

LA LITERATURA COMO UN CUESTIONAMIENTO MORAL, LA PASIÓN Y DOS  
ESCRITORAS DE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XX

La moral, la política y la estética

SIMÓN DUEÑAS GARCÍA

TRABAJO DE GRADO

Presentado como requisito para optar por el  
Título de Profesional en Estudios Literarios

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA  
Facultad de Ciencias Sociales  
Carrera de Estudios Literarios  
Bogotá, 2015

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA  
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES  
CARRERA DE ESTUDIOS LITERARIOS

RECTOR DE LA UNIVERSIDAD

Joaquín Emilio Sánchez García, S.J.

DECANO ACADÉMICO

Germán Rodrigo Mejía Pavony

DIRECTOR DEL DEPARTAMENTO DE LITERATURA

Cristo Rafael Figueroa Sánchez

DIRECTOR DE LA CARRERA DE ESTUDIOS LITERARIOS

Jaime Alejandro Rodríguez Ruiz

DIRECTOR DEL TRABAJO DE GRADO

Liliana Ramírez Gómez

Artículo 23 de la resolución No. 13 de julio de 1946:

“La universidad no se hace responsable por los conceptos emitidos por sus alumnos en sus trabajos de tesis, sólo velará porque no se publique nada contrario al dogma y a la moral católica, y porque las tesis no contengan ataques o polémicas puramente personales, antes bien se vea en ellas el anhelo de buscar la verdad y la justicia”.

## AGRADECIMIENTOS

A mi familia, por ser el otro más cercano por quien escribo.

A Mariana, por hacer explícito el acto de amor que implica este trabajo. Por su compañía, y por ser el estímulo más hermoso para el pensamiento<sup>1</sup>.

A Liliana, por ser coautora de este texto, por sus críticas certeras y por su compromiso. Por mostrarme las puertas donde mi pasión y mi talento encontrarían el camino. Gracias por estar ahí para todos.

A mis maestros, por su excelencia. A Rosario por insistirnos en la interpretación. A Jeffrey, por celebrarme la importancia de la intuición en la construcción del conocimiento. A Luz Marina, por su carisma, y por su reconocimiento siempre alentador. A Cristo, a Jaime, a Óscar, a Lina, a Mónica, a todos en general, gracias.

Especial agradecimiento a todos esos otros que me han hecho de formas complejas, no visibles y cuyo reconocimiento se hace tan difícil.

Al grupo de estudios “Humanidades hoy”, por compartirme sus caminos y por darme luces.

---

<sup>1</sup> Remítase a la página 4 del trabajo de Mariana Charry Esguerra que reside en este tiempo y espacio. Este no es el

## **Tabla de contenidos**

<b>INTRODUCCIÓN</b> .....	6
<b>PRIMERA PARTE</b>	
<b>Primer capítulo – La estética y la cuestión moral</b> .....	14
El movimiento de la materia y los límites de la comprensión.....	14
La urgencia y el contexto.....	19
La lección.....	24
Políticas estéticas o estéticas políticas.....	27
La intuición.....	29
<b>SEGUNDA PARTE</b>	
La moral en la escritura de Clarice Lispector y Gloria Anzaldúa.....	32
<b>Segundo capítulo – El espacio enigmático</b> .....	35
El encuentro con lo otro y el dar cuenta de mí misma.....	35
Lo cucaracha y los otros- ¿Qué es lo otro?.....	41
<b>Tercer capítulo – las estéticas políticas; dialogando con los horizontes normativos</b> .....	49
“Yo” y la violencia ética.....	50
Lo narrable, la sensibilidad y la transgresión estética.....	55
Lo ritual y el proceso espiritual.....	62
<b>Cuarto capítulo – La pasión y la crisis del sujeto</b> .....	70
El rechazo y la conciencia de la insuficiencia del yo.....	71
La duda, la lucha y el vaivén.....	75
La reconstitución del sujeto y la resistencia a la violencia ética.....	77
<b>REFLEXIONES FINALES</b> .....	82
<b>BIBLIOGRAFÍA</b> .....	85

## INTRODUCCIÓN

*[...] haciendo mas caso de la fe que de la razon las creo tan elevadas sobre mí, que no me es posible alcanzarlas. Y así aunque no puedo comprenderlas, no por eso las estimo menos: al contrario, por lo mismo que no las entiendo, tanto mas las adoro y reverencio. –*

San Dionisio, Obispo de Alejandría.<sup>2</sup>

Estoy convencido de que todo ejercicio moral verdadero acarrea una complejidad emocional y sensible. Cada vez que alguien o algo nos hace dudar de nuestro comportamiento y de nuestros códigos éticos, nos sentimos confundidos y contrariados; al principio no logramos entender lo que nos están diciendo, y luego, aunque lo entendamos, se nos hace muy difícil aceptarlo. Nos indisponemos, y comenzamos a dudar acerca de nosotros mismos. Asimismo, tratamos de deliberar por qué pensamos así, o por qué nos comportamos de esa manera, y reflexionamos acerca de la posibilidad de que estemos siendo injustos con alguien más sin estar muy conscientes de ello. Cuando decidimos que sí, que habíamos sido injustos y que estábamos siendo violentos con otro, entonces nos encaminamos en un esfuerzo por cambiar esas cosas de nosotros mismos que consideramos están mal en el mundo. Ese cambio implica que tenemos que transformar nuestra forma de percibir las cosas, de sentirlas, y el concepto que tenemos sobre ellas. Y en ese sentido, de cambiar el mundo del que hacemos parte.

