como el silencio frío
Al cuerpo desvalido y muerto de algún muerto.

Después un ruido sordo, azul y numeroso,
Preso en el caracol de mi oreja dormida,
Y mi voz que se ahogue en ese mar de miedo
Cada vez más delgada y más enardecida.

¿Quién medirá el espacio, quién me dirá el momento
en que se funda el hielo de mi cuerpo y consuma
el corazón inmóvil como la llama fría?

La tierra hecha impalpable silencioso silencio,

La soledad opaca y la sombra ceniza
Caerán sobre mis ojos y afrentarán mi frente.

Xavier Villaurrutia

Estos son algunos sonidos del eco del emblemático soneto "Amor constante más allá de la muerte" en el que el poeta barroco Francisco de Quevedo expresa no la seguridad del cristianismo canónico, sino el ansia humana de la prolongación de la vida después de la muerte del hombre moderno, a través del sentimiento del amor. En este soneto se puede entrever un acercamiento de Quevedo al hombre moderno que su conocimiento de las ideas humanistas de la Reforma protestante le proporcionó, y que tuvo que reprimir ante la censura contrarreformista. Gadamer dice que en la comprensión interpretativa "...el poema quiere que se sepa, experimente y aprenda todo lo que él sabe, y que no se vuelva a olvidar jamás."⁴ García Márquez se enlaza a la cadena de este eco con una respuesta interpretativa en la que cuenta la experiencia del eros de la vida frente a la contundencia de la muerte. Esta respuesta llama la atención, entre otras cosas, por constituir un contrapunto dentro del barroco tanto de las ideas humanistas de la Reforma como de la espiritualidad católica. Octavio Paz señala que la crisis humana del barroco está "caracterizada por la continua tensión entre el cuerpo y el alma, la fe y la duda, la sensualidad y la conciencia de la muerte, el instante y la eternidad."⁵ En el cuento de García Márquez, esta tensión se expresa a partir de la oposición entre la sensualidad y la conciencia de la muerte.

La elección de García Márquez por el conceptismo quevediano marca una línea latinoamericana por la preferencia de la expresión de conceptos, más que de juego con la forma, que le permite hacer una reflexión de tipo filosófico, aunque la innovación en las formas literarias que estos escritores aportan a la literatura universal es innegable. Ello muestra que no se puede separar la forma del contenido. El contenido requiere la forma y la forma es acorde con el contenido. En el análisis hay que destacar primeramente que el retomar un tema del barroco es un primer aspecto que se tiene que estudiar en este cuento. En efecto, en "Muerte constante más allá del amor", encontramos una respuesta a la preocupación del hombre moderno por sus limitaciones frente a la muerte, que es una preocupación universal, pero que aquí se expresa desde dos particularidades, la del hombre moderno y la del contexto de una modernidad latinoamericana. Sin embargo, no basta con ello, sino que las características literarias constituyen junto con el tema, la posición barroca.

En este sentido, el género narrativo, además de corresponder con la posibilidad de reflexión a que alude la hermenéutica de Ricoeur, se puede considerar como recurso para desarrollar el tema dentro de las características de la estrategia barroca de esta obra, ya que a diferencia de la abstracción de un yo poético que eleva su expresión de la angustia humana despojada de su singularización, la narración requiere de la concreción de personajes, lo cual conduce a la ubicación de éstos en contextos históricos y situaciones específicas (Aunque es interesante señalar que el soneto es una forma de creación poética que comparte con la forma narrativa el desarrollo de un tema, de acuerdo con un planteamiento, un desarrollo

argumentativo y una conclusión). Asimismo, dentro de la narrativa la obra presenta características que resultan innovadoras y originales dentro del contexto en que surgen y que hacen pensar que nacen de los requerimientos del tema.⁶

Otro aspecto que llama la atención hacia el recurso barroco es el título del cuento, formado con la inversión de los términos de la reflexión, que anuncia la respuesta de espejo que el hombre situado en un momento de la historia de la implantación de la modernidad en Latinoamérica, puede ofrecer a la eterna preocupación del ser humano por su finitud. El personaje Onésimo Sánchez capta, en el momento de conocer la proximidad de su muerte, la miseria y la inutilidad de sus ideales de modernidad y descubre tardíamente la vitalidad despreciada de la sensualidad frente a la razón. La soledad del poder y el amor redentor han sido señalados como dos temas recurrentes en la obra de García Márquez.⁷ El título del cuento, al invertir los términos del soneto quevediano, niega la posibilidad de prolongación de la vida a través del amor. Por otra parte el *incipit* da un giro paródico que provoca risa carnavalesca liberadora del enfrentamiento de la muerte, al presentar la paradoja del encuentro del amor de su vida cuando faltan seis meses para que ésta no tenga ninguna existencia. García Márquez es implacable en esta posición frente a la vida, la muerte y el amor. Con el contraste, además, de una vida terrenal basada en un espejismo que al final vacía de todo sentido a esa vida.

El viaje introspectivo del héroe puede resumirse en las siguientes secuencias del relato: Onésimo Sánchez, un hombre que hasta ese momento podía considerarse exitoso, conoce el amor en el mismo tiempo en que conoce también cuándo va a

morir. La situación conflictiva se le presenta en el Rosal del Virrey, pueblo latinoamericano del siglo XX. Los temas del amor y la muerte son presentados en un contexto específico; se trata de un candidato a un puesto político que llega al pueblo con todo su aparato teatral, a partir del cual se establece la antítesis entre vida real y vida ficticia. Onésimo, a solas, apartado de la actuación teatral que tiene que desplegar en su vida pública, enfrenta la reflexión acerca de la muerte próxima. En este momento íntimo, aparece la rosa como símbolo de vida para acentuar el contraste vida-muerte. También aparece un rasgo humano de pudor en el personaje. Como contraste, Onésimo Sánchez se presenta en público, endurecido hacia los que mantienen la vida frente a la conciencia de la proximidad de su muerte. Se reviste con su careta de senador a través del discurso demagógico que lanza al pueblo. Durante este recorrido aparece Nelson Farina, personaje de aparente antítesis con Onésimo Sánchez. Nelson Farina tiene lo que Onésimo Sánchez va a desear, su hija Laura, el objeto de su apego a la vida. El senador conoce a Laura Farina cuando se pasea por el pueblo después del discurso. El cumplimiento del deseo de Onésimo Sánchez hacia Laura Farina está mediado por la voluntad de Nelson Farina, quien ve la oportunidad de conseguir lo que tanto ha pedido al senador. Laura Farina es un objeto en esta transacción de su padre con el senador. Laura Farina va en busca del senador por orden de su padre, pero impedida de unirse con Onésimo por un cinturón de castidad. En las escenas de esta secuencia se ve al senador en otro ámbito de su teatro, la negociación con los líderes del pueblo, en contraste con la presencia ingenua de Laura Farina. Este contraste es marcado por la aparición de la mariposa como símbolo del erotismo (mientras él piensa en la muerte). La muerte y la corrupción

se enlazan con la sensualidad de Laura Farina. Finalmente, se da el encuentro erótico de Laura Farina con el senador. En contraste con la secuencia anterior, en la que aparece la mariposa-erotismo, ella ve la rosa, símbolo de la vida. En la secuencia final, Onésimo Sánchez muere frustrado al no tener el contacto deseado con Laura Farina.

El espacio⁸ en el que se desarrolla la narración, al igual que en los otros cuentos de la serie a la que pertenece, se establece a través de la creación del pueblo como el del Rosal del Virrey, nombre en el que se encuentran las contradicciones con la serie predicativa que acompaña a este nombre. Rosal, que en la narrativa de García Márquez simboliza la vida, contradice la naturaleza árida del lugar, mientras que virrey alude al pasado colonial y juntos estos nombres forman una denominación paródica que alude a un presente que se está viviendo con concepciones pasadas. Este tipo de recursos formales son los que crean en el texto las posibilidades de reflexión desmitificante, pero también restauradora de sentido. El narrador elige el modelo cultural⁹ para predicar sobre el lugar, lo cual enfatiza el uso de recursos de imagen visual para crear la conceptualización, en este caso la contradicción cultural entre una tradición que no puede asimilar la modernidad que se le impone. En esta espacialización se da la reflexión interna en el personaje Onésimo Sánchez.

Si más que ilusión de espacio, como se diría desde una posición desde la inmanencia del texto, pensamos en realidad configurada, como concibe Ricoeur, podríamos considerar la realidad representada en la obra como relacionada con la

realidad referencial, la prefigurada y no sólo como realidad inmanente, válida sólo dentro del texto. Esta precisión no está de más, ya que nos permite tener en cuenta la tercera realidad a la que alude Ricoeur, la que refigura el lector, que no es sólo la inmanente sino también la realidad referencial.

Como sujeto escindido, en el espacio público se da una expresión cínica de Onésimo Sánchez y en el espacio privado se da la reflexión contradictoria. El espacio interior de reflexión del personaje y el espacio exterior, de acción pública del personaje nunca coinciden; así, introspección y extroversión se contradicen. El conocer la proximidad de su muerte lo hace más cínico en su acción y más lúcido en su reflexión.

En el cuento se presenta un espacio real y un espacio ficticio; pero el lector tiene que preguntarse ¿cuál es cuál? La obra, a través del espacio ficticio, nos ayuda a ver de otra manera la realidad "real". Frente al nombre ficticio, Rosal del Virrey, existen otros nombres de la realidad referencial del lector como Aruba, Cayena, Riohacha y Gotinga. Entre los tres primeros y el último hay una relación de contraste: el Caribe latinoamericano frente a la ciudad europea. El espacio Rosal del Virrey se construye a través de la siguiente serie descriptiva que remite al lector a un modelo cultural: "pueblito ilusorio", "dársena furtiva para los buques de los contrabandistas", "recodo inútil del desierto", "mar árido y sin rumbos", "apartado de todo", "caluroso", "pobre, polvoriento y triste."

Este pueblo se rodea en el relato con los de Cayena, Paramaribo, Aruba y Riohacha, que están en el mismo nivel descriptivo, y se contrasta con Gotinga, una ciudad europea. Con ello, encontramos un primer contraste que va a marcar el tono de este relato, por medio de la perspectiva escindida del personaje principal, Onésimo Sánchez, a través del cual el narrador nos presenta la situación conflictiva del cuento. El recurso de la imagen en García Márquez no se da, como en el realismo, con apego a un sentido de referencialidad extratextual compartido entre el narrador y el lector, sino mediante la creación de imágenes que, paradójicamente, hacen que el lector descubra o desvele otra manera de ver la realidad referencial de sentido común. El Rosal del Virrey se presenta como deixis representativa de las contradicciones latinoamericanas donde se desarrolla el conflicto interno del personaje. Los otros espacios deícticos, son los cercanos (Aruba, Cayena, Riohacha, Paramaribo) y los lejanos (Gotinga), no sólo espacial, sino culturalmente, ideológicamente lejanos.

La dimensión temporal del relato está enmarcada por los últimos seis meses de vida de Onésimo Sánchez transcurridos en los días que estuvo en el Rosal del Virrey cuando se enamoró de Laura Farina. El presente del relato se construye por el momento en que Onésimo Sánchez llega al Rosal del Virrey, en su acostumbrada campaña dentro de su carrera política y conoce a Laura Farina. Es el tiempo intensivo en que se desarrolla el conflicto provocado por las contradicciones que han enmarcado la vida del personaje. Aunque del lado conceptista, el neobarroquismo de García Márquez está ausente de reflexiones digresivas, a la manera gnómica o doxal, en concordancia con el estilo de esta

narrativa que construye las ideas a través de las imágenes más que de los conceptos; sin embargo, el discurso plantea una reflexión filosófica que se sostiene en una pequeña frase del latino Marco Aurelio. El tiempo interior y el tiempo exterior se manifiestan en una contradicción entre las acciones del personaje y su discurso exterior y su discurso interior. Se da a conocer la acción iterativa de campaña política para resaltar la interrupción de esta iteración o vida usual por la noticia de la proximidad de la muerte de Onésimo Sánchez. Esta circunstancia marca la línea que separa el cinismo de la tragedia.

En el cuento hay tres nombres propios utilizados para crear a los personajes: Onésimo Sánchez, Laura Farina y Nelson Farina. Onésimo y Nelson, sólo en apariencia forman un contrapunto en su condición humana, porque internamente comparten la misma degradación moral. Laura Farina, en contraste, aparece como un ser corporal sin atributos morales, un ser sensual no racional. ¿De qué manera están motivados estos personajes? Laura Farina tiene una motivación literaria; recuerda a la Laura inspiradora del italiano Petrarca, quien consolidó el soneto como forma de expresión poética, referente formal del soneto en Quevedo. La Laura de Petrarca alude a la amada abstracta de Quevedo, que se transforma en la Laura corpórea de Onésimo Sánchez. Este último parece tener dos tipos de motivaciones: una fonética, ya que este nombre “suena” al de un político como el que suele presentarse muy frecuentemente en América Latina; y una motivación semántica, inspirada en el personaje literario de Sancho Panza. ¿Podría pensarse, tal vez, que Onésimo Sánchez es el descendiente del personaje de Cervantes? Nelson Farina tiene una motivación colonial; se trata de un nombre de extranjero

(Cayena) pero del Caribe francés. En el transcurso del relato hay una transformación moral interna en el personaje Onésimo Sánchez, causada por la frustración del sentido de vida que había alimentado hasta el momento de la aparición del amor junto con la muerte. Pero ¿qué tipo de amor le inspira Laura Farina? Un amor sensual que más que lujuria le despierta apego a la vida que, sin embargo, ya no puede tener y la convicción de que ya no podrá realizar el amor-vida más allá de la muerte. Es la situación trágica del hombre moderno que tiene conciencia de su finitud, la que Quevedo no se atreve a expresar.

La información acerca del ser y el hacer de los personajes viene en este caso principalmente del narrador, aunque Onésimo y Nelson proporcionan información de uno y otro. Respecto del retrato de los personajes, el narrador apela a la enciclopedia cultural del narratorio, pues los retratos físicos de los personajes se pueden deducir de la ubicación en el contexto sin que el narrador se detenga en dar detalles del aspecto físico de los personajes. El de Onésimo Sánchez es un retrato social no físico, que lo tipifica como el profesional formado en Europa, casado con una alemana, que hace carrera política en su país subdesarrollado. Sin embargo, ciertas informaciones, como el que usaba camisas de seda, se alimentaba con cereales de régimen, aparecía en público reposado y limpio, vestido con pantalón de lino crudo y camisa de flores pintadas, desatan el conocimiento que un narratorio puede tener sobre la figura acartonada de un político latinoamericano que se presenta con un disfraz de pulcritud física y aliño propios de un hombre "moderno". Nelson Farina es otro tipo social, el prófugo de la justicia, reminiscencia del corsario colonial, cuyo retrato físico parece la

oposición al de Onésimo Sánchez, ya que la presentación que de él se hace tendido en una hamaca, provoca una imagen de desaliño. Laura Farina es un personaje que sí tiene en el discurso un retrato físico que hace énfasis en su inusitada belleza corpórea, herencia del mestizaje dado entre el esclavo de origen africano y el colono europeo, que constituye en la obra de García Márquez el modo de una de las líneas de los personajes femeninos que se encuentran en su narrativa, asociadas a el erotismo de la muerte simbolizado por las mariposas: "La hija había heredado su color y sus tamaños, y los ojos amarillos y atónitos del padre, y éste tenía razones para suponer que estaba criando a la mujer más bella del mundo." (Págs. 62-63) La falta de una expresión moral en el personaje de Laura Farina, la hace asemejarse a la abstracción femenina inspiradora, en el soneto de Quevedo, pero también la ubica en un contexto de corporalidad, de ausencia de razonamiento, como no sea el práctico, que la habilita humanamente para constituirse en receptora de símbolos. De esta manera, Laura es la parte poética del relato al ser la portadora de la relación simbólica vida-amor-muerte, a través de la rosa vida-amor y de la mariposa amor-muerte.

El retrato de Onésimo Sánchez contrasta con el entorno en que existe y actúa. ¿Qué hace en ese contexto un ingeniero metalúrgico educado en Gotinga, casado con una alemana? Sin embargo, este es precisamente el efecto que el narrador nos ayuda a percibir cuando coloca a este personaje en el contexto en el que actúa de una manera contraria a la que se esperaría. El entorno de un mundo real y otro ficticio que conviven: el circo y el teatro versus la pobreza evidente, el auto refrigerado versus el calor del medio ambiente; la comodidad y la comida "sana"

versus las condiciones de existencia precaria y las comidas fritangueras. La soledad de este pueblo frente a la soledad del personaje ante la muerte.

El ser y el hacer del personaje Onésimo Sánchez se presentan en una reflexión discursiva interna tanto como en actos y discursos públicos. Sin embargo, el narrador es el principal portador de la reflexión interna del personaje. Hay un narrador detrás de todo ello. El personaje no es autónomo. El narrador muestra una postura dialógica en la manera como presenta a este personaje, porque lo enfrenta consigo mismo, en una reflexión que nunca se hace pública. La función que cumple en el relato el discurso de Onésimo Sánchez es de caracterización de su propia personalidad y el desarrollo de su conflicto. Se puede decir que hay un origen figural del discurso. Aunque está en tercera persona, el discurso proviene del personaje. Onésimo Sánchez es el personaje focal. Sin embargo, podríamos hacer las siguientes preguntas: ¿Hay cierta identificación entre el personaje y el narrador? ¿Por qué elige el punto de vista de este personaje? El narrador y el personaje de Onésimo Sánchez se confunden. No se trata de un narrador omnisciente, ni de uno interno, sino de un narrador que se identifica con el personaje. Aunque se trata de los actos y los discursos del personaje, el narrador elige cuáles narrar. ¿El narrador establece una relación disonante o una consonante con el personaje? Pareciera que el narrador se autocuestionara a través del personaje, hacia el cual a la vez que expresa disonancia, muestra compadecimiento.

El tono paródico presente en la narración constituye otra de los recursos creativos preferidos por el neobarroquismo que se utilizan en este cuento, con el cual se responde a las falsas expectativas de cualquier prolongación de la vida, contraponiendo en su lugar el goce sensual requerido por la certeza de los límites humanos; con ello se expresa una sabiduría que la pretensión moderna de grandeza y omnipotencialidad del hombre ignora. Así cuando el narrador dice de Onésimo Sánchez que "... estaría muerto para siempre en la próxima Navidad" (Pág. 60) el adverbio **siempre** tiene una connotación humorística al mismo tiempo que una trágica, pues en el primer aspecto da una información redundante, ya que no se puede morir sólo por un tiempo, pero en el segundo sentido refuerza el carácter inapelable de la finitud humana. Esta ironía se ve reforzada por la alusión a una celebración reiterada año tras año como es el nacimiento de Cristo, con la cual el cristiano renueva sus deseos de eternidad. La ironía y la exageración que acompañan a esta parodia apuntan hacia el discurso modernizador, como el de la derrota de la naturaleza dicho por un hombre que, gracias a la posibilidad que tiene la ciencia moderna de manipular el cuerpo humano, conoce hasta la fecha en que va a morir, con lo cual termina la ilusión de inmortalidad con la que se mueve el hombre moderno. O simplemente la promesa de artefactos para simplificar la vida, donde los requerimientos para ello resultan mucho más modestos: "Prometió las máquinas de llover, los criaderos portátiles de animales de mesa, los aceites de la felicidad que harían crecer las legumbres en el caliche y colgajos de trinitarias en las ventanas." (Pág.62) "-Yo no pido mucho, senador - dijo-, no más que un burro para traer agua desde el Pozo del Ahorcado." (Pág. 63)

Observamos aquí una ridiculización de las promesas de mejora de la vida por medio de las tecnologías modernizadoras.

Onésimo Sánchez frente al yo poético de Quevedo es un personaje concreto al que dentro del escenario de una parodia, se le impone una reflexión interna que corre paralela con la representación contradictoria de la seguridad del poderoso frente al débil y engañado, lo cual concluye en la situación trágica de la toma de conciencia de sus límites frente a la exuberancia de la sensualidad que lo rodea y de la cual apenas, al finalizar su vida, se percata, porque como hombre moderno se obstina sólo en ver falta de progreso donde hay también otras formas de vida que dotan de equilibrio a quienes se constituyen en el "objeto" de la modernización tramposa de la antítesis entre pueblo y dirigentes, que se puede resumir en las estrategias de vida que proporciona la cultura popular para sobrellevar la violencia de la cultura de la modernización. Este personaje es un hombre cuya mentalidad europea tiene su acción concreta en un contexto en el que su tipo de visión no puede ser más que una entelequia que se concreta paradójicamente en una modernización de escenografía teatral, que divide a este ser en dos mundos:

"En la vida real acababa de cumplir 42, se había graduado con honores de ingeniero metalúrgico en Gotinga, y era un lector perseverante aunque sin mucha fortuna de los clásicos latinos mal traducidos. Estaba casado con una alemana radiante con quien tenía cinco hijos, y todos eran felices en su casa, y él había sido el más feliz de todos hasta que le anunciaron, tres meses antes, que estaría muerto para siempre en la próxima navidad."
(Pág. 60)

Esas son las posibilidades de realización del hombre moderno en Latinoamérica.

La reflexión interna que se genera en el político a punto de morir discurre al mismo

tiempo que lleva a cabo la rutina de su farsa electorera, con lo cual crea una paradoja constante entre su discurso interno y su discurso externo:

"Su voz pausada y honda tenía la calidad del agua en reposo, pero el discurso aprendido de memoria y tantas veces machacado no se le había ocurrido por decir la verdad sino por oposición a una sentencia fatalista del libro cuarto de los recuerdos de Marco Aurelio.

-Estamos aquí para derrotar a la naturaleza -empezó, contra todas sus convicciones-. Ya no seremos más los expósitos de la patria, los huérfanos de Dios en el reino de la sed y la intemperie, los exilados en nuestra propia tierra. Seremos otros, señoras y señores, seremos grandes y felices." (Pág. 61)

Más adelante, expresa la oposición a la pretensión de derrota de la naturaleza, lugar común del discurso modernizador, y recuerda en el momento frustrado en que se dispone a gozar del cuerpo de Laura Farina como último intento de aferrarse a la vida, la cita de Marco Aurelio que lo ubica en la realidad trágica de incapacidad ante la muerte: "Luego cerró los ojos para relajarse, y se encontró consigo mismo en la oscuridad. *Recuerda -recordó- que seas tú o sea otro cualquiera, estaréis muerto (sic) dentro de un tiempo muy breve, y que poco después no quedará de vosotros ni siquiera el nombre.* Esperó a que pasara el escalofrío." (Pág. 68)

Laura Farina, el contrapunto de la amada incorpórea del yo poético del soneto de Quevedo, es, en contraste, la amada toda cuerpo con la que Onésimo Sánchez tiene la oportunidad de elaborar su reflexión interna acerca de la tragedia del ser humano que sólo al final de su corta vida descubre una verdad doblemente trágica: que a pesar de toda pretensión de grandeza humana, la vida tiene un

límite y que existen formas sabias para aceptarlo y disfrutar la vida. Laura Farina, la mujer que reside en el mundo no real de Onésimo Sánchez, se constituye en el poder liberador del cuerpo frente al de la razón, del símbolo frente al signo, del mito frente a la epopeya.

4.3 *El coronel no tiene quien le escriba*. Dos perspectivas identitarias en pugna: Oralidad y escritura

La interpretación de esta novela girará en torno de la manera en que se expresa en la narrativa de García Márquez un tema característico del barroco latinoamericano, el conflicto que se da cuando se interceptan la cultura de la oralidad frente a la de la escritura; la tradición frente a la modernidad. El gallo como eje de esta temática.¹⁰ Una interpretación desde la óptica de una hermenéutica de la novela *El coronel no tiene quien le escriba*, nos invita a fijar la atención en la simbolización comunitaria en la que las acciones en torno al gallo de pelea cobran un significado ritual de la solidaridad entre los integrantes de una comunidad oprimida por los excesos de una parodia de la república moderna. Desde el título de la novela se anuncian las líneas que dan una estructura antitética a la historia de este relato. En efecto, la trama de la novela transcurre en una creciente tensión entre el mundo de la modernidad latinoamericana, de la cultura de la escritura y el mundo de la tradición, de la oralidad, que culmina en la resolución de esta lucha que se presenta interiormente en el personaje del coronel, un hombre que pasó su vida creyendo y trabajando por

los ideales de la república moderna y que en el momento de su vejez debate sus convicciones entre estos dos mundos.

El inicio del relato nos presenta de manera directa, mediante el artículo determinado "el", al personaje central, el coronel, lo cual exige al lector asumir una existencia del personaje previa a la narración; por otra parte, no se identifica por su nombre propio sino por su grado militar, llamando así la atención hacia una situación anterior a la narración y a un contexto determinado de la faceta del personaje, que se quiere focalizar. El narrador omnisciente en esta novela recuerda la voz del cuento popular que presenta una historia de manera directa, que ubica al receptor en un hilo narrativo no iniciado con él, sino que como lector se inserta en un momento dado dentro de una continuidad. Recordemos este inicio: "El coronel destapó el tarro del café y comprobó que no había más de una cucharadita. Retiró la olla del fogón, vertió la mitad del agua en el piso de tierra, y con un cuchillo raspó el interior del tarro sobre la olla hasta cuando se desprendieron las últimas raspaduras del polvo de café revueltas con óxido de lata." (Pág.5)

A partir de este momento cotidiano, que marca el tono del relato, empieza el recorrido del coronel en su debate interior. Las escenas que transcurren en este inicio adentran al lector en los contextos y los personajes de la antítesis en la que se desarrolla la historia del personaje. Los rasgos definidores de esta antítesis son la pobreza, llevada con dignidad, del coronel y su esposa, la presencia del gallo que juega un papel central en la novela, el estado de salud de estos dos personajes, la circunstancia política en la que se encuentra el pueblo, que es la del estado de sitio,

resguardado por el alcalde militar, la dinámica interna de las relaciones de los habitantes del pueblo que sobreviven esta situación con prácticas comunitarias y las distorsiones en esta comunidad por la presencia de algunos de sus miembros que traicionan con sus actitudes las acciones de defensa contra un estado de cosas que los oprime. De esta manera, se va estructurando la contraposición tradición-modernidad. El *incipit*, pues, nos coloca en el conflicto central estructurador del discurso que consiste en el debate sostenido en el personaje del coronel entre su entrega a las convicciones de la instauración de la república moderna y el desencanto de esta visión esperanzadora que lo hace voltear la mirada a la construcción de un mundo de vida alterno construido en la tradicionalidad del pueblo.

La dinámica del relato conduce al coronel, de la modernidad decadente a una renovada modernidad en la que emergen como fuerzas liberadoras las tradiciones relegadas por la primera. Esto es lo que nos invita a realizar un análisis hermenéutico para comprender este contenido, no explicitado con conceptos sino con imágenes creadas por el lenguaje de este relato, de sobrevivencia de los lazos comunitarios. Esta comunidad de los habitantes del pueblo se realiza alrededor del mantenimiento del gallo como símbolo de la renovación de los lazos comunitarios. Por ello, el dilema del coronel frente a la venta del animal, nada menos que al cacique Don Sabas, se convierte en una lucha decisiva en relación con el enfrentamiento de su realidad y las consecuencias de desencanto de sus incursiones por el mundo de la modernidad.

Frente a este mundo de la modernidad, en el pueblo se desarrolla otra forma de comunicación y de construcción y mantenimiento de valores, que se realiza a través de rituales como el de la ceremonia de entierro del muerto, en la que mediante los ritos como el tapizado de flores de las calles, la reunión en el velorio y la marcha hacia el cementerio acompañada por la banda de músicos, se consolidan sus convicciones como pueblo al que la modernidad no le ha cumplido sus promesas. De esta manera, las ceremonias que se dirigen al muerto contribuyen a la reunión de los vivos, y constituyen el primer indicio manifiesto en el coronel de vuelta de su mirada hacia las tradiciones comunitarias: "Al desembocar a la calle central sufrió un estremecimiento. Hasta donde alcanzaba su vista el pueblo estaba tapizado de flores. Sentadas a la puerta de las casas las mujeres de negro esperaban el entierro." (Págs. 12-13)

Por otra parte, la escritura en el uso comunitario cobra el valor de la comunicación desde la clandestinidad, a través de hojas, pasquines o libelos de denuncia. De esta manera se subvierten los usos modernos de la cultura de la escritura como el del periódico y como el de la pelea de gallos que para los ojos modernos es un lugar de juego pero para los de la tradición es un lugar de renovación de lazos comunitarios.

El gallo cobra especial significación para el coronel, ya que es la herencia de su hijo, presuntamente asesinado por un soldado, durante una redada en la gallera, lugar de reunión política también. Esta circunstancia, en la que es posible captar que el hijo no murió como consecuencia del ataque del ejército, sino que permanece escondido en la selva, provoca un acercamiento del coronel a esa otra lucha, la clandestina, la

del pueblo joven, tan distinta de la suya en el mundo de la burocracia en el que culminó su actividad de juventud, tan parecida a las de los jóvenes como su hijo:

"Ellos protestaron. Uno se inclinó hacia él.
Dijo, con una voz apenas perceptible:
_Escribió Agustín.
El coronel observó la calle desierta.
_¿Qué dice?
_Lo mismo de siempre.
Le dieron la hoja clandestina. El coronel la guardó en el bolsillo del pantalón. "
(Págs. 62-63)

"Sacó dinero del bolsillo del pantalón, y con el dinero una hoja de papel. Se la dio al coronel por debajo de la mesa.
_Es de Agustín _dijo.
El coronel guardó la hoja clandestina. Álvaro apostó fuerte al once. " (Pág. 99)

"Y entonces vio de cerca, por la primera vez en su vida, al hombre que disparó contra su hijo. Estaba exactamente frente a él con el cañón del fusil apuntando contra su vientre. Era pequeño, aindiado, de piel curtida, y exhalaba un tufo infantil. El coronel apretó los dientes y apartó suavemente con la punta de los dedos el cañón del fusil.
_Permiso _dijo.
Se enfrentó a unos pequeños y redondos ojos de murciélago. En un instante se sintió tragado por esos ojos, triturado, digerido e inmediatamente expulsado.
_Pase usted, coronel." (Págs. 100-101)

El motivo que desencadena la reflexión del coronel es la espera por años de su jubilación que se objetiva durante el relato en el significado de dos fuerzas en que se centra el conflicto, el inicio de la sospecha ante la larga espera de su jubilación y la atención al gallo: "Quince años de espera habían agudizado su intuición. El gallo había agudizado su ansiedad." (Pág. 22) Una actitud que lo eleva en su calidad humana, en el paso de la ingenuidad a la toma de conciencia, es la resistencia a aceptar su condición de marginado de la modernidad:

"No esperaba nada _ mintió. Volvió hacia el médico una mirada enteramente infantil_. Yo no tengo quien me escriba." (Pág. 24)

"_¿Nada para el coronel?

El coronel sintió el terror. El administrador se echó el saco al hombro, bajó el andén y respondió sin volver la cabeza:

_El coronel no tiene quien le escriba." (Pág. 42)

En efecto, el coronel no tenía quien le respondiera del lado de la modernidad. Cuando el coronel se ubica en el lugar que le corresponde, aumenta la estimación del pueblo hacia él, tanto como su autoestima.

La antítesis estructuradora del relato se enfatiza con otras imágenes como las del paralelismo entre el conflicto moral del coronel con su malestar físico reforzado en una época del año, que desaparecerá cuando el personaje resuelve el conflicto. Así, al principio cuando se inicia la lucha interior en el coronel, ésta va acompañada con el malestar físico: "El coronel se ocupó del gallo a pesar de que el jueves habría preferido permanecer en la hamaca. No escampó en varios días. En el curso de la semana reventó la flora de sus vísceras." (Pág. 19) En cambio, en el desenlace, cuando el coronel ha aclarado el rumbo de sus decisiones, éstas van acompañadas de una sensación de bienestar físico: "Se sentía bien. Diciembre había marchitado la flora de sus vísceras." (Pág. 105)

Otro recurso estructurador de la antítesis es el tratamiento que el narrador da a la formación del coronel en la escritura como hombre moderno, que está caracterizada por cierto tono de burla no hiriente, sino cómplice. Así, presenta al

coronel como lector ávido de los periódicos, aunque en una circunstancia del todo contrastante con su precariedad para tal uso con la comodidad modernizadora: "Luego puso la lámpara en el suelo, colgó la hamaca y se acostó a leer los periódicos. Los leyó por orden cronológico y desde la primera página hasta la última, incluso los avisos." (Pág. 26)

El coronel en su ambigüedad entre el mundo de la escritura y el de la oralidad, tampoco escapa a la comicidad irónica cuando asume su papel dentro del ámbito propio de la escritura que contrasta con el ámbito de la escritura resignificada de la clandestinidad: "Escribió con una compostura aplicada, puesta la mano con la pluma en la hoja de papel secante, recta la columna vertebral para favorecer la respiración, como le enseñaron en la escuela." (Págs. 53-54) En contraste, está la información clandestina que circulaba entre la comunidad en una lucha todavía no asumida por el coronel:

Quando la mujer anunció que estaba preparada, el médico entregó al coronel tres pliegos dentro de un sobre. Entró al cuarto, diciendo: "Es lo que no decían los periódicos de ayer."

El coronel lo suponía. Era una síntesis de los últimos acontecimientos nacionales impresa en mimeógrafo para la circulación clandestina. Revelaciones sobre el estado de la resistencia armada en el interior del país. Se sintió demolido. (Págs. 29-30)

De esta manera se le presenta al lector el héroe al que va a acompañar en el relato en una creciente tensión entre dos realidades, la de la historia moderna y la tradicional de su pueblo.