Esto anterior, en un lenguaje muy sencillo, es un cuestionamiento y una transformación moral y, en tanto que implica un cambio en el mundo, política. En este trabajo de investigación trabajo la relación entre la moral, la política y la estética.

Existe la idea de una fuerte relación entre la moral, es decir el cuestionamiento sobre nuestro comportamiento con relación a los demás, y la estética, es decir no solo el concepto de lo bello sino la forma de percibir y sentir que está atada a dicho concepto. También, nuestros conceptos y códigos éticos siempre han tenido una relación fundamental con nuestros conceptos de lo bello, y en ese orden de ideas con nuestra forma de sentir y percibir el mundo. En otras palabras, la

---

<sup>2</sup> Palabras del Obispo acerca del libro El Apocalipsis o revelación del Apóstol San Juan.

moral y la ética siempre involucran nuestro sentir y nuestra percepción; es una cuestión estética, es una cuestión sensible.

¿Por qué todo cuestionamiento moral, que es político y estético, implica una crisis y reconstitución del sujeto? ¿Cómo aparece dicha crisis y transformación en la escritura? ¿Por qué son importantes hoy en día este tipo de propuestas estéticas y ejercicios críticos?

Para poder ejercer una transformación moral y ética es fundamental que aparezca también un cambio estético. Y en este orden de ideas, el problema que investigo y pienso aquí es el de concebir la literatura, en cuanto realidad estética, como un espacio de posibilidad de cuestionamientos morales, cambios éticos y acontecimientos políticos. Bien puede haber literatura que no represente algo moral o político, pero los textos que vamos a trabajar acá sí. Ahora, este espacio de posibilidad permite que haya distintas formas y propuestas literarias que impliquen dichos cuestionamientos, cambios y acontecimientos, pero he centrado la investigación en textos cuyos narradores relatan encuentros con otredades ajenas a sí mismos. Y en tanto que dan cuenta de sí mismos luego de un encuentro con un otro que no hacía parte de su forma de entender el mundo, se ven en la obligación de cambiar la estética de sus narraciones y su constitución como sujetos.

De igual forma, de este problema surge mi intuición con respecto a la crisis emocional y sensible que estos cuestionamientos morales y políticos implican en los sujetos, y de cómo dicha crisis aparece en la escritura. Crisis sin la cual, a mi criterio, el cambio ético y el ejercicio político no se harían efectivos. En este sentido, el hecho de que dicha crisis se exprese en los textos que voy a analizar, denota que dichos textos implican un cuestionamiento moral y acontecimiento político real.

He dividido el escrito en dos grandes partes, la primera de un capítulo y la segunda de tres. Esta división corresponde básicamente a que en la primera parte elaboro un tejido teórico que me va a permitir demostrar el vínculo fundamental que existe entre la moral, la estética y la política, es decir, que todo ejercicio moral y político implica la participación de nuestra sensibilidad y percepción. Y en la segunda parte, elaboro un análisis textual que tiene de sustento y trasfondo el tejido que hice en la primera.

En este orden de ideas, en el primer capítulo, por medio de Jacques Rancière, trabajo la idea de que hay arte político que propone un cambio estético que genera un cuestionamiento a nuestras formas de percibir y sentir el mundo, cuestiona y problematiza conceptos sobre el mundo, formas de ver, formas de aparecer, y comportamientos que están atados a esta sensibilidad y percepción. Y entre estos comportamientos y formas de ver las cosas se encuentran las normas de comportamiento ético; es decir, hay arte que por medio de su propuesta estética logra poner en cuestionamiento nuestros códigos éticos. Finalmente, con ayuda de Michel Foucault, comienzo a elaborar la idea de que un cuestionamiento ético implica un proceso emocional y espiritual que requiere el cuidado de uno mismo para llevarse a cabo. Asimismo, en esta primera parte hago las respectivas aclaraciones y definiciones de los conceptos; defino y aclaro qué entiendo por moral, por estética, por ética y por política.

También en esta primera parte doy cuenta de la urgencia que tiene la elaboración de este trabajo, en tanto que se enmarca en un contexto contemporáneo de juegos ideológicos que se apropian de conceptos como diálogo, justicia, paz, guerra, entre otros. Como explico en compañía de Žižek, al apropiarse de estos los definen, y luego los presentan como apolíticos; es decir, son politizados pero luego presentados como apolíticos. El arte político, y el ejercicio crítico de dar cuenta de que todos los conceptos que tenemos siempre tienen una carga política, no solo permiten develar estos juegos ideológicos, sino que permiten que las personas decidan sobre sí mismas y que la política no se estanque en regímenes homogeneizadores. En este mismo sentido, he insertado a lo largo del capítulo pequeños relatos que develan violencias éticas de las que hago parte, como un ejercicio que me obliga a reconsiderar cosas de mí que no eran evidentes o de las que tal vez uno no está muy consciente.

Y así, en la segunda parte del trabajo, que corresponde a los capítulos dos, tres y cuatro, analizo dos textos que considero tienen una propuesta estética que implica un cuestionamiento moral auténtico: *La pasión según G.H.* de Clarice Lispector y "now let us shift...the path of conocimiento...inner works, public acts" de Gloria Anzaldúa. Este análisis lo hago a través de la propuesta de Judith Butler en su texto *Dar cuenta de sí mismo – Violencia ética y responsabilidad*. Trabajo la relación del surgimiento del sujeto con el surgimiento de la moral, pero asimismo la capacidad creativa de este con respecto al devenir de sus comportamientos éticos. Es decir, la ética se relaciona con el sujeto en tanto que lo constituye, pero también en la



medida que el sujeto puede matizar y reconstruir la ética que en principio permitió su surgimiento. Y esta capacidad creativa y moral del sujeto se representa aquí en el ejercicio de dar cuenta de sí mismo, es decir de narrarse, luego de tener una experiencia con un ser o seres que no hacían parte del entendimiento de sus códigos éticos. Es decir, este encuentro con el otro obliga al sujeto a reconstituirse para poder asimilar dicha otredad, y esta reconstitución se desarrolla en la narración misma de querer dar cuenta del impacto que dicha otredad tuvo en él.

Específicamente, en el segundo capítulo explico cómo el esquema de interpelación que permite el surgimiento del sujeto y de la moral está presente en los textos. También, muestro que ambos textos son, de alguna forma, un intento de relatar una experiencia con una otredad que sobrepasa y problematiza la comprensión de los sujetos; comprensión que a su vez está determinada por la ética y la verdad que los constituyen.

En el tercer capítulo, enlazo el análisis con las ideas desarrolladas en el primer capítulo sobre las estéticas políticas, mostrando cómo este relato del encuentro con la otredad hace que surjan en la narración nuevas formas estéticas que rompen con nuestra forma de percibir y sentir atada a nuestra ética. A su vez, se corrobora por medio del análisis el vínculo fundamental de la moral, la política y la estética que se había planteado en el primer capítulo.

Finalmente, en el cuarto capítulo analizo el proceso emocional y espiritual que implica dicho cuestionamiento moral por medio de las estéticas políticas. Rastreo en los textos rasgos que denotan dicho proceso, entre los cuales está la duda, la crisis, el dolor y finalmente la plenitud. No hay entonces cuestionamiento moral y acontecer político que no implique una crisis emocional y espiritual, y por lo tanto que no requiera de un cuidado de uno mismo para hacerse efectivo.

Los textos que analizo son entonces la novela *La pasión según G.H.* de Clarice Lispector publicada en 1964, y el texto "Now Let us Shift...the Path of Conocimiento...Inner Works, Public Acts." que hace parte del libro *This Bridge We Call Home: Radical Visions for Transformation* de Gloria Anzaldúa publicada en el 2002. La primera, como bien su título lo anuncia, acarrea una pasión. La referencia explícita en el título e implícita en el texto a Cristo es importantísima, no en tanto que implique una pasión cristiana, sino porque toma precisamente la imagen de ese padecer y proceso espiritual para significar ese desprenderse de su "yo" particular y tener acceso real al Otro (simbolizado como veremos por la cucaracha); esto es un

desprendimiento del yo, por así decirlo, más radical; se quiere llegar a un grado ontológico que equivalga a cualquier otro ente de la vida, a ser siendo.

Por otra parte, Anzaldúa plantea no tanto el desprendimiento del “yo” como sí su necesaria transgresión y por tanto transformación. Una transformación al igual que en G.H. profundamente espiritual. También hay pasos que seguir, sensaciones, dolores, momentos de duda y arrepentimiento, encuentros de subjetividades, etc. En ninguno de los dos textos el camino es fácil y seguro; la duda siempre está presente, las ganas de volver a lo que se era son una fuerza poderosa. Hay que anotar que Anzaldúa no deja de lado las identidades particulares, solo no quiere reducirse a una; es decir, de todas formas hay una lucha política más específica, aunque no más fuerte. Son resoluciones distintas, que bien pueden entrar en discusión; y claro, la discusión activa y el desencuentro son absolutamente bienvenidos.

Ahora, es fundamental aclarar que este ensayo es el tejido y análisis de un seriado de textos (literarios y no literarios) que me permite construir y describir una forma de entender la moral y de practicarla. Una moral apasionada, política y por lo tanto transformadora. En este sentido, el análisis de los textos de Lispector y Anzaldúa, los cuales distingo del resto como estéticamente políticos, son, en primer lugar, ejemplos de la moral que he tejido y descrito y, en segundo lugar, dos aportes más a la construcción de la misma moral y por lo tanto del problema e idea del trabajo. En este orden de ideas, no fue parte del interés central de esta investigación entablar un diálogo con el aparato crítico de ambos textos, así como tampoco tener un entendimiento holístico de la obra de sus autoras. No quiere decir que sea un trabajo inútil, pero simplemente no hacía parte de la planificación y de los alcances del proyecto. Aun así, con ayuda de otras personas que se acercan a sus obras, me gustaría hacer una breve presentación de las autoras y la importancia que sus obras tienen con respecto a mi trabajo.