El entusiasmo colectivo que en su juventud encontraba en los ideales de la república, los empieza a apreciar en los lazos de una comunidad oprimida que se le revela al coronel como una nueva posibilidad de construcción de ideales: "Encontró en el baúl un paraguas enorme y antiguo. Lo había ganado la mujer en una tómbola política destinada a recolectar fondos para el partido del coronel. Esa misma noche asistieron a un espectáculo al aire libre que no fue interrumpido a pesar de la lluvia." (Págs. 9-10) Mientras que cuando está en la gallera con la comunidad, transfiere la experiencia solidaria: "El coronel se acordó de otra época. Se vio a sí mismo con su mujer y su hijo asistiendo bajo el paraguas a un espectáculo que no fue interrumpido a pesar de la lluvia." (Pág. 110)

Por el lado de la escritura como valor de la modernidad, encontramos el mundo de la burocracia, la corrupción, las promesas incumplidas, desplegada por personajes antagónicos como el cacique terrateniente paternalista Don Sabas, el abogado, el alcalde militar, el mundo de la información parcializada de los periódicos que llegan de la ciudad, como ejemplos de una caricatura de la realización de la modernidad en Latinoamérica, aunque en el aspecto positivo de la modernidad, debemos prestar atención a la conciencia crítica pero con cierto alejamiento de la tradición, como se manifiesta en el personaje del médico ciudadano, quien es un hombre comprometido con la crítica, pero desde el ámbito de una formación puramente moderna, que lo mantiene con cierta solidaridad distanciada del movimiento interno de la comunidad.¹¹

La creación de estos personajes y sus contextos suscitan una actitud irónica de provocación ante la naturaleza de los antihéroes, como el personaje de don Sabas, un ser que se inserta en la dinámica del pueblo pero de manera traicionera y al cual el pueblo acepta guardando una distancia sabia para que no rompa la armonía interna cuyas estrategias son ocultadas a éste y otros personajes. El efecto que produce en el lector es de una inmersión de lleno en la esfera de vida particular de este pueblo sumido en la opresión con sus consecuencias funestas de pobreza e injusticia. En plena marcha del cortejo fúnebre, como manifestación de la comunidad, aparecen en connivencia dos personajes recurrentes en la narrativa de García Márquez que podríamos colocar en el lado de la antítesis que corresponde a la modernidad disonante y al cristianismo desviado de sus premisas humanitarias: el alcalde y el padre Ángel.

Detrás de estos sucesos que aumentan la tensión, se empieza a revelar ese otro mundo, el de la modernidad fallida, anunciada en el *incipit* con la presencia del alcalde, el cacique Don Sabas y el padre Ángel y a la com-pasión del lector con el coronel se añade una actitud de provocación mediante la ironía con la que son tratados los personajes y las situaciones de este polo de la antítesis, el cual se presenta al tiempo que el coronel se rebela, por vez primera, ante la indolencia de la burocracia. Acude al abogado, un personaje caricaturesco que asume un papel incongruente con su pretendido contexto. Es en esta parte donde encontramos otro recurso para evidenciar la pobreza expresiva de un uso lingüístico que corresponde a una consecuencia de la cultura de la escritura que consiste en

convertir los aforismos en conceptos más que en imágenes de acciones prácticas y que el abogado utiliza además como frases vacías:

"Y pronunció la sentencia como si acabara de inventarla:
_La unión hace la fuerza. (Pág. 46)

Así es, coronel _dijo_. La ingratitud humana no tiene límites." (Pág. 46)

La ingenuidad del coronel ante la corrupción de antiguos ideales va decreciendo en la medida en que la comunidad lo atrae hacia ella: "El coronel se dirigió a la sastrería a llevar la carta clandestina a los compañeros de Agustín. Era su único refugio desde cuando sus copartidarios fueron muertos o expulsados del pueblo, y él quedó convertido en un hombre solo sin otra ocupación que esperar el correo todos los viernes." (Pág. 32)

"Dese cuenta de las cosas, coronel -insistió-. Lo importante es que sea usted quien ponga en la gallera el gallo de Agustín." (Pág. 66)

"No sea ingenuo -dijo-. A don Sabas le interesa la plata mucho más que su propio pellejo.

La esposa del coronel salió de compras esa noche. Él la acompañó hasta los almacenes de los sirios rumiando las revelaciones del médico." (Pág. 98)

El duro recorrido del coronel culmina en la gallera, con una toma de conciencia provocada por la captación plena del significado de la reunión:

"Examinó la galería circular impulsado por una curiosidad un poco despreciativa. Una multitud exaltada se precipitó por las graderías hacia la pista. El coronel observó la confusión de rostros cálidos, ansiosos, terriblemente vivos. Era gente nueva. Toda la gente nueva del pueblo. Revivió -como en un presagio- un instante borrado en el horizonte de su memoria." (Pág. 109)

El desenlace, así, aunque no optimista, es liberador al darse la circunstancia de que el coronel es ganado por una toma de conciencia que nos deja como lectores en la perspectiva abierta a la interpretación de esta última palabra que pronuncia el coronel al finalizar el texto, mas no la reflexión del lector.

"La mujer se desesperó.
 "Y mientras tanto qué comemos", preguntó, y agarró al coronel por el cuello de la franela. Lo sacudió con energía.
 -Dime, qué comemos.
 El coronel necesitó setenta y cinco años los setenta y cinco años de su vida, minuto a minuto_ para llegar a ese instante. Se sintió puro, explícito, invencible, en el momento de responder:
 -Mierda." (Pág. 121)

4.4 *Crónica de una muerte anunciada* o la simbología del cristianismo como medio de expresión del problema identitario

La Pasión de Cristo como isotopía narrativa¹²

En las primeras líneas de este relato leemos la siguiente oración: "El día en que lo iban a matar, Santiago Nasar se levantó a las 5:30 de la mañana para esperar el buque en que llegaba el obispo." (Pág. 9) Este inicio nos coloca como lectores ante dos circunstancias que debemos relacionar: El transcurrir de un día en que un hombre sería asesinado y la visita de un jerarca de la Iglesia católica, acciones

que transcurrirán de manera paralela en el discurso y en movimiento contrario, pues entre más se aleja el obispo más se acerca la ejecución de la víctima. Estos dos movimientos representan en la ficción dos metáforas de camino: la de Santiago Nasar por medio del recorrido a través del pueblo hasta desembocar en el lugar donde sería ejecutado y la del buque en el que el obispo pasa de largo por el pueblo, sobre el río que lo bordea, como las dos partes de un símbolo que se cruzan, pero que no se llegan a reunir como corresponde a un símbolo, sino que por el contrario se separan diabólicamente. En la parte siguiente, continúa el relato de esta manera: "Había soñado que atravesaba un bosque de higuerones donde caía una llovizna tierna, y por un instante fue feliz en el sueño, pero al despertar se sintió por completo salpicado de cagada de pájaros." (Pág. 9) Este desenlace inesperado del sueño de Santiago Nasar, al relacionar lo agradable del agua con la heces fecales de las aves, y el presagio no interpretado adecuadamente por parte de la madre de Santiago Nasar anuncian la isotopía referida y el tono cómico-serio del relato.

De esta manera, con el *incipit* comenzamos a percibir el planteamiento de un tema de reflexión universal, el del símbolo del sacrificio de un hombre en nombre de todos. Se hace a través de la particularidad de la visión cristiana y en la especificidad de un ámbito latinoamericano, que vendría cumpliendo la función de un particularismo más contextualizado, el del sentido de los simbolismos cristianos en el sustrato latinoamericano. Es aquí donde surge la necesidad de realizar una hermenéutica que permita interpretar la naturaleza de este fenómeno particular.

La historia de este relato puede resumirse como el recuerdo que hace el narrador, en su indagación del hecho 27 años después de ocurrido, sobre el asesinato de un joven a manos de dos hermanos que quieren restituir el honor de la hermana devuelta en la noche de su boda por el ofendido esposo, al descubrir que ella no llegó virgen al matrimonio. El conflicto se centra en el hecho de que el inculpado será sacrificado, a pesar de que se le sabe inocente y que, sin embargo, es elegido (podemos preguntar, ¿por Ángela porque le hubiera gustado que él hubiera sido y por el pueblo porque era el Otro, el árabe?) y sacrificado como chivo expiatorio para restituir a la comunidad su orden de vida alterado.

Como se puede observar la historia es simple; sin embargo, en el nivel del discurso es donde el relato despliega toda la riqueza que puede descubrir un análisis hermenéutico. La forma de organizar el relato permite hacer la lectura de una isotopía narrativa basada en un pasaje del cristianismo muy relevante para su concepción de humanismo, la de la Pasión de Cristo. Esta isotopía está construida en diversos planos del discurso como el de la dimensión espacio-temporal, en el de la motivación de los nombres de los personajes, en el del papel que representan en el sacrificio de la víctima y en el uso de expresiones relacionadas con el campo semántico del tema de la Pasión.

La isotopía presenta dos planos: el del Cristianismo y el del cristianismo; tomando un concepto de Bajtín diremos que se trata del Hombre en el hombre. El plano del Cristianismo se presenta con la metáfora del camino de dos personajes, Santiago (el hermano de Jesús) Nasar(eno)-Cristo y el obispo-Dios Padre que no llegan a

coincidir. El plano particular donde se pone a prueba la idea del Cristianismo se desarrolla en tres órdenes: El del poder político, el del poder religioso y el de la socialidad de la comunidad a merced de estos dos poderes.

Iniciamos la comprensión de la isotopía por el orden político: Bayardo San Román, el esposo ofendido, llega al pueblo y somete a su voluntad a todos aquellos de quienes desea algo. La madre del narrador se refiere a él en los siguientes términos: "...tenía una manera de hablar que más bien le servía para ocultar que para decir." (Pág. 37) "Se me pareció al diablo." (Pág. 39) Y más adelante, el narrador presenta a su familia:

"La madre, Alberta Simonds, una mulata de Curazao que hablaba el castellano todavía atravesado de papiamento, había sido proclamada en su juventud como la más bella entre las 200 más bellas de las Antillas. Las hermanas, acabadas de florecer, parecían dos potrancas sin sosiego. Pero la carta grande era el padre: el general Petronio San Román, héroe de las guerras civiles del siglo anterior, y una de las glorias mayores del régimen conservador por haber puesto en fuga al coronel Aureliano Buendía en el desastre de Tucurinca.(...) Fue el primero que se bajó del automóvil, cubierto por completo por el polvo ardiente de nuestros malos caminos, y no tuvo más que aparecer en el pescante para que todo el mundo se diera cuenta de que Bayardo San Román se iba a casar con quién (sic) quisiera".(Págs. 46-47)

Seguimos con el orden religioso. El obispo como representante de la Iglesia en la comunidad es descrito como un autoridad a la que el pueblo le ofrece humildemente las exquisiteces más extravagantes como la multitud de gallos sacrificados para utilizar sólo una parte de ellos, las crestas, y desechar el resto, ya que "la sopa de crestas era su plato favorito" (Pág. 26), pero que es insensible

frente a esta ofrenda y deja frustradas las expectativas de sus fieles: "...el obispo empezó a hacer la señal de la cruz en el aire frente a la muchedumbre del muelle, y después siguió haciéndola de memoria, sin malicia ni inspiración, hasta que el buque se perdió de vista y sólo quedó el alboroto de los gallos." (Pág. 27) Este acto culmina en otro más grave, el abandono del hijo a su suerte: "pero después de que el obispo pasó sin dejar su huella en la tierra, la otra noticia reprimida alcanzó su tamaño de escándalo." (Pág. 32)

El padre Carmen Amador, representante de la Iglesia en la comunidad y a quien el discurso revela como culpable del acto del cual la víctima y el pueblo responsabilizan a Santiago Nasar, de una manera no explícita sino con argumentos tácitos como la sospechosa pasividad con la que asume los hechos y la prontitud con la que consuela a los asesinos:

"Irrumpieron en la Casa Cural, perseguidos de cerca por un grupo de árabes enardecidos, y pusieron los cuchillos con el acero limpio en la mesa del padre Amador. Ambos estaban exhaustos por el trabajo bárbaro de la muerte, y tenían la ropa y los brazos empapados y la cara embadurnada de sudor y de sangre todavía viva, pero el párroco recordaba la rendición como un acto de una gran dignidad.

-Lo matamos a conciencia -dijo Pedro Vicario-, pero somos inocentes.

-Tal vez ante Dios -dijo el padre Amador". (Págs. 66-67)

En el siguiente punto veremos cómo este mismo cura significativamente realiza la autopsia de la víctima.

El orden de la comunidad se presenta como sigue: La familia Vicario, lastimada en su honor, compuesta por Ángela Vicario, la pobre de espíritu que elige culpar a un

inocente es la encargada del anuncio profético. Los ejecutores del homicidio, los hermanos Pedro y Pablo Vicario (Pedro y Pablo son los primeros apóstoles y sacerdotes de la Iglesia, como congregación que se reúne para repetir el sacrificio de la misa). Asimismo, el apellido Vicario alude al papel de representantes del pueblo; también llama la atención su profesión de matarifes, es decir, sacrificadores.¹³ El padre de la novia ofendida, el ciego (como el que se lava las manos) Poncio Vicario, la madre, Purísima del Carmen Vicario.

Los acompañantes de Santiago Nasar. Plácida Linero, madre de Santiago Nasar. Su amigo Cristo Bedoya, tan desconocedor del peligro que acecha a Santiago Nasar como éste y que lo acompaña significativamente en todo el recorrido hasta el lugar del sacrificio. María Alejandrina Cervantes, la prostituta que verdaderamente sufre por el sacrificado.

La Pasión como trayecto de lectura está también apoyada en otros ámbitos del discurso como el de nombres de lugares: *El divino rostro*, la hacienda de Santiago Nasar; algunas acciones alusivas a la Pasión, como el de la Verónica:

La cara había quedado intacta, con la misma expresión que tenía cuando cantaba, y Cristo Bedoya le había vuelto a colocar las vísceras en su lugar y lo había fajado con una banda de lienzo. Sin embargo, en la tarde empezaron a manar de las heridas unas aguas color de almíbar que atrajeron a las moscas, y una mancha morada le apareció en el bozo y se extendió muy despacio como la sombra de una nube en el agua hasta la raíz del cabello. La cara que siempre fue indulgente adquirió una expresión de enemigo, y su madre se la cubrió con un pañuelo." (Págs. 97-98)

Y el de la crucifixión: "Tenía una punzada profunda en la palma de la mano derecha. El informe dice: "Parecía" un estigma del crucificado" (Pág. 99)

La carnavalización del relato

Una vez que se ha explicitado la isotopía, veremos a continuación el tratamiento peculiar que podemos mostrar a través de la categoría de lo carnavalesco para evidenciar el carácter cómico serio que vimos anunciado en el *incipit*. Como en el carnaval, en la novela la acción sucede en la plaza pública, todo el pueblo participa en el recorrido y asiste al sacrificio de Santiago Nasar. La discusión acerca de la muerte de Santiago Nasar se da en la plaza pública.¹⁴

Mostraré a continuación algunos aspectos de carnavalización de la narración centrados en el realismo grotesco propio de la literatura carnavalizada, tales como la expresión de lo escatológico, la alimentación, el énfasis en la naturaleza baja del cuerpo, la muerte. Iniciemos con el sacrificio de Santiago Nasar:

"Después de que la hermana les reveló el nombre, los gemelos Vicario pasaron por el depósito de la pocilga, donde guardaban los dos cuchillos mejores: uno de descuartizar, de diez pulgadas de largo por dos y media de ancho, y otro de limpiar, de siete pulgadas de largo por una y media de ancho. (Pág. 69)

Tratando de acabar para siempre, Pedro Vicario le buscó el corazón, pero se lo buscó casi en la axila, donde lo tienen los cerdos. En realidad, Santiago Nasar no caía porque ellos mismos lo estaban sosteniendo a cuchilladas contra la puerta. Desesperado, Pablo Vicario le dio un tajo horizontal en el vientre, y los intestinos completos afloraron con una explosión. Pedro Vicario iba a hacer lo mismo, pero el pulso se le torció de horror, y le dio un tajo extraviado en el muslo. Santiago Nasar permaneció todavía un instante apoyado contra la puerta, hasta que vio sus propias vísceras al sol, limpias y azules, y cayó de rodillas. (Pág. 154)

"Empezaban a desayunar cuando vieron entrar a Santiago Nasar empapado de sangre llevando en las manos el racimo de sus entrañas. Poncho Lanao me dijo: 'Lo que nunca pude olvidar fue el terrible olor a mierda'." (Pág. 155)

El velorio:

"El cuerpo había sido expuesto a la contemplación pública en el centro de la sala, tendido sobre un angosto catre de hierro mientras le fabricaban un ataúd de rico. Habían llevado los ventiladores de los dormitorios, y algunos de las casas vecinas, pero había tanta gente ansiosa de verlo que fue preciso apartar los muebles y descolgar las jaulas y las macetas de helechos, y aún así era insoportable el calor. Además, los perros alborotados por el olor de la muerte aumentaban la zozobra. (Pág. 96)

La autopsia:

"Nos devolvieron un cuerpo distinto. La mitad del cráneo había sido destrozada con la trepanación, y el rostro de galán que la muerte había preservado acabó de perder su identidad. Además, el párroco había arrancado de cuajo las vísceras destazadas, pero al final no supo que hacer con ellas, y les impartió una bendición de rabia y las tiró en el balde de la basura. (Pág. 100)

La muestra de duelo y culpa de María Alejandrina Cervantes:

"Estaba sentada a la turca sobre la cama de reina frente a un platón babilónico de cosas de comer: costillas de ternera, una gallina hervida, lomo de cerdo, y una guarnición de plátanos y legumbres que hubieran alcanzado para cinco. Comer sin medida fue su único modo de llorar, y nunca la había visto hacerlo con semejante pesadumbre. (Pág. 102)

Son carnales también las descripciones de las penurias de los hermanos Vicario en la cárcel, donde Pedro Vicario no pudo conciliar el sueño durante once meses y a Pablo Vicario le dio una colerina pestilente.