Clarice Lispector nació en Ucrania el 10 de diciembre de 1920 en el seno de una familia judía. Siempre tuvo preocupaciones con respecto a la mujer, a la cuestión judeo-cristiana, y en general sus obras, como *La pasión según G.H.*, implican una reflexión profunda sobre el ser. Según la revisión de Luisa Fernanda Merchán Cerinza, en su texto *Refractación de una realidad - autoreferencia e inversión en La pasión según G.H. de Clarice Lispector*, hay tres ejes principales con respecto al acercamiento a la obra de la brasilera que me permiten ubicarme: el feminismo, la relación de la obra con algunos discursos filosóficos, y la religión. Aunque de

alguna forma mi trabajo convoca estas tres aproximaciones, me parece importante destacar el aspecto religioso y el feminismo. El religioso, en tanto que Lispector, como pasa en *La pasión según G.H.*, se apropia de elementos judeo-cristianos para significar existencias diferentes al Dios judeo-cristiano; y esta apropiación coincide con mi insistencia en el valor que tiene el carácter ritual como figura que representa el proceso que implica una transformación moral. Y el feminista, en tanto que, como dice Hélène Cixous a través de Merchán, revela la “capacidad de otredad” que tiene la escritura femenina; y esta capacidad de otredad es la que precisamente permite que el encuentro real con el otro acontezca, y por lo tanto, que el cuestionamiento moral surja.

Por otra parte, Gloria Anzaldúa fue una escritora chicana y feminista que vivió de 1942 al 2004. Como Liliana Ramírez Gómez expone en su texto *Gloria la Neplantera*, Anzaldúa nació en el sur de los Estados Unidos. Espacio que corresponde a Texas, que hace un tiempo era territorio mexicano. Heredera de esta tradición chicana, vivió entre el mundo anglosajón de USA y el mundo hispánico mexicano; un habitar entre dos culturas diferentes que luego la iba a estimular encontrar diálogos entre ellas. Se preocupó siempre por la reivindicación de la mujer, por los intereses de la comunidad chicana, por la cuestión de clase y de raza. Aun así, advirtió y se preocupó por el peligro de limitarse a las luchas políticas específicas, y por lo tanto su obra logró construir un tono reconciliador que levantara puentes entre subjetividades diferenciadas. Y es precisamente ese afán por construir nuevas identidades a partir del diálogo entre dos o más mundos culturales diferentes, lo que la estimula y le permite pensar rituales y procesos de transformación del sujeto con relación al otro. En ese afán transformador y dialogador, que representa la imagen de la Neplantera, y que se lleva a cabo por medio de un proceso ritual como en “let us shift now”, es donde mi interés en la autora yace.

La selección de estos textos se debe principalmente a que considero que en ambos acontece un ejercicio moral que conlleva no solo a un cambio en sus propuestas estéticas sino a una transformación del sujeto. Y, sobre todo, a que en ambos dicha transformación se expresa en la sensibilidad y emocionalidad del sujeto; se hace evidente incluso en cuestiones de su corporalidad. Son propuestas distintas, y se enmarcan en contextos muy diferentes, pero creo que lo interesante es que los rasgos que tienen en común construyen la moral transformadora que es

tan políticamente poderosa y pertinente. Son ejemplos de que la literatura tiene un espacio importante en la constante transformación que necesita nuestro mundo.

Estamos en un país donde, bien o mal, se está llevando a cabo un proceso de paz, de culminación de conflicto armado; en donde conceptos como reconciliación, negociación, solvencia de diferencias e inclusión, desarrollo, educación, cultura, entre otros, están tomando un rol importantísimo. Trayendo a colación figuras como Edward Said, la misma Anzaldúa y por ejemplo Butler, quiénes han resaltado la responsabilidad del humanista en nuestro contexto contemporáneo, me doy cuenta de que es ahí, aquí, ahora, donde se inserta este ensayo; en este país y en este mundo donde la urgencia del pensamiento crítico humanista aparece, en tanto que necesitamos que se haga participe de la formación y definición de todos estos términos, conceptos y prácticas como paz, violencia, otro, diálogo, ética, etc.; realidades que de alguna u otra forma van a estructurar nuestro futuro. Esto para, como dice Butler, no dejar nunca como obvios los significados de dichos términos; no despolitizarlos, en resumidas cuentas.

Asimismo, creo que el ejercicio moral que este ensayo y trabajo de investigación propone se enmarca en el conjunto de esfuerzos existentes por construir lazos de comunidad más justos y verdaderos. Esfuerzos que a su vez se enmarcan en una sociedad en la cual la forma de vivir y de sentir el mundo es cada vez más homogénea, más vacía, más difícil. De igual forma, creo que el trabajo es un afán por traer a colación aspectos de nosotros mismos que normalmente consideramos irrelevantes para la moral, la política e incluso para el estudio de la literatura. Creo que tanto en la moral, como en la política, así como en el estudio de la literatura, nuestra sensibilidad tiene mucho que ver, y la complejidad que esta implica es bienvenida.

La mayor dificultad con la que me encontré en este trabajo de investigación fue precisamente hacer de él un ejercicio moral verdadero, en donde tuve solo que poner en crisis cosas de mí como persona; de mi forma de escribir y de pensar.