En contraste con este énfasis en la naturaleza baja con la que se narra la Pasión, en el relato se presenta la versión oficial del asesinato, de una manera que es característica en la narrativa de García Márquez; la forma irónica en que contrapone la cultura de la oralidad, la cultura popular, a la de la escritura, la cultura oficial. Así en los pasajes dedicados al abogado que llega al pueblo para ver todo lo relacionado con la muerte de Santiago Nasar, se puede apreciar el cambio de tono hacia la ironía con que el narrador describe la percepción sobre el mismo hecho de este personaje doblemente ajeno a la comunidad (por su origen ciudadano y por el desconocimiento de la forma de ser de los que va a juzgar). Veamos algunos rasgos de su descripción: "Acababa de graduarse, y llevaba todavía el vestido de paño negro de la Escuela de Leyes, y el anillo de oro con el emblema de su promoción, y las ínfulas y el lirismo del primíparo feliz." (Págs. 128-129) "Sin duda había leído los clásicos españoles, y algunos latinos, y conocía muy bien a Nietzsche, que era el autor de moda entre los magistrados de su tiempo." (Pág. 129)

Ahora observemos la agudeza con la que el narrador resalta la inclinación de este personaje hacia las frases hechas:

"Nadie podía entender tantas coincidencias funestas. El juez instructor que vino de Riohacha debió sentir las sin atreverse a admitirlas, pues su interés de darles una explicación racional era evidente en el sumario. La puerta de la plaza estaba citada varias veces con un nombre de folletín: *La puerta fatal*." (Pág. 20)

"En el folio 416, de su puño y letra y con la tinta roja del boticario, escribió una nota marginal: *Dadme un prejuicio y moveré el mundo*. Debajo de esa

paráfrasis de desaliento, con un trazo feliz de la misma tinta de sangre, dibujó un corazón atravesado por una flecha. " (Pág. 131)

"El juez instructor buscó aunque fuera una persona que lo hubiera visto, y lo hizo con tanta persistencia como yo, pero no fue posible encontrarla. En el folio 382 del sumario escribió otra sentencia marginal con tinta roja: *La fatalidad nos hace invisibles.*" (Pág. 147)

La segunda parte de la novela, desarrolla un tema que ya he señalado como recurrente en el autor, el de la redención por el amor. Esta redención, aunque tardía, hace que el sacrificio realizado tenga un sentido que se efectúa mediante la reunión de Ángela Vicario y Bayardo San Román, que habían vivido atormentados por la culpa durante muchos años.

4.5 Conclusión

En estos tres relatos de García Márquez observamos el trayecto de tres héroes, cuyos conflictos ponen en el plano de la discusión ideas que al limitar su autocomprensión, revelan un significado simbólico latente que, aunque no se resuelve en el plano del relato, sí deja abierta la discusión mediante un discurso sugerente, donde el lector puede continuar la reflexión.

En el cuento "Muerte constante más allá del amor", el narrador conduce al lector en un recorrido interno de un conflicto en el personaje focal. A diferencia del coronel, en el que las características de héroe del personaje propician una identificación de tipo asociativo,¹⁵ en el caso de Onésimo Sánchez el manejo del personaje por parte del narrador se presta al paso de identificación irónica entre él y el lector, a una de tipo simpatético, ya que se trata de un antihéroe que en el

transcurso del relato deviene en un héroe, mediante la reflexión filosófica que se desarrolla en la medida en que se acentúa el diálogo interno, donde se confrontan la personalidad externa y la interna de Onésimo Sánchez. Esta reflexión se concentra al final del relato en la cita de Marco Aurelio: "*Recuerda... que seas tú o sea otro cualquiera, estaréis muerto (sic) dentro de un tiempo muy breve, y que poco después no quedará de vosotros ni siquiera el nombre*", en la que no puede dejar de advertirse la ironía en la falta de concordancia de número que se observa en la cita, como ejemplo de la lectura de los clásicos mal traducidos que había sido señalada por el narrador como práctica del personaje.

En *El coronel no tiene quien le escriba*, el recorrido interno del personaje hacia la resolución de la propia identidad, en medio de la modernidad y de la tradición, el receptor que lo acompaña tiene la posibilidad de realizar una identificación de efecto progresivo, al tener el privilegio de saber más que el personaje del coronel en el tratamiento de las situaciones y de los personajes y, por lo tanto, de desplegar una identificación irónica respecto de los personajes y las situaciones de la modernidad disonante, en contraste con una identificación asociativa al asumir el sentido liberador de los rituales colectivos de los personajes y las situaciones de la tradición.

En *Crónica de una muerte anunciada*, la carnavalización acerca a una comprensión del sentido humanitario del símbolo, porque alude a una compasión que se suscita desde el cuerpo, más que desde la razón. Desde la simbólica del cristianismo se evidencia la separación de las partes que componen el símbolo de

la relación entre los seres humanos, lo cual cuestiona en un nivel profundo la eficacia de esta simbólica, y en el nivel superficial evidencia su fragilidad por los efectos en los planos religioso, político y social. La carnavalización sirve además para revelar la opresión de la cultura oficial y para rebelarse contra ella; en este caso se cuestiona una modernidad latinoamericana que expone la imposibilidad de liberarse del poder de la Iglesia, una modernidad política que se revela como una caricatura del ideal republicano, una intelectualidad moderna limitada por un conceptismo de cliché, que imponen su poder ante un pueblo sumiso que es incapaz de actuar de acuerdo con sus propios principios.

Estos tipos de identificación del lector con los personajes y las situaciones del relato tendrán un desenlace progresivo, si en el caso de los rituales tradicionales el lector capta la manera en que resaltan como alternativa frente a la decadencia de los ideales no logrados de la modernidad, y por otra parte, si la ironía con la que el narrador trata a los personajes de la modernidad es percibida por el lector como una manifestación de decadencia de un modelo de vida que no prosperó en la comunidad. En los tres textos analizados, el autor redime a sus personajes focales, con lo cual expresa una posición liberadora, de compasión hacia todos ellos.

La narrativa de García Márquez surge en un contexto similar al que señala Bajtín para la novela polifónica, es decir en un contexto en el que el univocismo se implanta en sociedades que conservan su carácter tradicional. La polifonía hace emerger estas voces reprimidas. La estrategia carnavalesca favorece que se

pueda realizar una hermenéutica en la que estas voces puedan verse a sí mismas críticamente, para conocerse. La lectura resulta así desmitificadora, en tanto que provoca la caída de un mito, pero también restauradora del sentido cuando revela significados míticos subyacentes.

Notas

¹ Este cuento pertenece a una serie de siete relatos en los que se narra el imaginario del devenir latinoamericano, cuyos personajes con sus problemáticas se reúnen en el último cuento "La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada" que da título a la colección, en una síntesis de la complejidad de la problemática latinoamericana. Gabriel García Márquez. "Muerte constante más allá del amor". En: *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada. Siete cuentos*. México, Edit. Hermes, 1972. Págs. 59-69. Todas las citas pertenecen a esta edición. En adelante sólo aparecen las páginas donde se encuentran las citas.

² Esta novela ha sido valorada, por las investigaciones más recientes en la literatura latinoamericana como quizás la novela más perfecta de Gabriel García Márquez, influenciada por las convicciones marxistas del autor, por su lectura de la novela *El viejo y el mar*, de Ernest Hemingway, y por la revelación del tercermundismo del autor. Gabriel García Márquez. *El coronel no tiene quien le escriba*. Barcelona, PLAZA & JANES, 1974. Todas las citas pertenecen a esta edición. En adelante sólo aparecen las páginas donde se encuentran las citas.

³ Este relato ha convocado interpretaciones en las que se trata de descubrir la incógnita de la autoría del deshonor de Ángela Vicario, o de analizar su parodia de los géneros policiales. Gabriel García Márquez. *Crónica de una muerte anunciada*. Bogotá, La oveja Negra/Diana, 1981. Todas las citas pertenecen a esta edición. En adelante sólo aparecen las páginas donde se encuentran las citas.

⁴ Hans Georg Gadamer. *Poema y diálogo*. Barcelona, Gedisa, 1993. Pág. 104.

⁵ Octavio Paz. *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*. México, FCE, 1983. Pág. 77.

⁶ El autor explica que la aceptación de la forma narrativa se le impuso, no sin grandes esfuerzos y a pesar del canon aceptado de su tiempo, al que él mismo se incorporaba: "El modelo de una epopeya como la que yo soñaba no podía ser otro que el de mi propia familia, que nunca fue protagonista y ni siquiera víctima de algo, sino testigo inútil y víctima de todo. (...) Desde mi primer paso en las ardientes arenas del pueblo me había dado cuenta de que mi método no era el más feliz para contar aquel paraíso terrenal de la desolación y la nostalgia, aunque gasté mucho tiempo y trabajo para encontrar el método correcto."(4) Gabriel García Márquez. *Vivir para contarla*. México, Diana, 2002. Pág. 438.

⁷ Claude Cymerman y Claude Fell (Coords). *Historia de la literatura hispanoamericana. Desde 1940 hasta la actualidad*. Buenos Aires, EDICIAL, 2001. Págs. 95-108.

⁸ En el análisis del cuento sigo los conceptos y la secuencia de análisis del libro de Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*. México, Siglo XXI, 1998.

⁹ De acuerdo con Luz Aurora Pimentel este modelo "permite describir un lugar como si fuera un cuadro." Ibid. Pág. 26.

¹⁰ sociales de autorrepresentación de las formas de ser comunitarias. En este sentido, dice que "... las sociedades contienen en sí mismas sus propias interpretaciones. Lo único que se necesita es aprender la manera de tener acceso a ellas." Por ejemplo, su estudio sobre las peleas de gallos en la isla de Bali nos ayuda a comprender el significado simbólico de esta práctica, que vista desde los ojos de la modernidad se reduce a un juego, un pasatiempo. Cfr. Clifford Geertz. *La interpretación de las culturas*. México, Gedisa, 1987. Pág. 372.

¹¹ Cymerman y Fell (Op. Cit. Pág. 99) marcan como única debilidad de la novela la función que cumple el personaje del médico en el sistema narrativo. A estos autores les parece que el darle al médico el conocimiento de todos los secretos, puede orientar al coronel en la toma de conciencia, lo cual consideran que es un recurso facilista para reintroducir la omnisciencia a la que García Márquez se había propuesto renunciar.

¹² Umberto Eco define la isotopía como coherencia de un trayecto de lectura que le permite al lector seguir con coherencia el significado del texto. Este momento explicativo del análisis de un texto sirve en la hermenéutica o momento comprensivo-interpretativo de la lectura para develar un sentido específico que el texto ofrece como acontecimiento singular que se sirve de los símbolos disponibles en la cultura en que se genera, para trabajar problemas concretos de la particularidad cultural en que se produce. De acuerdo con esta forma de concebir la lectura, podemos proceder a explicar una lectura que considero es permitida por el texto. Cfr. Umberto Eco. *Lector in Fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Barcelona, Lumen, 1987. Pág.132.

¹³ Gonzalo Díaz-Migoyo. *La diferencia novelesca. Lectura irónica de la ficción*. Madrid, Visor, 1990. La interpretación que desarrolla Díaz-Migoyo, aunque advierte la presencia de esta isotopía, no se interesa por su seguimiento, pues su trabajo tiene otro propósito comprensivo que consiste en revelar la ironía en la novela mediante la cual el narrador se confiesa autor de la deshonra de Ángela Vicario, por lo cual Santiago Nasar ocupó el lugar que a él le hubiera correspondido. En este sentido, creo que la interpretación que permite el seguimiento de la isotopía de la Pasión coloca la culpa en un nivel más general que involucra a todo el pueblo que calla la identidad del culpable material, que no es el narrador quien al escribir la crónica hace ver su complicidad y su necesidad de relatar el hecho como una forma de trabajar su culpa, restituyendo con el sacrificio

del chivo expiatorio, el orden en la comunidad, aunque la culpa nunca se desvanece tal como lo hace sentir la atmósfera del discurso.

¹⁴ Bajtín establece una relación entre el diálogo socrático (que se daba en la plaza) y el lugar donde se toman las decisiones y se llevan a cabo las acciones en el carnaval.

¹⁵ En relación con la descripción de los modelos de identificación con el héroe que propone Hans Robert Jauss, véase la nota 20 del capítulo 3.

CAPÍTULO 5

La emergencia de las voces marginadas en la narrativa de Daniel Sada

5.1 Introducción

Severo Sarduy señala que las figuras del neobarroco son la materia fónica y gráfica en expansión accidentada. Esta característica es uno de los aspectos que resaltan en el lenguaje de la narrativa de Daniel Sada que, por ello, es altamente desautomatizador y provocador de extrañeza. El uso de neologismos, arcaísmos, dialectalismos, formas poéticas (metro y ritmo), la fragmentación de las historias que el narrador va entregando por partes en el discurso, pues los diversos relatos son interrumpidos para insertar otro relato, por lo que el lector debe ir retomando el hilo narrativo constantemente, para elaborar la continuidad de la historia con la ayuda de las interpelaciones del narrador que le piden volver a centrarse en cada uno de los centros en que se constituye cada una de las historias. Todos estos son sus recurso para narrar desde el punto de vista del sentido común, la vida de los personajes, sus problemas y la manera de resolverlos. En la novela *Porque parece mentira la verdad nunca se sabe*,¹ se narran las dificultades que los personajes pasan para lidiar con la simulación de modernidad política y económica

en que se mueven sus vidas. En la novela *Luces artificiales*,² la ironía se vuelca contra los cánones burgueses mediante la contrastación de la ideología provinciana dominada por los discursos de la gran ciudad.

Las historias narradas en la primera novela suceden en un pueblo del norte de México que lleva el sonoro y alusivo nombre de Remadrín. Siguiendo a Deleuze,³ podemos advertir que el barroquismo de esta novela es el des-pliegue de todas las posibles historias que se pueden contar, pero que en el predominio de una visión privilegiada permanecen ignoradas, como indignas de ser contadas. Una de estas historias es la de los encuentros y desencuentros de los integrantes de una familia, en medio de los sucesos públicos del pueblo al que pertenecen, a través del involucramiento de la comunidad en los acontecimientos políticos. Los personajes tratan de seguir un modelo que siempre queda como una apariencia, una impostura. Cecilia se forma una imagen a partir de los estereotipos de la mujer representada en las radionovelas. Es una mujer que trata de mejorar su condición de vida casándose con Trinidad, con el fin de tener un bienestar económico y social del que éste disfruta gracias al trabajo del padre, quien le deja como herencia una parte de su dinero, mientras que otra parte se la deja en unos baúles que no le está permitido abrir y cuyo contenido es un misterio. Cuando por fin se deciden a abrirlos, guiados por la codicia, descubren que la riqueza que contienen es la herencia histórica de la familia, formada por retratos. Trinidad, un hombre sumamente perezoso, siempre vivió a expensas de su padre. Esta condición de la pareja, de acomodo pequeñoburgués, provoca el rechazo tajante

de sus hijos, Papías y Salomón, quienes renuncian al bienestar familiar, se van de la casa, trabajan como albañiles y se involucran en la lucha por los cambios políticos. Sin embargo, esta posición es rebasada por el medio y finalmente los jóvenes hermanos son asesinados cuando apenas iniciaban su intervención política. Esta descomposición social que, de una u otra manera involucra a todo el pueblo, trae como consecuencia la disolución de la comunidad de Remadrín, cuyos habitantes emigran unos hacia otros pueblos, algunos hacia Estados Unidos y Canadá. Cecilia, la madre, deja un escrito pegado a la puerta de la casa familiar, en el que da aviso a los hijos del nuevo lugar donde radicarán, con la esperanza de que no hayan muerto, sino que sólo se encuentren desaparecidos. Estos personajes se encuentran inmovilizados por los discursos que los dominan. El final es la disolución, el despoblamiento de la comunidad, la nota de deseo de reencuentro con los hijos.

En la segunda novela, en la que Sada mantiene el mismo estilo de la primera, pero con un ritmo menos desconcertante para el lector, las historias giran alrededor de un personaje, Ramiro Cinco, un hombre de treinta y seis años, que es rechazado y aislado por su familia, a causa de su extrema fealdad contrastante con la belleza de su madre y sus hermanas y hermanos. Por ese motivo, su padre le adjudica toda su herencia con la condición de que se vaya hacia la gran ciudad, se realice una cirugía estética y nunca regrese a su pueblo. Ramiro sale de su pueblo obligado por su padre a cambiar de rostro y de vida en la ciudad; realiza las órdenes del padre, vive las historias de su cambio de rostro, como la

relacionada con la conspiración de los vecinos que se reúnen en el departamento contiguo al suyo, la historia de la puesta a prueba de la efectividad de su transformación de feo en guapo, mediante el cortejo a una mesera que representa modestamente su ideal femenino encarnado en la Mujer Maravilla; pero no encuentra su sitio ni su nueva identidad y se ve obligado a regresar a su pueblo, donde, ya muerto el padre, es recibido por su madre quien le devuelve la tranquilidad que le permite reincorporarse a la modesta vida pueblerina.

¿Cuáles son las dificultades de los héroes de estas dos historias, para encontrar su sitio como seres humanos? Los personajes enfrentan el problema de los discursos que definen el saber ser, el cómo ser de acuerdo con las expectativas de definición marcadas por los lenguajes de una concepción de saber ser humano que no corresponde con la realidad de su deseo de relación sin mediaciones con los que conviven. En el caso de la familia González, las definiciones dadas desde una exterioridad en cada uno de ellos interfiere en las relaciones que pudieran mantener desde una perspectiva afectiva. Cecilia desea querer a Trinidad y a sus hijos, éstos desean querer a sus padres, pero las perspectivas ideológicas que orientan las acciones de cada uno de ellos impiden la relación y fomentan, más bien, la ruptura. En lo que corresponde a Ramiro Cinco, hay un padre feo que reconoce que sólo el dinero y el poder pueden compensar el "error" de haber sido definido como feo, aunque también hay una madre que dice aceptarlo tal como es, aunque tenga que subordinarse a las órdenes del padre de Ramiro, en ciertos tratos hacia su hijo.

La creatividad de Sada en la elaboración de sus historias, de sus personajes y en las formas lingüísticas con las que se expresa, desconcierta al lector acostumbrado a la lectura lineal. Desde la perspectiva de la oralidad, podemos entender este desconcierto, ya que la vuelta a la oralidad implica el uso de formas poéticas como el metro y la rima, la "alteración" de la sintaxis sujeta a reglas diferentes a las de la gramática prescriptiva (que rige principalmente para la escritura), el uso de un léxico formado por regionalismos, formas arcaicas del español, neologismos, de tal modo que ha llevado a algunos críticos a calificarlo como barroco. Considero que la clave para apreciar la creatividad formal que, por otra parte, se le reconoce a la narrativa de Sada,⁴ y su expresividad barroca, consiste en incorporar el dialogismo, la polifonía, la heteroglosia, es decir, utilizar la escritura para cuestionar precisamente el predominio de una de sus formas, la del poder, como única creadora de sentido.

Esto no quiere decir que se dé el equivocismo, que todas las voces salgan bien libradas de juicio, pero en todo caso, ello no está preconcebido en la obra, sino que es resultado de un papel que le toca desempeñar al lector. En el análisis de estas novelas, me centro en la forma peculiar que despliega Sada para estructurar la polifonía mediante el empalme de los registros lingüísticos, lo que tiene como efecto una parodia explicitadora de la pugna entre las versiones oficial y popular de la manera en que se asume la propuesta de vida oficial, en el caso de la novela *Porque parece mentira la verdad nunca se sabe*, cuyo desvelamiento se realiza

con el motivo concreto de la modernización electoral, que sirve de punto de partida para establecer las posiciones ideológicas de los estratos de una comunidad, en la que emergen también las formas de socialidad construidas por la comunidad para acomodarse a ese estado de cosas. En el caso de la novela *Luces artificiales*, la polifonía que descubrimos tras el sometimiento a las exigencias de los discursos sobre la vida bellamente vivible. Cada registro lingüístico proporciona información sobre visiones de mundo que entran en juego para vivir y convivir a pesar de las contradicciones que se presentan entre una versión ideal de modernidad, su puesta en práctica real y las maneras en que es asumida por la comunidad. Una característica con la que se advierte la polifonía, es la de un narrador omnisciente que participa y hace participar al narratario en el juego de contraposición de visiones de mundo reveladas por los distintos registros lingüísticos que confluyen en sus novelas, como el registro culto, académico, el ordinario o cotidiano y el lépero, en cuya mezcla el lector puede advertir no sólo usos de lengua diferentes, sino realidades diferentes respecto de una sola propuesta, la de la modernización. El narrador muestra saber lo que significan estas contraposiciones e interpela al lector para hacerle ver que él también conoce este significado. En el análisis intento mostrar que el lenguaje altamente desautomatizador de la narrativa de Daniel Sada, puede explicarse en dos niveles de comprensión del lenguaje de su narrativa que representan, a su vez, dos círculos de profundidad hermenéutica de acceso a esta obra: el nivel lingüístico y el nivel polifónico, que conducen a su vez al nivel del efecto barroco.

5.2 *Porque parece mentira la verdad nunca se sabe*

El nivel lingüístico

En una primera instancia de manejo de lenguaje, podemos observar que la creatividad de Sada en la elaboración de su historia, de sus personajes y en las formas lingüísticas con las que se expresa, desconcierta al lector acostumbrado a los cánones de la cultura alfabetizada. En efecto, la narrativa de Sada tiene un trabajo de escritura que incorpora dentro del canon literario, formas de una oralidad que se cultiva en las regiones periféricas (desde el punto de vista de un centralismo cultural de la ciudad letrada), como es la del norte de México, donde la cultura popular es alimentada por los sustratos que crean un imaginario popular gestado por la convivencia en la frontera del país y el cultivo de una forma de vida en que la "oralidad de segundo orden", como la llama Walter Ong, generada por la práctica de la escritura, vuelve a constituirse en caracterizadora de la cultura en esos contextos. Creo que en la narrativa de Sada encontramos la representación de una oralidad que está de vuelta después de su expulsión por la cultura de la escritura que acompañó a la modernidad desde el barroco. La novela *Porque parece mentira la verdad nunca se sabe*, tiene dos epígrafes que marcan el contraste entre dos registros lingüísticos de la oralidad. El primero "Dios creó el mundo porque ama las historias", que el autor nos indica haber escuchado en una café del centro de la ciudad de México, da cuenta de un registro "culto" de la lengua, y el segundo que es el que da título a la novela y que el autor dice que

escuchó en la central de autobuses de Culiacán, corresponde a un registro de habla popular. ¿Podríamos considerar estas frases como un *incipit* que anuncia una intención de dar cabida al diálogo entre diversas voces y que el contenido de ambas frases anuncia el sentido que tiene la escritura para el narrador, es decir, para él contar historias sería una finalidad del hombre en la vida y hay que hacerlo porque de otra manera la verdad es inaccesible? De esta manera, oralidad y escritura coexisten conjuntando diversos usos diacrónicos y sincrónicos. Este trabajo de lenguaje es el que le permite contar la historia de una comunidad que habita en un pueblo del norte de un país llamado "Mágico" que tiene el nombre de Remadrín, ¿Acaso como parodia de Comala y Macondo? Observemos un ejemplo:

"La casilla "A" -correspondiente a la sección tres mil seiscientos cincuenta, adscrita al distrito electoral número treinta y cinco- abarca por entero el municipio de Remadrín, mismo que cuenta con siete rancherías y dos villorrios, dando un total, más o menos (si se redondean las cifras), de mil doscientos votantes registrados, cual se debe, en el padrón respectivo. Sin embargo, a última hora, y por razones aún vagas, los de por sí importantísimos municipios de Caranchos, Salimiento y Metedores se quedaron sin casilla. Treta de ocultis buscada por los jerarcas de siempre: indinos y sonrisudos, sobre todo si se juzga que la abstención, si prospera (siendo enemiga a vencer), resulta determinante para evitar grandes chascos, y provocarla, por ende... Favorece la apatía ciudadana (¿rancheril?), de antemano, ¡claro está!, al partido en el poder y... En este caso ¡dedúzcase!: en las tres localidades cuatro mil o más votantes se mantuvieron, quizás, en asperges, o solícitos, o de plano exasperados, durante siete horas, en espera de, hasta que, llegó el anuncio oficial; ergo: he aquí lo central de las tres largas, si bien, parecidas peroratas, ergo: que quienes aún tuvieran ganas de emitir su voto, podían desplazarse ¡ya!: a Remadrín o a San Chema, según distancia y antojo, dizque había en tales lugares dos listas adicionales; ¡ya!: siendo que a las dieciocho horas se cerraban las casillas, pero... La desidia al por mayor, dado que al estar al husmo quiénes de cuántos harían el viaje a regañadientes, al apuro, empero ¿cómo?: en burro, en mueble, o en ¿qué?, si optimistas, si confiados..." (Pág. 111)

En este ejemplo, en un primer nivel de comprensión, el lector se encuentra al inicio una narración dentro del lenguaje estándar de la escritura; sin embargo, a medio párrafo el uso lingüístico empieza a cambiar y se puede advertir la mezcla de registros lingüísticos, lo que implica peculiaridades léxicas (empleo de frases en desuso como "treta de ocultis", "en asperges", "al husmo", "en mueble"), sintácticas (alteración de la sintaxis prescriptiva que rige principalmente para la lengua escrita), morfológicas (uso de derivaciones tales como "sonrisudos"), modificación de usos de la lengua escrita, como el de los signos de puntuación, ahora al servicio de nuevos propósitos comunicativos. Pareciera que el narrador quisiera amalgamar en un tiempo y un espacio, múltiples usos de la lengua, lejanos entre sí en el tiempo, como cuando Don Quijote se expresa, ante el desconcierto de sus interlocutores, en el castellano medieval del Amadís de Gaula; y también lejanos, aparentemente, en un mismo contexto espacio-temporal como la lengua popular (con el empleo de coloquialismos, regionalismos) y la estándar; la transcripción del inglés de acuerdo con la fonética del español; la incorporación de formas lingüísticas populares que no se registran en los diccionarios; usos de lengua contrapuestos a la estandarización lograda o promovida por instituciones tan fuertes como la escolar y la de los medios de comunicación. Con ello nos muestra que la uniformización no existe de hecho.

El nivel polifónico

En un segundo nivel de comprensión, considero que la clave para apreciar la innovación formal en esta novela, consiste en observar la manera en que

incorpora el dialogismo, la polifonía, la forma en que utiliza la escritura para desenmascarar, precisamente, el predominio de las formas lingüísticas del poder, que se imponen como las únicas válidas para la creación de sentido. Quizá lo paradójico esté en que para abordarla, el lector necesite tener el hábito creado por la lectura canónica para poder desconstruir esa manera de acceder a la lectura y realizarla de otra forma más propia del sentido del oído que de la vista. En el ejemplo citado, podemos ver que la contraposición de normas lingüísticas sirve a la estructura polifónica de la novela al contrastar no sólo registros lingüísticos sino puntos de vista ideológicos. En esta escena se narra el motivo del conflicto electoral que dio lugar a una marcha de protesta reprimida, con un resultado de un gran número de manifestantes muertos. La puesta en práctica de la modernidad electoral es el asunto que sirve de base para construir el argumento de la novela. En el cambio dialectal encontramos dos versiones sobre el proceso de modernidad electoral: la versión ideal, oficial y la versión real que construye la propia comunidad. En la primera parte del párrafo, se da una descripción previsible desde la versión oficial de un proceso electoral. En la segunda parte del párrafo, el lenguaje acentúa el tono paródico para subrayar las contraposiciones que marcan una versión popular del proceso frente a la versión oficial. Así, por ejemplo, los paréntesis marcan contraposiciones entre la conveniencia para ciertos intereses de que aumente la abstención y el plano ideal en que es enemiga a vencer o la oposición entre una categoría moderna como es la ciudadanía y una tradicional como la de ser rancharo.

Sada despliega una forma peculiar para estructurar la polifonía mediante el empalme de los registros lingüísticos que tiene como efecto una parodia explicitadora de la pugna entre las versiones oficial y popular de la manera en que se asume la propuesta modernizadora, con el caso concreto de la modernización electoral que sirve de punto de partida para establecer las posiciones ideológicas de los diversos estratos de una comunidad, y que hace emerger también las formas de socialidad construidas por la comunidad para acomodarse a ese estado de cosas. Cada registro lingüístico proporciona información sobre las visiones de mundo que entran en juego para vivir y convivir a pesar de las contradicciones que se presentan entre una versión ideal de modernidad, su puesta en práctica real y las maneras en que es asumida por la comunidad. Estas visiones de mundo están recreadas en las historias entremezcladas de Cecilia y Trinidad González pareja de burguesía pueblerina y sus hijos Papías y Salomón, activistas políticos que militan en el partido de la Dignidad, opositor de izquierda, la de Conrado Lúa, el explotado por el cacicazgo que es prácticamente expulsado hacia la emigración braceril, Egrén y Enguerrando, Dora Ríos, burócratas corrompidos por el presidente municipal, Romeo Pomar, al igual que su secretaria Sanjuana Cruz de la O y su ayudante Crisóstomo Cantú; la historia de Pío Bermúdez, el Gobernador del Estado, etc.

Por ejemplo, cuando Cecilia, acomodada en la burguesía pueblerina, va a la plaza del pueblo a buscar a sus hijos para tratar de hacerlos renunciar a las protestas, lo cual significa para ellos la renuncia a sus convicciones, el narrador cuenta la escena con un uso de lengua que representa la perspectiva ideológica de Cecilia

(formada por el discurso sobre el papel de la mujer, que recibía de las radionovelas que escuchaba asiduamente), para quien ese tipo de actos son cosas de un masa asfixiante y estorbosa de pobres, mugrosos, sudorosos, prietos, lascivos, entre los cuales no deberían estar sus hijos que, por otra parte, se han convertido en albañiles como forma de repudiar la actitud de sus padres:

"Poco menos de una hora tardó en avistar Cecilia a Papías y Salomón. Antes, ¡Puf!, el laberinto, y de suyo ¿qué ensayar?: la que estaba hecha pelotas por tanta radionovela intentó varios caminos en los cuales para colmo tras empiezos y renunciadas oyó algunas frases sueltas, como en fuga, medio pencas (asegún): que habría nuevas elecciones, que no habría, que era un engaño. Zonzeras a bote y vole obligaban a esa madre a taparse los oídos, no lo hizo, pero ¡horror!: ya con hacer el amago... No fue hasta que preguntó en dónde estaban reunidos todos los simpatizantes del partido de... ¿los Pobres?, ¿la Dignidad?, ¿cómo era?... Con desgano peculiar le indicaron el camino: hacia el este, hacia la izquierda. Fueron dos al mismo tiempo: con hartazgo opositor: "por ahí" (los dedos índices): que se metiera a ver cómo. Tanto estorbo, aunque... como pudo fue acercándose hasta que los tuvo a un tris, más o menos, dicho sea, porque: aún era dificultosa la distancia de tres metros. Demasiados pormenores de alegato inconsistente generaban nerviosismo de entra y sale (cuerperío), toma de aire (momentánea) y retaque por renuevo: con más necedad que afán. Y así: más difícil resultaba meterse en la muñidiza, mucho más para Cecilia, por pizcuintía, por remisa, y entiéndase la gachez: prietamente puros hombres frente a ella: como adrede; de modo que si intentara tirar codazos, meterse: a como diera lugar, no debían de sorprenderle los rozones indecentes (accidentales, ¡pues sí!). Sin embargo, las miradas; al cabo de dos minutos la entrevista conexión. Los hijos se sorprendieron de ver a su madre ahí, entre cabezas-sombreros, como lela que pretende. Y arremetieron contra ella sin reparar en la gente que de hecho los oiría: (.....)

Dos, tres pasos hacia atrás y después la media vuelta: la señora -su derrota-, porque se hizo muy chiquita ante los feos entrecejos no sólo de sus retoños sino... El repudio iba en aumento. Llámese "ridiculez" la osadía de aquella madre que se fue diciendo "¡cuídense!" tantas veces como pudo. Ante sí cuerpos mugrosos. Sudorosa ambientación en tránsito permanente. Las angustias. Los tanteos." (Págs. 206-207)

Otra característica con la que se advierte la polifonía, es la de un narrador omnisciente que participa explícitamente de diversas maneras en el juego de

contraposiciones ideológicas El narrador muestra saber lo que significan estas contraposiciones y autorregula su escritura para dar lugar a las distintas voces, como en el siguiente ejemplo, en el que el narrador manifiesta la autoconciencia del acto de escribir, que interrumpe para ser fiel a la voz representada:

"Temprano doraba el sol el despertar de la tierra... Sin embargo tal primor se elude porque es, digamos, amorosísimo y tenue. Lo justo aquí es lo objetivo: la entrada en los pormenores, es decir, esos aspectos que pudiesen ser, si bien, más de apuro y proporción, así que -no el matiz harto bermejo de los tintes que se ensanchan; no el encuadre colorido en tela sobre la gleba cuyos límites se eclipsan a causa: ¡ay!: de las pátinas y los resoles postreros, sino... -: crasa contabilidad: dos por cabeza fue el número de valijas sacadas. Eran seis las chancludillas, por lo tanto: doce cargas: durante -bueno- treinta metros: más o menos; sude y sude: por lo mismo: así iban las chancludillas rumbo a..." (Pág. 299)

Vemos en esta cita un ejemplo claro de que el narrador advierte las limitaciones de la lengua del canon literario para contar sus historias, por ello se hace un llamado de atención que resuelve con una parodia, para seguir con las formas discursivas propias de los personajes. El narrador no habla sobre los personajes sino con ellos. Da lugar a las manifestaciones de las visiones de mundo al mostrar que su omnisciencia consiste en el conocimiento de la plurivocidad (mas no de la equivocidad). Él se asume como portador de las diversas voces, porque están dentro de su competencia lingüística y comunicativa. Su manera de realizar la polifonía en el discurso artístico es mediante el recurso de la puesta en escena, es decir, el narrador despliega el lenguaje propio de los personajes para dar a conocer sus ideas a través de sus actos y el discurso acerca de los mismos.

El narrador hace participar también al narratario en el juego de visiones de mundo revelado por los distintos registros lingüísticos que confluyen en su novela; constantemente interpela al lector, mediante diversos recursos como los de hacerle concluir argumentos, cuestionarlo, recordarle que tiene que tomar en cuenta ciertos antecedentes ya narrados en el discurso, para hacerle ver que él también conoce este significado, como en el siguiente ejemplo, en el que el narrador invita al lector a que incluya sus propias ideas en el libro, quizás también como un gesto humanizador de la escritura mediante la inscripción manual: *“(NOTA: Si usted quisiera rayar estos papeles de libro, también póngale palabras. No es una figuración que las letras de molde añoren de vez en cuando alguna caligrafía... Y si sí es figuración, de todos modos escriba lo que le venga a la mente; y si lo borra, allá usted.)”* (Pág. 405)

5.3 Luces artificiales

El nivel lingüístico

Ramiro Cinco se autodefine de la siguiente manera: *"Me sometí a una cirugía estética. La cara que tengo es artificial. La mía era feísima."* (Pág. 151) En esta novela, Sada juega también con los registros lingüísticos para revelar las concepciones del cómo ser; así, por ejemplo, el registro de la lengua científica, como género intercalado, que habla de un concepto de humanidad deseada, a través de una definición de la manera "correcta" de tener los rasgos físicos.