Algunas veces el devenir inquieto y acelerado de la vida nos obliga, inevitablemente, a construirnos conceptos y comprensiones de las cosas sin estar muy seguros y conscientes de ellas. Aparecemos de repente en medio de la corriente de un río inmenso, y cuando tratamos con desespero de levantar la mirada y buscar la orilla, entonces solo encontramos una roca que sobresale o un tronco que va pasando a nuestro lado. Y sí, la piedra y el madero nos permiten respirar, y entonces agradecidos nos aferramos a ellos y olvidamos por momentos la orilla que

todavía no encontramos. Pero por alguna razón, sin haberla visto, sabemos que está allí, y cobardes de reiniciar la difícil exploración tratamos de olvidarla. De repente, en medio de la convulsionada corriente te veo a ti, buscando la orilla y aferrado con susto a un madero. Luego te das cuenta de que estoy mirándote, y me miras. En medio del aliento que nos da habernos encontrado, nos decidimos a soltar la roca y a ir a nuestro encuentro. Aunque el agua es difícil y el nado cansa, nos encontramos entre el río y, sin notarlo antes, vemos en el agua el reflejo de la arena y de los árboles de la orilla que a nuestras espaldas se encontraba.

Este ensayo, querido lector, es un soltar el madero.

## **PRIMERA PARTE**

### **Primer capítulo - La estética<sup>3</sup> y la cuestión moral<sup>4</sup>**

Tal vez yo estaba al frente de la piscina, sentado en una de las hamacas. No recuerdo muy bien lo que estaba haciendo antes esa tarde, ya han pasado muchos años y yo estaba chico. De seguro estaba solo, mi abuela no hubiera aprobado lo que iba a pasar luego. Mi familia puede que estuviera dentro de la casa cenando, y tal vez mis primos estaban en el río, aunque a esas horas comenzaba a anochecer y de seguro ya estaban de regreso.

Pero sin dudar lo estaba en frente de la piscina. Al fondo a la derecha estaba la casa del mayordomo. Llegó la noche y normalmente a esa hora ya comienzan a apagar sus luces, en el campo se madruga mucho. Pero de repente distinguí dos siluetas, no reconocí de inmediato quiénes eran, pero luego al salir estas del fondo oscuro pude detallar sus rostros. Era María Inés, la señora del mayordomo, y su hija Paola. Pensé, por un momento, que tenían que recoger algo de la cocina de la casa principal, pero entre más caminaban más se acercaban a mí. Entonces comencé a extrañarme.

Paola permanecía tímida abrazando la espalda de su madre, y con vergüenza asomaba su ojo izquierdo para verme. Sonreía, y a pesar de su piel oscura alcancé a distinguir que sonrojaba. Entonces María Inés se dirigió hacia mí, y con determinación pero con susurros me propuso que si bailaba con Paola.

Es cierto que yo siempre he sido tímido, pero a la luz de hoy no sé realmente por qué me comporté de esa manera. En un principio María Inés me hablaba para que yo accediera, pero recuerdo que al ver que no me convencía, y esto sí nunca lo olvido, la señora sacó de su bolsillo un billete de cincuenta. En esa época, y más para ellos por ser tan humildes, eso era mucha plata. Y aun así, yo no quise pararme a bailar. No sé qué pudieron haber sentido, en especial Paola. Ya no recuerdo más.

### **El movimiento de la materia y los límites de la comprensión**

Hace unos meses estaba en una biblioteca, pequeña y muy calmada, leyendo una selección de poemas de Szymborska. El escenario no podía ser más óptimo para la lectura: un día cálido, un silencio envidiable y un grupo reducido de personas; en lo que al ejercicio de la lectura corresponde, parecía en potencia un acontecer exitoso.

---

<sup>3</sup> Don't ever believe poetry is irrelevant in dark times. (Ferlinghetti 27)

<sup>4</sup> If you would be a poet, /discover a new way for mortals to inhabit the earth. (Ferlinghetti 6)

Cuando comencé a leer los poemas realmente no estaba entendiendo nada de lo que estaba leyendo; bueno, sí, entendía el significado natural de las palabras, la secuencia lógica que la composición de estas palabras en versos/frases comunicaba, y a su vez las imágenes que estas me construían. Pero más allá de los fragmentos de significado, no lograba comprender o construirme un sentido.

Mientras buscaba el significado de referencias e incluso de significantes que no entendía, la frustración de no asimilar esos poemas me fue conduciendo paulatina y sutilmente a un estado somnoliento. Caí rendido sobre la mesa y sobre los poemas. Justo en ese instante comencé a soñar que seguía leyendo a Szymborska: veía el blanco límpido de las hojas del libro, la tipografía y la tinta negra de las letras; estaba bordeando al texto, palpando su superficie hermética. Su sentir no era el mío, su forma de entender tampoco, todo me era extraño. Me levanté al poco rato, y supe que estaba ante algo que me era ajeno y que realmente no entendía.