Ramiro se documenta acerca de la operación que se le va a realizar y para ello lee un libro especializado en cirugía estética:

"Lo que sí que Ramiro no quiso meterse en camisa de once varas. Le bastaba el Tratado y su grosor... y a ver hasta dónde. Entonces vayamos a la primera vez: ¿por dónde empezar? Un día de tantos estando en el hotel y tirado sobre la cama abrió el librote por ahí por la mitad. De inmediato se topó con el tema, desde luego nada azaroso -aunque azarosa fue la apertura- , de la Nariz y la Nasolaringe, del que se derivaba un considerable sesgo, a modo de ¿instructivo? Titulado: Corrección de Punta de la Nariz Ancha: dícese: Método Conservador, lo que sí que "sesgo" ¿estaba bien dicho? La cosa es que eso de la nariz ancha, pero en conjunto en forma de mango (fea pues) daba en el clavo con lo que Ramiro necesitaba saber de sí, de lo que estaba tocándose por inercia: esto es: ¿cómo iba a cambiar su narizota salpimentada de granos?, ¿sería más pequeña?, ¿qué tanto?, ¿o sería del mismo tamaño pero ultrarefinada?, en fin, se perfilaban muchos "cómo" y por lo pronto empezó a leer: Probablemente la mejor fuente de material para corregir una nariz en forma de silla de montar y otras deficiencias de su dorso y de la porción lateral sea una sección del cartílago superior. Esta sección corresponde a la cavidad del pabellón, justo entre el antehélix y la raíz del hélix. La cavidad del pericondrio y algo de tejido blando adherido puede resecarse por abordaje anterior o posterior. He aquí que el "cómo" en vez de aminorarse como que se hinchaba, pero bueno, el monstruo siguió leyendo..." (Pág. 118)

Este juego de registros lingüísticos, de géneros intercalados y transgresiones a la lengua escrita canónica invita al lector a completar los significados, en una complicidad que el narrador establece con el narratario. La historia de Ramiro Cinco plantea el problema de una vida determinada por lenguajes previos, desde el discurso del poder. Ramiro es un ser condenado a la incomunicación pues no encaja en el círculo de los cuerpos aptos para la convivencia, que él desea profundamente. Pero ¿quién define esta aptitud? ¿De dónde vienen estos discursos? ¿Cómo evidencia el autor la presencia de la palabra ajena?⁵

Ramiro es ubicado en el lugar que le corresponde en la trama social, de acuerdo con el criterio del padre, de quien hereda la fealdad pero no la habilidad para hacer dinero:

"¡Ni modo!, lo mejor para ti es que seas un asalariado más o menos de medio pelo, pero honesto y muy trabajador... Vas a ver que así te sentirás bien... La ventaja que tienes sobre otros feos es que cuentas con un padre rico, alguien como yo que ya tiene un plan para ti, uno muy favorable, sólo que apenas lo estoy elaborando y mientras tanto tendrás que sobrevivir de empleado modesto, lo que te obligará a permanecer aquí en nuestra casona ¿eh?, bajo la protección mía y desde luego de tu madre, porque si te rebelas y quieres independizarte, lo más seguro es que te jodas..." (Pág. 195)

En la ciudad y con su guapura adquirida quirúrgicamente, Ramiro empieza a tratar de hacer realidad sus deseos que se reducen a la sensualidad de sus sueños estereotipados como la relación con la Mujer Maravilla, que trata de realizar en una mesera que explota su generosidad económica sin advertir su pretendida guapura. Ramiro también vive en la ciudad otro de sus hábitos de marginado, que es la relación con el mundo mediante la escucha a través de los muros de su habitación, desarrollada en la casa familiar, en la que todos podían convivir menos él debido a que su fealdad asustaba a los niños y molestaba a los adultos. Ambas historias, la de amor con la mesera sustituta de la Mujer Maravilla y la del asalto bancario planeado por un grupo de hombres en el departamento contiguo, la cual escuchaba con fruición a través de la pared compartida por los departamentos, terminan mal para Ramiro, pues se ve en la necesidad de interrumpir su romance ya que, por jugarretas del destino, su nueva cara resultó ser idéntica a la del jefe de la banda de asaltantes perseguido por robo y asesinato. Tales circunstancias

obligan a Ramiro a volver a su pueblo pese a la prohibición de su padre, para su buena suerte fallecido mientras él vivía su aventura en la ciudad, donde es recibido amorosamente por la madre que siempre lo aceptó como era, y que ya sin la presión del padre, lo ayuda a recuperar un lugar modesto en el pueblo.

El nivel polifónico

Las historias de las novelas de Daniel Sada tienen, aparentemente, una sencillez que se complica y profundiza en el discurso que las desarrolla. En esta novela, encontramos representado el problema de la identidad mediante el conflicto del cuerpo. Se da una oposición entre cuerpo feo, marginado y cuerpo bello, aceptado, triunfador como portador de un lugar en el gran cuerpo social. Un cuerpo feo que se desea cambiar para ser como los triunfadores. Sin embargo, el cambio a un cuerpo "guapo", al fin de cuentas, sólo trae como consecuencia el enmascaramiento, que irónicamente representa el rostro de un marginado, un asaltante de bancos y asesino. Al final de la historia narrada, Ramiro Cinco vuelve a su pueblo natal y ocupa el sitio que le corresponde como ser humano.

El conflicto de Ramiro es el del cuerpo mutilado en sus sentidos (Ramiro es un personaje que ha tenido que desarrollar el sentido del oído, pues su marginalidad no le permite relacionarse por medio de los otros sentidos). Su aislamiento no le permite ver ni ser visto por los demás, tocar y ser tocado:

"... las tareas domésticas se duplicaban los fines de semana a raíz de las sonrientes visitas sistemáticas de los dos hijos casados, cuéntense a las

esposas (esculturales) de éstos y cuéntense a sus graciosos vástagos; el enjambre aumentaba tras venir como autómatas las dos hijas casadas con sus respectivos señores y su respectiva prole. Quedando -al cabo de afirmarse- la unión familiar como un hermoso ejemplo de corrección perenne, que incluía (aunque sin compartir la mesa) al antes feo y aparte achaparrado y algo flaco, quien por lo mismo... este... mejor que no sonriera, ¡no!, por respeto a los niños, que eran asustadizos. Y -para ir al grano- el antes feo debía atenerse a lo que le concernía: barrer-trapear con fe, y que tampoco hablara: preferible (su voz, más que cavernosa, era medio ahogada)" (Págs. 43-44)

Y más adelante:

"Contagiosa belleza más y más descendiente y ganadora; cadena que venía desde... pongámosle ¿cuántas décadas?, ¿un millón...? Y si el escurridero genético era purista en exceso por qué entonces lo monstruoso se hubo metido de modo ilógico para interrumpir el decurso esencial y modificable sólo hacia lo bello tras lo bello ¿eh?, ¿para qué la excepción? Entonces lo inexplicable: la injusticia divina: la piedrita en medio de tanto prodigio: el freno y el avance immaculado como resaca... (Pág. 44)

Ramiro vuelve al pueblo, vive al lado de su madre ocupando el puesto de su padre. En *Luces artificiales*, Sada enfoca el problema de la identidad desde el conflicto del cuerpo inadaptado, que sufre por causa de un ideal cultural que impone modelos que separan una forma de ser fea de una forma de ser bonita, ambas predeterminadas desde no se sabe dónde. En la gran ciudad, de donde provienen estos discursos, se encuentra con estas características desarrolladas al máximo. Así, con la mesera-Mujer Maravilla Ramiro conoce que en la ciudad también existe la contraposición de la fealdad con la belleza artificial.

Ramiro Cinco reemplaza a su padre, lo derrota para tomar posesión de sí mismo. Su recuperación se realiza al lado de su madre, quien reordena el mundo de la

casa, dotándolo de un ambiente natural, como cuando rellena con tierra fértil el hueco de la alberca para plantar árboles frutales y se rodea de un grupo de jóvenes sirvientas para mantener el orden de la casa. En ese espacio creado por la madre, Ramiro Cinco recupera la confianza en sí mismo y logra separarse para vivir una vida autónoma.

Merced al refuerzo del deseo la lentitud debía triunfar; no había por qué precipitarse y, por ende, Ramiro no dudó que Zoila sería su esposa (su Mujer Maravilla). Incluso ya pensaba en hacer un bodón, no sin antes comprar una casa inmensa. Pero el saboreo degustado... También llegó a pensar que con esa Mujer Maravilla tendría un hijo, ¡uno!, y luego... Empero, por empieza, uno; uno parecido al Ramiro feo; un monstruo al que amaría tal como era y a quien ni por error lo obligaría a cambiar de cara. Ningún artificio ¡nunca!, de eso estaba seguro. (Pág. 331)

5.4 Conclusión

Los personajes de estas novelas están trazados mediante rasgos que conducen a un conocimiento de la manera en que ellos mismos se autodefinen en relación con modos de vida producidos por fuerzas externas, más que por una voluntad propia. El autor no se detiene en muchos detalles físicos ni psicológicos, sino que presenta personalidades que actúan de acuerdo con su papel asignado en una maquinaria social, donde quedan ocultas sus propias voluntades, que emergen cuando la oportunidad se presenta como un aprovechamiento de las circunstancias para resolver los conflictos que sus posiciones sociales les determinan. Todo esto es presentado por el autor con un manejo muy sutil y hábil de la ironía, en la que sin llegar a la caricatura cómica de los personajes, provoca

una risa de complicidad con el lector que reconoce y se reconoce en las sutilezas de las relaciones humanas que allí se dan.

La inclusión de las variantes dialectales y la intercalación de géneros, le permite a Sada construir una narración polifónica. Considero que la creatividad innovadora de la narrativa de Sada puede ser interpretada a la luz del efecto barroco que propuso Severo Sarduy para interpretar cierta literatura latinoamericana que se abre a la experiencia del lector, provocando en él una reflexión que afecta los paradigmas que constituyen su visión de mundo, cuando una práctica simbólica es desplazada por otra versión de la misma. Así, el tercer nivel de comprensión que da respuesta al porqué la narrativa de Sada desautomatiza la percepción de la realidad, consiste en el efecto que causa en la experiencia del lector al posibilitarle la reinterpretación histórica, en la que se cuestionan las formas de vida mediante la reflexión incluyente de diversos paradigmas de vida, como son los representados en los imaginarios de los personajes. El artificio de su lenguaje pone ante los ojos lo que la mirada recta no alcanza a ver y la parodia permite la coexistencia de estratos, de estructuras lingüísticas, de la intertextualidad. En la obra de Sada hay una exploración de las formas de vida en el presente, que expresan las contradicciones de la modernización política, es decir, de construcción, de realización y convivencia humana, de la condición de ser humano en un determinado contexto de América Latina. Se trata de una puesta en escena del conflicto entre modernidad y tradición, entre una modernidad que no ha sido asumida, que distorsiona las formas de vida y una tradición siempre presente

aunque marginada que genera alternativas de sobrevivencia. A partir de la práctica amañada de la democracia electoral como iniciativa de modernidad, en *Porque parece mentira la verdad nunca se sabe* y del discurso oficial sobre la belleza en *Luces artificiales*, Sada muestra ideologías a través de los registros lingüísticos que son portadores de visiones de mundo que inciden en el plano político, entendido como las formas de socialidad que se establecen de acuerdo con un paradigma oficial, la modernidad y su contrapunto en los fragmentos de formas de vida tradicionales.

En la obra de Daniel Sada está presente la huella del autor, como en el epígrafe y en el desarrollo del relato. La obra de Sada puede resultar oscura para un lector acostumbrado a la claridad narrativa; sin embargo, en esa oscuridad que pone al lector a trabajar o a darse por vencido, está el carácter barroco de la obra, pues quien insiste encuentra una luz de sentido entre la aparente totalidad de la oscuridad. Esa luz aparece cuando el lector se deja atrapar por la pluralidad de voces, por la heteroglosia que lo hace acercarse a la visión de mundo de sectores sociales considerados en la narrativa de Sada de manera plena. El estilo de Sada, como el de la oralidad, procede como si tuviera al interlocutor frente a sí, lo que implica en la novela imaginar lo dicho en un nivel paralingüístico, resolver lo accidentado de la sintaxis.

El lector experimenta una identificación irónica⁶ con los héroes mediante los recursos narrativos que crea Daniel Sada. Su discurso de ironía incisiva y nada

complaciente exhibe los defectos de las autoconcepciones o las autoimágenes de los personajes, lo cual pudiera suscitar la crítica y la autocrítica en el lector, al percatarse de las contradicciones que se presentan entre las necesidades del cuerpo y las determinaciones a que se ve sometido por otro tipo de razón ordenadora y estetizadora del mundo de la vida.

Notas

¹ Daniel Sada. *Porque parece mentira la verdad nunca se sabe*. México, Tusquets, 1999. Todas las citas pertenecen a la misma edición. En adelante sólo aparecen las páginas donde se encuentran las citas.

² ----- Luces artificiales. México, Joaquín Mortiz, 2002. Todas las citas pertenecen a la misma edición. En adelante sólo aparecen las páginas donde se encuentran las citas.

³ Cfr. Gilles Deleuze. *El pliegue. Leibniz y el barroco*. Barcelona, Paidós, 1989.

⁴ Cfr. Miguel G. Rodríguez Lozano. *Escenarios del norte de México: Daniel Sada, Gerardo Cornejo, Jesús Gardea y Ricardo Elizondo*. México, UNAM, 2003. En este libro, el autor hace un estudio sobre la crítica literaria que ha generado la obra de Daniel Sada.

⁵ Daniel Castillo Durante observa que en algunos textos literarios latinoamericanos se reciclan las formas emandas de la modernidad, carnavalizando el centro (Europa y Estados Unidos). Esta dimensión estética permite comprender la manera en que América Latina se ubica en la dialéctica entre modernidad y postmodernidad. Usa la noción de vertedero como metáfora epistemológica de la modernidad, para estudiar cómo se sitúa el saber periférico en esta dialéctica, en la literatura. El Primer Mundo como modelo forma la opinión que manipula al sentido común. Su hipótesis es que los discursos dóxicos tienen una lógica en la que la figura del vertedero surge como figura estratégica, es decir, la que mueve las concepciones que se expresan en dichos discursos. El proceso de reciclaje de la basurización es la exportación de los paradigmas discursivos del centro. Los discursos oficiales se doblan mediante la alegoría y la parodia. Castillo ve el peligro de seguir este juego si no se introducen mecanismos autocríticos cuando se hace la crítica de la razón occidental. Considera que la figura del vertedero no es suficiente para la autocrítica, sino que sirve para revelar lo que está en juego en el diálogo Norte/Sur. Castillo considera que la literatura latinoamericana y todas las prácticas culturales espectacularizan los problemas de Latinoamérica, con lo cual entran en los mercados de consumo, y contribuyen a la banalización de las políticas de violencia hacia América Latina. Pero, aunque su posición no es del todo optimista respecto de la posibilidad liberadora del manejo de estos discursos en la literatura, su conclusión deja abierta una esperanza. Cfr. Daniel Castillo Durante. *Los vertederos de la postmodernidad. Literatura, cultura y sociedad en América Latina*. Ottawa, Dovehouse Editions/UNAM, 2000.

⁶ En relación con la descripción de los modelos de identificación con el héroe que propone Hans Robert Jauss, véase la nota 20 del capítulo 3.

CONCLUSIONES

"¿Cuál será mi verdadera apariencia, la de los hombres que podemos ser?"
Carlos Fuentes. *Casa con dos puertas*

En la investigación realizada, he seguido algunos hilos de reflexión con el propósito de hacer un análisis literario que responda a un tipo de lector que accede a la obra en un nivel de interlocución con el texto, del que pueden resultar criterios para la crítica y la construcción de la identidad en el contexto latinoamericano actual, en el marco específico del debate de la multiculturalidad en la modernización. Con ello he llevado al plano de la aplicación en el análisis literario, las reflexiones realizadas en una etapa anterior, en el campo de la filosofía de la cultura, acerca del papel de la ficción literaria en la formación de la identidad cultural.

Para comprender el conflicto en que se mueve la crítica de la identidad en Latinoamérica, he partido de tres claves hermenéuticas: la primera es la necesidad de revalorar el mito, que ha perdurado, entre otros lugares, en la ficción literaria, como complemento del pensamiento conceptual, para reunir las partes fragmentadas por el predominio de la racionalidad lógica del pensamiento moderno ilustrado, que nos plantea la hermenéutica de Hans Georg Gadamer; la segunda es la configuración de la identidad como narratividad construida, no sólo por la historia, sino también a partir de imágenes, como las literarias, que

encontramos en la hermenéutica de Paul Ricoeur, y la tercera es la consideración de que una cultura es el mantenimiento de una analogía de la construcción del ser humano, que aprendemos en la hermenéutica analógica de Mauricio Beuchot.

Dos posibilidades que permiten la hermenéutica de la identidad en los textos literarios que he estudiado en esta investigación, una que corresponde al receptor y otra a la obra, son la concepción de la lectura como acto ético que tiene efectos en el lector como sujeto que interactúa en una relación de sujeto a sujeto con la obra, y el carácter polifónico o plurivocal de la narrativa que analizo. El enfoque hermenéutico de la teoría de la recepción (en la que he seguido principalmente a Hans Robert Jauss) permite hacer inferencias hacia los efectos de la experiencia estética en el lector, en la comprensión del texto y en el re-conocimiento de la realidad implicado en la interpretación de la obra; por otra parte, la polifonía (concepto que tomo de la teoría de Mijaíl Bajtín) de cierta narrativa latinoamericana, que incorpora estructuralmente la participación dialógica de diferentes voces portadoras de ideas sobre la realidad, abre la posibilidad de atender la multiculturalidad en los textos literarios, para realizar la hermenéutica de la identidad, pues la polifonía como categoría de análisis de la cultura latinoamericana, ha rendido grandes frutos interpretativos en el campo de las artes, la literatura y la filosofía de la cultura. Asimismo, una búsqueda como la que he realizado se puede lograr gracias al giro dado en el campo literario, del inmanentismo hacia los estudios culturales que toman en cuenta la referencia de la ficción a la realidad en el análisis literario, que nos revela tanto la manera en que la literatura representa los conflictos de la identidad en Latinoamérica como

las formas en que la literatura latinoamericana ha llegado a producir una expresión original de una particularidad cultural, de acuerdo con factores socio-históricos específicos. De esta manera, considero que la literatura se puede constituir en una vía que permita avizorar maneras de concebir y dar sentido a la vida, mediante la posibilidad de una autocrítica, que sólo puede ser posible mediante una concepción de la lectura como acto ético, que se encuentra latente en los estudios literarios mencionados, pero que cobra cabal sentido a través de un enfoque filosófico como el de la hermenéutica.

Lo que he estudiado en el transcurso de este trabajo, revela que la hermenéutica de la identidad multicultural se hace posible en una narrativa literaria neobarroca que caracteriza a cierta literatura surgida en Latinoamérica desde mediados del Siglo XX, como expresión de una inestabilidad debida al vacío que produce el debilitamiento de los paradigmas culturales que organizan el mundo de la vida. Es el caso del fracaso de una concepción de la racionalidad conceptual que la modernidad ilustrada consideraba suficiente para construir el humanismo, mediante el razonamiento lógico-argumentativo de la ciencia positiva, un lenguaje univocista que hoy se encuentra fracturado, lo que da lugar a la búsqueda en cosmovisiones alternativas. Esta búsqueda encuentra un lugar en la esfera del conocimiento estético, donde se cuestiona la pertinencia de la creación de sentidos para la vida cotidiana, provenientes de otras esferas como la teórica y la religiosa. En el arte y en la literatura, el vacío creado por esta crisis de sentido provoca el regreso del cuerpo, del encantamiento del mundo, cuestiona la realidad creando una nueva que desafía la que se considera verosímil. Como en el barroco

de los siglos XVII y XVIII, se utiliza el lenguaje dominador para dar cabida a lo que se excluye; así, el barroco colonial fue una manifestación de contraconquista en la que los dominados resignificaron su cosmovisión en los lenguajes de los dominadores; el barroco moderno o neobarroco es una manifestación de contramodernización en la que, en el caso de la literatura, se utiliza la escritura moderna para resignificar la tradición oral que vive en las culturas populares.

Lo específico del barroco americano de los siglos XVII y XVIII es el aprovechamiento de la ornamentación para recrear el mundo simbólico que se vuelve frágil por la implantación de la cosmovisión europea cristiana; es un movimiento de contraconquista. El neobarroco es la recuperación en formas originales de la simbolización de la cultura popular; es un movimiento de contramodernización. El barroco peninsular es un movimiento de llenado del vacío, de contrarreforma. Si la contrarreforma usaba el exceso de imágenes para convencer de su idea del cristianismo, el barroco de contraconquista usaba el exceso ornamental para guardar la imaginación simbólica. La crítica de la modernidad provoca en Latinoamérica la emergencia de los contenidos guardados en la culturas tradicionales. El barroco de los siglos XVII y XVIII tuvo alta expresividad en las artes arquitectónicas, mientras que en el siglo XX es la literatura su lugar de expresión privilegiado.

De esta manera, la pregunta por la identidad en gran parte de la literatura latinoamericana que se ha producido desde mediados del siglo XX, puede estudiarse y responderse como la manifestación de un barroco contemporáneo,

fuerza cultural que resurge en la búsqueda de la identidad, a través de la crítica de los esquemas culturales que organizan el mundo de la vida en la época actual. El barroco moderno es la presencia de la multiculturalidad de las formas de concepción del mundo y de la vida. Es una respuesta al univocismo de la modernización. El carácter epocal que brinda el enfoque del barroco, al análisis de la obra, la despoja del exotismo y la excentricidad implicados en las denominaciones descontextualizadas de lo real maravilloso o del realismo mágico, que aluden sólo parcialmente a la conciencia mítica, pues a lo que remiten estas obras es a la consideración de lo otro, que el ser humano había olvidado. El barroco es la expresión de la angustia y el vacío producidos por el descentramiento del ser humano. ¿Qué sucede cuando el ser humano deja de sentirse ubicado en el centro de la creación, si ya no puede pensarse siquiera en que haya estabilidad en tal creación? Viene un desenmascaramiento para descubrir las formas de la necesidad que limitan la libertad del ser humano. La necesidad conduce a la identificación. La obra barroca convoca a una interpretación que conduce a la necesidad, a la fragilidad del ser humano frente a las fuerzas que lo envuelven. El pensamiento mítico, el estado de conciencia mítica que enfrenta al ser humano con la necesidad, le remite al ámbito simbólico en el que efectúa un acto de acercamiento a su naturaleza frágil, la del cuerpo frente al cosmos y frente a los otros seres.

La obra barroca requiere de una lectura dinámica, en la que cada movimiento lleve a una posición que despliega una faceta distinta a la que se percibe si la perspectiva está situada en otras posiciones. Esta multiplicidad de lecturas,

permite que la obra barroca invoque un pasado ausente, y exija la participación del receptor, que ayuda al autor a buscar la identidad múltiple. La obra barroca latinoamericana reúne la visión antigua con la nueva, la visión mítica con la moderna, pues lo que en América Latina era considerado como excentricidad es una nueva inquietud central con la crisis del pensamiento moderno, el posmodernismo. En América Latina, el depósito de los desechos ideológicos de la posmodernidad de los países dominantes, ha conducido al inicio del retiro de la máscara con la que ha ocultado su identidad múltiple; este desenmascaramiento descubre el mito, ese complemento del logos, desplazado en la modernidad, del que habla Gadamer.

El barroco es una forma de construir el mundo de la vida de tal manera que permite mantener las razones del cuerpo, arreglándoselas para transgredir la imposición de sacrificio del modo de vida que impone la modernización capitalista. Este esfuerzo hace del barroco un momento de suma creatividad. El barroco es, en Latinoamérica, una fuerza cultural creadora que incorpora en la narrativa literaria las diversas voces de un conflicto que se ha gestado en la historia. En América Latina, la obra barroca permite la presencia de espacios y tiempos que son negados, rechazados por la modernidad ilustrada o positivista.

Un paradigma cultural, desplazado por la modernidad ilustrada, es el que corresponde al pensamiento mítico, donde los problemas humanos se recrean por la vía de la experiencia del cuerpo en relatos que, a través de imágenes, conducen a los símbolos. La búsqueda de la restauración de la conciencia mítica como

forma del re-ligamiento por medio de los símbolos, que le da seguridad al ser humano de su lugar en el cosmos y en la comunidad de los semejantes, es una de las constantes alrededor de las cuales se construyen estas obras de la narrativa latinoamericana, como presencia de la multiculturalidad barroca. ¿Cómo se presenta el mito en la narrativa neobarroca? El mito, al pasar de la oralidad a la escritura se transforma. De acuerdo con Bajtín, ahora el relato mítico se refiere a la actualidad cotidiana siempre inconclusa, por lo que el héroe lucha por romper los discursos ajenos que lo encierran.

Para estudiar la presencia del mito en la literatura latinoamericana, en este trabajo nos hemos acercado a algunas obras de tres grandes narradores de la literatura latinoamericana: Juan Rulfo (su novela *Pedro Páramo*), Gabriel García Márquez (sus novelas *El coronel no tiene quien le escriba*, *Crónica de una muerte anunciada* y el cuento "Muerte constante más allá del amor) y Daniel Sada (sus novelas *Porque parece mentira la verdad nunca se sabe* y *Luces artificiales*). Lo primero que podemos observar es que los textos analizados incorporan el pensar mítico (como lo llama Angel Rama), no sólo temática sino estructuralmente. Esta característica tiene consecuencias aplicables a la lectura como proceso de construcción de la identidad, pues el lector no sólo tiene que interpretar los símbolos contenidos temáticamente en las narraciones, sino que el modo de lectura que requieren los textos para la interpretación de lo mitos contenidos en ellos, es el del seguimiento del ritual, basado en la narración de las acciones del héroe.

Las obras que he analizado desde la perspectiva del mito, tienen características comunes que conducen el acto de lectura. Por ejemplo, hay algún tipo de viaje en el que el héroe se enfrenta con un conflicto, que en los relatos estudiados se presenta como la lucha del héroe con los discursos que lo encierran. Juan Preciado viaja para reunirse con su pasado como un acto de amor a su madre, al cumplir su última voluntad. No busca reemplazar al padre, sino recuperar lo que destruyó, su herencia, y al final de su camino logra lo que su padre no pudo, estar junto a Susana, con lo cual se presenta la posibilidad de unir lo que Pedro Páramo ha desunido, el principio de armonía de lo masculino con lo femenino. En esta novela encontramos un mito que muere, el de Pedro Páramo, y un mito que tiene posibilidades de nacer, el de Juan Preciado. Onésimo Sánchez abandona la estabilidad de la ciudad moderna para hacer su recorrido de campaña política en las comunidades de la realidad latinoamericana contrastante; la figura femenina de naturaleza simbólica que encarna Laura Farina, permite la problematización, al interior de Onésimo, de su posición ante el discurso modernizador que en su carácter de político representa como una farsa, ante la sensualidad y la muerte. El coronel hace un viaje interno, de la decepción hacia la esperanza, paralelo a su recorrido en el espacio de su comunidad, en el que transita de la pretendida modernidad republicana a los lugares de la reunión comunitaria del pueblo oprimido. Santiago Nasar atraviesa el pueblo en camino hacia el sacrificio redentor de la comunidad, en el que pone a prueba la solidaridad de la comunidad frente a la idea del honor, en la relación con la verdad. Asimismo lo hacen Papías y Salomón, sus padres Trinidad y Cecilia González y los demás personajes de la novela *Porque parece mentira la verdad nunca se sabe*, que recorren de ida y

vuelta el pueblo, en un deambular desesperado sin encontrar lo que buscan, movidos como títeres por los diversos discursos ajenos que los dominan y les impiden la socialidad basada en la relación comunitaria. Ramiro Cinco sale de su pueblo a la gran ciudad para alcanzar la personalidad deseada acorde con la expectativa creada por los discursos que definen la belleza ; en este viaje dirime la validez de los discursos del saber ser.

El viaje culmina en un lugar que se convierte en un escenario propicio para trabajar el conflicto. Son lugares que no tienen referencia en la realidad, aunque sí aluden a ella. Son espacios míticos, tales como Comala, en *Pedro Páramo*, El Rosal del virrey, en el cuento *Muerte constante más allá del amor*, Remadrín en *Porque parece mentira la verdad nunca se sabe*, o que no tienen un nombre, lo cual también los dota del carácter mítico, como los pueblos de *El coronel no tiene quien le escriba* y de *Crónica de una muerte anunciada* o la gran ciudad sin nombre de *Luces artificiales*. En esos lugares, se ponen en juego las relaciones entre la historia y el mito, entre el tiempo lineal y el circular en el que se presentan todos los tiempos. Son los lugares donde los héroes experimentan una situación conflictiva que desencadena la discusión de ideas.

Otra característica común que podemos observar, es que el conflicto del héroe está enmarcado entre las necesidades del cuerpo y su posposición por la predominancia de los discursos ajenos. ¿Cuáles son esos discursos ajenos? Una respuesta que, a mi modo de ver, incluye las obras analizadas de los tres autores, independientemente de sus particularidades creativas, es la de la desimbolización

de las estructuras que organizan el mundo de la vida, como la política, la social y la religiosa, que representan el accidentado transcurso de los paradigmas históricos que han ido implantándose en la realidad latinoamericana. Se trata de héroes escindidos e inacabados con los cuales puede identificarse el lector, mediante los sentimientos que despiertan, como la simpatía, la ironía, la admiración, el asombro, la conmoción, etc.

Los textos admiten diversos enfoques de lectura, que he tratado de aplicar en el análisis de los textos seleccionados; como propone la hermenéutica analógica, el proceso de interpretación parte de la intelección, que reside en la creatividad dada entre el texto y el lector, pero, en el movimiento entre el univocismo y el equivocismo, esta relación intuitiva debe ser seguida de un trabajo de explicación argumentativa, en la que el texto es el sitio privilegiado en la interpretación, de tal manera que estos dos momentos de la comprensión pueden complementarse entre sí. En este sentido, la conclusión a la que he llegado en la interpretación de las obras referidas es que, la fidelidad a los textos requiere de la lectura al modo del mito para realizar un acto posibilitador de una consecuencia ética, como la que propone la teoría de la recepción desarrollada por Jauss.

Desde el punto de vista de una lectura mítica, todas las obras analizadas dejan abierta la posibilidad de la resimbolización de las estructuras y los discursos que se generan en las relaciones humanas con los otros y con lo otro. Así, Juan Preciado, el héroe que surge como mito latente en la novela *Pedro Páramo*, yace en la tierra, junto a Susana San Juan, el complemento femenino necesario que el

padre fue incapaz de incorporar, representa la posibilidad de renacimiento de un nuevo orden, después del desmoronamiento del orden del padre. Onésimo Sánchez, el portador de la idea en el cuento "Muerte constante más allá del amor", de García Márquez, plantea al receptor la posibilidad de incorporar su reflexión realizada en la situación límite de la muerte, a su propia experiencia; lo mismo sucede con el coronel quien al final de su camino encuentra los valores de la vida comunitaria en contraposición con la república degradada. La Pasión de Santiago Nasar, que resimboliza el préstamo del cuerpo en el sacrificio, para devolver la estabilidad a la comunidad dominada por el poder político y el eclesiástico, es redimido muchos años después por el amor, que al fin realizan Angela Vicario y Bayardo San Román, los causantes indirectos del sacrificio. La comunidad que habita en Remadrín, se disuelve al no poder enfrentar los discursos dominantes y sus habitantes emprenden un éxodo que sugiere la posibilidad del recomienzo en otro lugar. Ramiro Cinco, el portador de la idea en la novela *Luces artificiales*, regresa al pueblo de origen, una vez muerto el padre opresor, se refugia en la casa que la madre ha vuelto a dotar con la naturaleza del seno materno, recupera la capacidad del goce de su cuerpo y reinicia su vida con la convicción de renunciar a la vida artificial. Los finales, sin un cierre definitivo, invitan al lector a continuar la reflexión.

En el barroco, el símbolo en el mito permite llegar al límite en que se encuentra lo oscuro, a partir de lo cual es posible la luminosidad. El mito conduce al nivel simbólico que a su vez, conduce al otro lado de la naturaleza humana, el lado oscuro, el que se puede olvidar cuando se entroniza la luminosidad. Hay que tocar

ese fondo claroscuro para afianzar una naturaleza humana. Es un proceso analógico, ya que el claroscuro es algo que no se resuelve sino que se mantiene en constante conflicto. El mito porta el símbolo y cuenta la manera en que el ser humano supera ese estado inicial, pero a la vez le hace recordar su origen. El mito es el lugar donde se recrea el conflicto, el claroscuro, el paso de la oscuridad a la luminosidad.

La literatura al modo del mito demanda la realización de una recepción comunitaria de su sentido, aunque se realice en un medio como la escritura moderna. La individualización de la producción de conocimiento y sentido de la vida que trajo como consecuencia la escritura alfabética, destituye el poder simbólico que actuaba en el establecimiento de lazos comunitarios en las culturas orales, donde el sentido de la vida se construía en acciones comunitarias; contrariamente, la escritura vuelve sígnico el lenguaje. La escritura democratizada introduce la argumentación como manera de validar el conocimiento, entonces la crítica de la identidad como toma de conciencia se concibe como dada gracias a una argumentación contenida en las obras. En forma complementaria, la lectura mítica requiere ser realizada como una vivencia comunitaria de experiencia, lo cual trasciende lo cognitivo e individual. La vuelta a la oralidad o a su simulación en la escritura, como en los casos de Rulfo, García Márquez y Daniel Sada apela a la sensación del círculo humano donde se cuentan las historias que cohesionan a una comunidad, pero que en este caso se vuelven críticas y no conservadoras de la realidad.

En consecuencia, hay que buscar el sentido crítico e identitario de la manera moderna, es decir, como toma de conciencia gracias a una argumentación contenida en las obras, pero también como vivencia de una experiencia en la lectura que trasciende lo cognitivo e individualista e involucra los sentimientos, las pasiones. Hay muchas formas de racionalidad, el estado de conciencia mítico es una de ellas. Requiere de una forma de lectura en la que el receptor de la narración participa en el acto que se simboliza. El lector es co-autor. Hay una identificación comunicativa que tiene consecuencias éticas. El autor se convierte en uno más de los partícipes. Es, como en la tradición oral, un gran narrador que propicia una reflexión comunitaria más que individualista.