Así como me sucedió leyendo en aquella biblioteca, muchas veces cuando estamos frente a un texto literario no logramos realmente darle un sentido a lo que estamos leyendo o en su defecto escuchando. Y no es una dificultad que corresponda simplemente a que hay textos literarios herméticos y complejos, o a una dificultad parecida a la de resolver un problema matemático. Sí, es cierto que el ejercicio de la interpretación implica un esfuerzo intelectual considerable, pero hay una dificultad que muchas veces aparece y trasciende el plano intelectual. Hay ocasiones en las que tenemos una buena interpretación de un texto, pero nos encontramos con formas de la escritura, lenguajes y secuencias de imágenes que nos parecen ajenas e incluso molestas. Al final, la lectura de la literatura es la búsqueda de una experiencia en muchos aspectos, tanto intelectuales como emocionales, así como también sensoriales e incluso personales. Son vivencias en las que todo lo que envuelve nuestro ser puede participar. En este sentido, hay ciertas experiencias que por alguna razón nos hacen sentir ajenos, y tendemos en primera instancia a rechazarlas.

Y esa experiencia de extrañeza no se limita al encuentro con lo literario. Hay momentos en la vida en los que reprimimos experiencias traumáticas a las que no les hemos podido dar un sentido, o a deseos que nos pertenecen pero de los que nos sentimos avergonzados y de los que no queremos dar cuenta. También, tendemos a ignorar otras personas que por algún motivo nos generan contrariedad y desagrado; tenemos categorías y formas de pensar y de clasificar la vida

y a los demás que de alguna u otra forma evitan que nos tengamos que afrontar a ellos; anulamos lo que nos angustia. Pasa con textos culturales, pasa con nosotros mismos y pasa con otras personas.

Y este escenario de contrariedad, confusión y rechazo es completamente normal en nosotros los seres humanos. Siempre van a ver cosas de nosotros mismos, otras personas, o realidades en general que no lleguemos a comprender jamás. Siempre va a estar ese tipo de persona que nunca nos dejó de desagradar, o esa parte de nosotros que nunca nos produjo orgullo. No somos seres con un alcance absoluto sobre el mundo. Siempre habrá espacios que realmente no llegaremos a comprender, y siempre habrá cosas que pudieron tener un impacto en nosotros y nunca lo tuvieron.

Ahora, esto no significa que no seamos también seres maleables. Todo lo contrario, es esa imposibilidad de serlo todo la que en últimas nos permite y nos obliga a tomar decisiones, labrar caminos y formarnos a nosotros mismos. Existen formas y maneras de repensarnos y reconstituírnos, y por lo tanto de repensar y de cambiar el mundo. No siempre tienen que ser cambios buenos o malos, pero evidentemente estoy convencido de que no podemos escapar al movimiento innato de la materia y del universo; no somos seres estáticos porque no le corresponde a la vida en general serlo.

A continuación, nos vamos a encontrar con un ensayo y un trabajo de investigación que le apuesta a ese movimiento. Que propone una razón y una causa del cambio, y varias formas de llevarlo a cabo. Y el principio de ese movimiento, como he venido insinuando, es la incapacidad de comprender algo que nos es ajeno. Esa insuficiencia y ese límite en nosotros mismos, muchas veces nos obligan y nos conducen a reconsiderar cosas. Tratamos de dar cuenta de lo que somos pero siempre llega un espacio en el que todo es confuso. No encontramos un sentido o una causa para un comportamiento que nos caracteriza, o para un desprecio o un gusto que tenemos. Y así como no logramos comprender cosas en nosotros mismos, así tampoco logramos comprender cosas fuera de nosotros. Y existen muchos momentos en los que esta insuficiencia nos encamina a ejercer una violencia ética; es decir, que por no comprender algo de nosotros mismos o a otro, terminamos por hacernos o hacerle daño o in-visibilizarlo. Nuestra comprensión está delimitada por lo que nosotros somos, y asimismo, lo que nosotros somos está constituido por las normas de conducta y los valores de nuestra sociedad.



Y no necesariamente nos tenemos que ver enfrentados a otredades muy lejanas para sentirnos extrañados por estas; la otredad la encuentras en el compañero que se sienta al lado tuyo en el aula de clase o en la oficina, así como también en tu novia, en tu novio, en tu madre, o en el portero que cuida tu edificio o la calle de tu casa; claro, también hay otredades más distantes, como lo pueden ser personas de otras culturas, etnias, religiones, entre otras; o incluso otredades que trascienden el plano de lo humano como los animales, las cosas, el aire, etc.. Pero no debemos igualar estas otredades distantes a la otredad en sí. De hecho, como vamos a ir viendo, la otredad está incluso en nosotros mismos. De alguna forma, la otredad es todo aquello que no se representa en las normas de conducta y en los valores éticos que imperan en nuestra comunidad. Y es por eso que incluso habita en nosotros, porque hay cosas que realmente no podemos comprender debido a que no se corresponden con lo que configura nuestro entendimiento, es decir, con el horizonte normativo o ético que nos constituye.

Como vamos notando, el otro juega un papel importante en los cuestionamientos morales y, por ende, considero necesario que antes de proseguir definamos brevemente los términos que vamos a comenzar a tejer. La ética la entiendo como aquello que corresponde al fuero externo del ser humano, es decir la tradición, la cultura y las leyes de la sociedad; proviene del término *ethos*, que fundamentalmente designa una forma de estar en el mundo colectiva. Por otra parte, la moral la entiendo como aquello que corresponde al fuero interno del ser humano, es decir a lo que uno con su conciencia, con sus valores, y con su razón puede juzgar como bueno o malo. Finalmente, lo que se conoce como el pensamiento ético es cómo se relacionan la ética y la moral, es decir, cómo puedo yo interiorizar en mi fuero interno (moral) toda la tradición, costumbres y normas éticas de mi sociedad, y también reflexionar sobre qué justifica a qué, si la moral a la ética o viceversa. Ahora, ¿cómo el concepto del otro juega un rol importante en esta dinámica? Pues que evidentemente, tanto la ética como la moral se construyen alrededor de la pregunta de cómo debo tratar al otro; es decir, cuál es la mejor manera de convivir y de relacionarnos, y por tanto de construir una sociedad más justa.

Por ejemplo, en Colombia usamos un término para referirnos a personas que hacen daños públicos o violentos como “indios”. Es una expresión que designa salvajismo, barbarie y vergüenza. Como notamos, está cargada de connotaciones negativas y violentas, y generalmente la persona a la que se le asigna es rechazada y es vista con desprecio. Sin darnos cuenta,

violentamos la imagen de los indígenas y perpetuamos pensamientos y estructuras coloniales que tanto daño les hicieron a estas comunidades. La imagen de la cultura indígena como algo primitivo, subdesarrollado y en general como algo que debemos dejar en el pasado se fortalece.

Al notar esto, surge entonces una gama de posibilidades para nosotros como sujetos morales. Primero, podemos asimilar esa escisión entre civilización occidental y barbarie indígena, e insistir en el insulto “indio” hacia las personas que consideramos vándalas. Esta primera opción sería asimilar y admitir la ética o el horizonte normativo establecido; dicho horizonte implica unas normas y unos valores de comportamiento que son socialmente aceptados, y nuestro compromiso moral sería cumplir dichas normas y ajustarnos a dichos valores. La segunda opción sería desistir del insulto, y esforzarnos por no usar ese término al notar que es violento con ciertas culturas; unas formas de estar en el mundo que consideramos que tienen un gran valor y merecen respeto. En este sentido, podríamos no solo dejar de usar dicha expresión, sino re-evaluar nuestra forma de pensar el mundo, y discutir cuál es la validez y la violencia que tiene y ejerce esa escisión entre la civilización occidental y la barbarie indígena. Asimismo, puedo pensar cómo eso afecta en la forma en la que yo me comporto con los demás, y puedo hacer un esfuerzo por combatir y matizar esa parte de mí mismo.

En este orden de ideas, nuestro ejercicio moral puede llevarnos a cumplir con una ética, pero también hay situaciones o experiencias que nos conducen a dialogar críticamente con la misma. Esto no quiere decir que una de las dos opciones sea mejor que la otra, y de hecho hay momentos en los que seguir una ética y aplicarla en tu vida tiene un valor e implica una voluntad y unas virtudes ejemplares. Pero en este ensayo nos vamos a concentrar en la segunda opción, en el ejercicio de dialogar críticamente con nuestro horizonte normativo. También, vamos a mostrar y argumentar por qué este diálogo siempre implica un diálogo crítico con nuestra forma de sentir, y por tanto con la estética; y acá el sentir implica nuestra forma de ver las cosas, de aparecer en el mundo, de hablar, de pensar, etc. La literatura entonces tiene una capacidad especial para ejercer dicho cambio, en tanto que atiende a espacios de nuestro ser que constituyen el fundamento de la constitución de nuestra subjetividad; es decir, nuestra sensibilidad.

En cierto sentido, este ensayo es un afán por dar cuenta de dicho vínculo entre la literatura (estética), la moral y la política. En lo personal, porque siempre he tenido la intuición de que la

literatura apunta a cuestiones fundamentales del ser humano, y atiende a espacios de nuestro ser que son ejes imprescindibles para llevar a cabo cualquier cambio. Pero en lo social, porque creo que hay un contexto global y local en los que es urgente hilar dicho vínculo, en tanto que debemos considerar la posibilidad que tenemos como sujetos morales de reconstituírnos, y de entender el esfuerzo que realmente implica dicha reconstitución. Globalmente estamos en medio de un afán por construir diálogos entre culturas y etnias diferenciadas, y localmente estamos en un afán por construir vínculos de paz que resistan y disuelvan los conflictos que a lo largo de la historia nos han acompañado. Pienso que hay un peligro en que dichos afanes nos lleven a construir diálogos y vínculos superficiales, y por ello propongo la literatura como uno de los frentes posibles que permite contrarrestar dicho peligro.

En este orden de ideas, me gustaría resaltar y advertir brevemente sobre el peligro que existe cuando una ideología se apropia de estos procesos morales. Luego, me gustaría sustentar el vínculo fundamental que existe entre la política y la estética; y finalmente, proponer cómo esa relación que planteo entre estos dos elementos es el fundamento para que una cuestión moral verdadera surja. Y así poder, en el siguiente capítulo, presentar explícitamente cómo alguna literatura contemporánea vivifica la propuesta y el hilo teórico que a continuación voy a tejer. Es decir, que en sus respectivas formas estéticas implican un cuestionamiento moral que pone en crisis al sujeto, y que en sus escrituras se hace evidente el padecimiento espiritual y emocional que dicha crisis acarrea.