Las obras de Rulfo, García Márquez y Daniel Sada, cada uno con su estilo propio, son innovadoras de las formas narrativas, el primero con el subjetivismo poético plurivocal del que resulta una forma narrativa que da expresión a la subjetividad de las voces de la colectividad; el segundo mediante la adopción del cuento popular como recurso narrativo, con lo cual da la voz al imaginario colectivo y el tercero mediante el uso de diversos registros lingüísticos y de los géneros intercalados, que es otra manera de dar la voz a la colectividad.

La metodología para el análisis literario, en congruencia con lo que se ha estudiado, pone el reto al lector de realizar una lectura que esté guiada por la forma en que se comprende un mito, es decir, privilegiando la identificación con la experiencia humana que aparece en el relato, lo cual hemos visto que involucra tanto los sentimientos y las intuiciones, como la argumentación. Es una difícil tarea porque consiste en pasar del nivel comprensivo en la experiencia interior del

receptor a la forma argumentativa del dar cuenta de una experiencia que resulte inteligible para la comunidad hermenéutica. Este es sin duda, otro de los logros de esta expresión literaria, el marcar la necesidad de realizar otro tipo de lectura acorde con la naturaleza intersubjetiva del acto.

Como hemos visto, las reflexiones sobre el problema cultural latinoamericano destacan la emergencia del mito como ausencia simbólica que provoca malestar, pero también se destaca la imposibilidad de prescindir de una modernidad liberadora. La importancia del mito para replantear los valores humanos que hoy están puestos en crisis, ha sido marcada tanto en el plano latinoamericano como en el pensamiento universal contemporáneo, en que se refiere la relevancia del pensamiento mítico como complemento del pensamiento de la racionalidad lógica, para dar cuenta de la experiencia humana.

Una aportación del movimiento cultural latinoamericano al debate latente de manera universal, se ubica concretamente en una redefinición de la cultura, que no consiste en una vuelta a los orígenes, desechando la historia transcurrida, sino como un efecto barroco, es decir, una reelaboración del sentido del pasado por medio de una reinterpretación en vistas a una nueva proyección hacia el futuro. Transculturación, analogía, barroco son reflexiones que conducen a una búsqueda de equilibrio en las tendencias organizadoras de la vida que no impliquen la renuncia a los beneficios de la modernidad como concepto liberador, ni el sacrificio de las formas tradicionales que, paradójicamente, hoy se presentan como

liberadoras frente a un sistema de vida que requiere de la subordinación de las formas culturales guiadas por la expresividad del cuerpo.

De acuerdo con los resultados obtenidos en esta etapa, como continuación de la investigación hay que ahondar en la naturaleza del mito, de la conciencia mítica, la de la imagen, en complemento de la conciencia lógica, la del concepto, como señala Gadamer, en vistas a un equilibrio armónico que una los estados de conciencia fragmentados como consecuencia del predominio de un solo tipo de racionalidad. Por otra parte, si consideramos que la formación de la conciencia a través de la lectura es acorde con la especificidad estructural y temática de la obra, un texto narrativo que se configura a la manera del mito, requiere un tipo de intervención, por parte del lector, como la que realiza el participante del relato mítico. Por lo tanto, otra tarea pendiente consiste en responder a las preguntas ¿Cómo es esta participación? ¿Cuál es la actitud del participante del relato mítico? Queda también pendiente continuar la elaboración y la aplicación de un procedimiento de interpretación que tome en cuenta la especificidad del mito en la narrativa latinoamericana.

BIBLIOGRAFÍA

ANCESCHI, Luciano. *La idea del barroco. Estudios sobre un problema estético*. Madrid, Tecnos, 1991.

ARRIARÁN, Samuel y Mauricio Beuchot. *Filosofía, neobarroco y multiculturalismo*. México, Itaca, 1999.

BAJTÍN, Mijaíl M. *Problemas de la poética de Dostoievski*. México, FCE, 1988.

----- *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid, Alianza, 1988.

BERGER, Peter y Thomas Luckman. *La construcción social de la realidad*. Buenos Aires, Amorrortu, 1978.

BEUCHOT, Mauricio. *Posmodernidad, hermenéutica y analogía*. México, UIC/Miguel Angel Porrúa, 1996.

----- *Las caras del símbolo: el ícono y el ídolo*. Madrid, Caparrós Editores, 1999.

----- *Tratado de hermenéutica analógica. Hacia un nuevo modelo de interpretación*. México, UNAM/Itaca, 2000.

----- *Hermenéutica analógica. Aplicaciones en América Latina*. Bogotá, Editorial El Búho, 2003.

BLANCO, José Joaquín. *Esplendores y miserias de los criollos. La literatura en la Nueva España*. México, Cal y Arena, 1989.

BRUSHWOOD, John S. *La novela hispanoamericana del Siglo XX. Una vista panorámica*. México, FCE, 1984.

BUXÓ, José Pascual. *Las figuraciones del sentido. Ensayos de poética semiológica*. México, FCE, 1984.

BUXÓ, José Pascual y Arnulfo Herrera (editores). *La literatura novohispana. Revisión crítica y propuestas metodológicas*. México, UNAM, 1994.

CALABRESE, Omar. *El neobarroco*. Madrid, Cátedra, 1982.

CALVI, Giulia (Ed). *La mujer barroca*. Madrid, Alianza, 1995.

CAMPBELL, Federico. *La ficción de la memoria. Juan Rulfo ante la crítica*. Coordinación de Difusión Cultural. Dirección de literatura. México, UNAM/Ediciones Era, 2003.

CAMPBELL, Joseph. *Los mitos. Su impacto en el mundo actual*. Barcelona, Editorial Kairós, 2001.

CAMPBELL, Joseph en diálogo con Bill Moyers. *El poder del mito*. Barcelona, Emecé Editores, 1991.

CAMPRA, Rosalba. *América Latina. La identidad y la máscara*. México, Siglo XXI, 1982.

CASTILLO DURANTE, Daniel. *Los vertederos de la postmodernidad. Literatura, cultura y sociedad en América Latina*. Otawa, Dovehouse Editions/UNAM, 2000.

CELORIO, Gonzalo. *Ensayos de contraconquista*. México, Tusquets Editores, 2001.

CENTRO IBEROAMERICANO DE COOPERACIÓN/UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID. *XVII Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana. Sesión de Madrid. Primer Tomo. El Barroco en América*. Madrid, Ediciones Cultura Hispánica del Centro Iberoamericano de Cooperación, 1978.

CRUZ, Sor Juana Inés de la. *Obras completas*. Prólogo de Francisco Monterde. Col. "Sepan cuantos..." No. 100. México, Edit. Porrúa, 2002.

CYMERMAN, Claude y Claude Fell (Coords). *Historia de la literatura latinoamericana. Desde 1940 hasta la actualidad*. Buenos Aires, EDICIAL, 2001.

CHANG-RODRÍGUEZ, Raquel (Coord). *Historia de la literatura mexicana. Tomo 2. La cultura letrada en la Nueva España del Siglo XVII*. México, Siglo XXI/UNAM, 2002.

CHIAMPI, Irleamar. *Barroco y modernidad*. México, FCE, 2000.

DÍAZ-MIGOYO, Gonzalo. *La diferencia novelesca. Lectura irónica de la ficción*. Madrid, Visor, 1990.

DELEUZE, Gilles. *El pliegue. Leibniz y el barroco*. Barcelona, Paidós, 1989.

DILL, Hans-Otto, Carola Gründler, Inke Gunia, Klaus Meyer-Minnemann. *Apropiaciones de la realidad en la novela hispanoamericana de los siglos XIX y XX*. Frankfurt (Main): Vervuert; Madrid: Iberoamericana, 1994.

DUCH, Lluís. *Mito, interpretación y cultura*. Barcelona, Herder, 1998.

DURAND, Gilbert. *La imaginación simbólica*. Buenos Aires, Amorrortu, 1968.

----- *De la mitocrítica al mitoanálisis. Figuras míticas y aspectos de la obra*. Barcelona, Anthropos/UAM, 1993.

EAGLETON, Terry. *Una introducción a la teoría literaria*. México, FCE, 1983.

----- *La función de la crítica*. Barcelona, Paidós, 1999.

----- *La idea de cultura*. Barcelona, Paidós, 2000.

ECO, Umberto. *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Barcelona, Lumen, 1987.

----- *Seis paseos por los bosques narrativos*. Barcelona, Lumen, 1996.

ECHEVERRÍA, Bolívar (Comp). *Modernidad, mestizaje cultural y ethos barroco*. México, UNAM/El equilibrista, 1993.

----- *Las ilusiones de la modernidad*. México, El equilibrista, 1993.

----- *La modernidad de lo barroco*. México, Era, 1998.

----- *Definición de la cultura*. México, Ítaca/UNAM, 2001.

EGIDO, Aurora et al. *Historia y crítica de la literatura española* (Al cuidado de Francisco Rico). Tomo 3/1. Siglos de Oro: Barroco. Primer suplemento (Al cuidado de Carlos Vaíllo). Barcelona, Editorial Crítica, 1992.

FERNÁNDEZ, Sergio. *Algunos escritores hispanoamericanos*. México, FFyL/UNAM, 2000.

FERNÁNDEZ MORENO, César (Coord). *América Latina en su literatura*. México, Siglo XXI, 1972.

FERRO, Roberto. *El lector apócrifo*. Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1998.

FRANCO, Jean. *Decadencia y caída de la ciudad letrada. La literatura latinoamericana durante la guerra fría*. Barcelona, Debate, 2003.

FUENTES, Carlos. *Casa con dos puertas*. México, Joaquín Mortiz, 1970.

----- *Cervantes o la crítica de la lectura*. México, Joaquín Mortiz, 1976.

----- *Valiente mundo nuevo. Épica, utopía y mito en la novela hispanoamericana*. México, FCE, 1990.

----- *La nueva novela hispanoamericana*. México, Joaquín Mortiz, 1998.

GADAMER, Hans Georg. *Verdad y método I*. Salamanca, Ediciones Sígueme, 1977.

----- *Poema y diálogo*. Barcelona, Gedisa, 1993.

----- *Mito y razón*. Barcelona, Paidós, 1997.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Cien años de soledad*. Buenos Aires, Sudamericana, 1971.

----- *El coronel no tiene quien le escriba*. Barcelona, PLAZA & JANES, 1974.

----- *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada. Siete cuentos*. México, Hermes, 1972.

----- *La hojarasca*. Buenos aires, Sudamericana, 1974.

----- *Crónica de una muerte anunciada*. Bogotá, La oveja negra/Diana, 1981.

----- *La mala hora*. México, Era, 2000.

----- *Vivir para contarla*. México, Diana, 2002.

GEERTZ, Clifford. *La interpretación de las culturas*. México, Gedisa, 1987.

GONZÁLEZ ECHEVERRÍA, Roberto. *Mito y archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana*. México, FCE, 2000.

GRUZINSKI, Serge. *El pensamiento mestizo*. Barcelona, Paidós, 2000.

HALBERTAL, Moshe y Avishai Margalit. *Idolatría. Guerras por imágenes: Las raíces de un conflicto milenario*. Barcelona, Gedisa, 2003.

HAVELOCK, Eric A. *La musa aprende a escribir. Reflexiones sobre oralidad y escritura desde la Antigüedad hasta el presente*. Barcelona, Paidós, 1996.

----- *Prefacio a Platón*. Madrid, Visor, 1994.

HUERTA CALVO, Javier (Ed). *Formas carnales en el arte y la literatura*. Barcelona, Ediciones del Serbal, 1989.

INGARDEN, Roman. *La obra de arte literaria*. México, Taurus, 1998.

ISER, Wolfgang. *El acto de leer*. Madrid, Taurus, 1983.

JAUSS, Hans Robert. *Experiencia estética y hermenéutica literaria*. Madrid, Taurus, 1999.

----- *La literatura como provocación*. Barcelona, Península, 1976.

JIMÉNEZ DE BÁEZ, Yvette. *Juan Rulfo, del páramo a la esperanza. Una lectura crítica de su obra*. México, El Colegio de México/FCE, 1990.

LAFFORGUE, Jorge (Comp). *Nueva novela latinoamericana 1*. Buenos Aires, Paidós, 1972.

LÁZARO CARRETER, Fernando. *Estilo barroco y personalidad creadora*. Madrid, Cátedra, 1984.

LEONARD, Irving A. *La época barroca en el México colonial*. México, FCE, 1990.

LEZAMA LIMA, José. *La expresión americana*. México, FCE, 1993.

LOVELUCK, Juan (Ed). *Novelistas hispanoamericanos de hoy*. Madrid, Taurus, 1976.

MAY, Rollo. *La necesidad del mito. La influencia de los modelos culturales en el mundo contemporáneo*. Barcelona, Paidós, 1992.

MONNEYRON, Friédéric y Joël Thomas. *Mitos y literatura*. Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 2004.

MONSIVÁIS, Carlos. *Aires de familia. Cultura y sociedad en América Latina*. Barcelona, Anagrama, 2000.

OLSON, David R. y Nancy Torrance (Comps). *Cultura escrita y oralidad*. Barcelona, Gedisa, 1995.

ONG, Walter J. *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. México, FCE, 1987.

PALMER, Gary. *Lingüística cultural*. Madrid, Alianza, 2000.

PARKINSON ZAMORA, Lois. *Narrar el apocalipsis. La visión histórica en la literatura estadounidense y latinoamericana contemporánea*. México, FCE, 1994.

----- *La construcción del pasado. La imaginación histórica en la literatura americana reciente*. México, FCE, 2004.

PAZ, Octavio. *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*. México, FCE, 1983.

PEÑA, Margarita (Compiladora). *Cuadernos de Sor Juana. Sor Juana Inés de la Cruz y el siglo XVII*. México, Coordinación de Difusión cultural. Dirección de Literatura/UNAM, 1995.

PIMENTEL, Luz Aurora. *El relato en perspectiva. Estudio de la teoría narrativa*. México, Siglo XXI/UNAM, 1998.

RAMA, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*. México, Siglo XXI, 1982.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la Lengua Española*. Tomos I y II. Madrid, Espasa Calpe, 1992.

REYES, Graciela (Ed). *Teorías literarias en la actualidad*. Madrid, Ediciones El Arquero, 1989.

RICO, Francisco (Al cuidado de). *Historia y crítica de la literatura española. Tomo 3: Siglos de Oro: Barroco*. Barcelona, Editorial Crítica, 1983.

RICOEUR, Paul. *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*. Madrid, Rarefice-UAM, 1999.

----- *Del texto a la acción. Ensayos de hermenéutica II*. México, FCE, 2001.

----- *Freud: Una interpretación de la cultura*. México, Siglo XXI, 1987.

RODRÍGUEZ LOZANO, Miguel G. *Escenarios del norte de México: Daniel Sada, Gerardo Cornejo, Jesús Gardea y Ricardo Elizondo*. México, UNAM, 2003.

ROY, Joaquín (Comp). *Narrativa y crítica de nuestra América*. Madrid, Castalia, 1978.

RULFO, Juan. *El llano en llamas*. México, FCE, 1953.

----- *Pedro Páramo*. México, FCE, 1955.

SADA, Daniel. *Lampa vida*. México, Premiá Editor, 1980.

----- *Porque parece mentira la verdad nunca se sabe*. México, Tusquets, 1999.

----- *Albedrío*. México, Tusquets, 2001.

----- *Una de dos*. México, Tusquets, 2002.

----- *Todo y la recompensa*. México, Editorial Debate, 2002.

----- *Luces artificiales*. México, Joaquín Mortiz, 2002.

SAID, Edward W. *El mundo, el texto y el crítico*. Barcelona, Debate, 2004.

SANTÍ, Enrico Mario. *Escritura y tradición. Textos, crítica y poética en la literatura hispanoamericana*. Barcelona, Laia, 1988.

----- *Por una poliliteratura. Literatura hispanoamericana e imaginación política*. México, Consejo Nacional para las Culturas y las Artes/Ediciones El Equilibrista, 1997.

SARDUY, Severo. *Ensayos generales sobre el barroco*. México, FCE, 1987.

SCHUMM, Petra (Ed). *Barrocos y modernos. Nuevos caminos en la investigación del barroco iberoamericano*. Madrid, Iberoamericana, 1998.

SEBASTIAN, Santiago. *Contrarreforma y barroco*. Madrid, Alianza, 1981.

SHAW, Donald L. *Nueva narrativa hispanoamericana. Boom y posboom. Posmodernismo*. Madrid, Cátedra, 1999.

SIEMENS, William L. *Mundos que renacen. El héroe en la novela hispanoamericana moderna*. México, FCE, 1997.

TODOROV, Tzvetan. *La conquista de América. El problema del otro*. México, Siglo XXI, 1991.

VALVERDE, José María. *El barroco una visión de conjunto*. Barcelona, Montesinos, 1985.

VILLARI, Rosario et al. *El hombre barroco*. Madrid, Alianza, 1991.

VILLORO, Luis. *El concepto de ideología y otros ensayos*. México, FCE, 1985.

VIÑAS, David, Ángel Rama, Jean Franco, et al. *Más allá del Boom. Literatura y mercado*. México, Marcha Editores, 1981.

VITAL, Alberto. *Lenguaje y poder en Pedro Páramo*. México, CNCA, 1993.

WILLIAMS, Raymond L. *Novela y poder en Colombia: 1844-1987*. Bogotá, Tercer Mundo Editores, 1991.

YURKIEVICH, Saúl. *La movediza modernidad*. Madrid, Taurus, 1996.