Entonces veamos, ustedes lectores y yo, este proyecto como una pinza (mal o bien hecha) que tiene por objeto asir un<sup>5</sup> vínculo entre literatura, política y moral.

### **La urgencia y el contexto<sup>6</sup>**

¿Por qué pensar hoy en día, 2015 en Bogotá-Colombia, la relación entre política, moral y literatura?

---

<sup>5</sup> Esta elección de la palabra “un” no es aleatoria. Digo “un vínculo” y no “el vínculo” para ir aclarando que el proyecto se plantea el objetivo de comprender una forma de relacionar estas cosas, y no LA forma de hacerlo, o en su defecto rastrear LAS formas en las que se ha hecho.

<sup>6</sup> Question everything and everyone, including Socrates, who questioned everything. (Ferlinghetti 8)

Llegamos a la represa a eso de las once de la mañana. No era el típico paisaje sombrío que acompaña siempre un escenario triste, no, ese día el sol estaba en todas partes; sin nubes que taparan los ojos, lo veía todo.

El pavimento golpeado por el abandono hizo que nuestro recorrido por las veredas del municipio fuera pausado, como si la luz fija del llegar del medio día quisiera frenar al tiempo. Hacía ya ocho años que no iba a la finca, y entonces comencé a recordar las batallas de guayabas en el bosque con mis hermanos y mis primos, lanzándonos las frutas maduras. Mientras caminaba hacia la casa, escuchaba como ecos sus carcajeos. Y llegaban más imágenes de cuando, embadurnados por ese dulce tan primario, salíamos corriendo a la cascada escondida entre el bosque; solo le temíamos al frío helado del agua, a las leyendas campesinas y a quedarnos enterrados en la tierra movediza que acariciaba al agua en sus orillas.

Finalmente llegamos a la casa. Los ladrillos estaban abrazados por enredaderas, había una que otra ventana rota, y el camino de piedras que guiaba a la puerta principal estaba enterrado, oculto por pasto y barro. Por un momento sentí el ronroneo de los gatos, pero fue el viento empujando la puerta trasera de la cocina. Entonces entré a la casa, revisé los cuartos, y en uno de ellos encontré la caja de juegos de mi abuela, la abrí y con nostalgia sacudí el polvo de su naipe español. Viendo las fotos familiares me vi interrumpido por mi padre que me dijo: - ¡ya no hay tiempo Simón! Salimos en dos minutos para el pueblo.

Las tiendas del camino parecían abandonadas. Las grietas de sus paredes simulaban heridas que no cicatrizaban. Solo vi a un anciano caminando al borde de la carretera, y el viento solitario lo acompañaba.

Finalmente llegamos al pueblo y paramos en la casa de Leonor. Teníamos que darle el pésame por la muerte de su hijo. Después de cinco años de conflicto armado, tardamos otros tres más en volver. Mi padre le dio el saludo, y estuvo con ella no más de media hora. Desde el carro yo miraba, parecía que ella estuviera también entre enredaderas, suspendida mirando las ausencias. Su espíritu quedó atrapado en la cascada de mi infancia.

Antes del atardecer compramos unas arepas en la plaza, y cogimos camino de regreso a Bogotá. No había más tiempo. Cuando llegamos al apartamento entré apresurado a mi cuarto, cerré con prisa la puerta, y como si fuera niño otra vez saqué la caja de juegos de mi abuela. Mientras

sonreía y recordaba, se me cruzó por la cabeza el rostro vacío de Leonor y la escena del triste anciano del camino; dejé de sonreír por un momento. Pero ya no había más tiempo, al día siguiente madrugaba para el colegio.

Creo que hay dos razones para responder a esta pregunta sobre la relación entre política, moral y literatura. La primera, es que existe una presión hacia todas las disciplinas humanistas para que den cuenta de su utilidad y funcionalidad con respecto a todos los problemas materiales, sociales, económicos y políticos de la sociedad. Y de cierta forma, por más que lo quiera ocultar, este trabajo es una respuesta a dicha presión. Pero por el otro lado, y creo que esto es lo fundamental, responde a que en el país estamos empezando a preguntarnos por maneras de resolver nuestros conflictos sociales y políticos, y también que en el mundo hay un afán por resolver las diferentes tensiones sociales y culturales entre las diferentes etnias, razas, géneros, etc.

Ahora, lo que estos afanes democráticos han traído muchas veces son soluciones superficiales e incluso peligrosas. Y existen detrás de ellas intereses económicos y de partidos políticos que desvían el supuesto propósito de las mismas. Y en este sentido, muchas veces las soluciones asumen el rol ideológico de perpetuar aquellos intereses económicos y partidistas, anulando así el verdadero poder político de las mismas. Muchas veces estos juegos ideológicos nos hacen creer que realmente todos tenemos una participación equitativa de los medios y los beneficios de la comunidad, cuando realmente yo puedo estar aquí tranquilo escribiendo este trabajo mientras un muchacho en otra parte del país está huyendo del conflicto; hay diferencias reales entre diferentes partes de la comunidad que no podemos dejar que se in-visibilicen, precisamente porque esos puntos neutros y no ideológicos son los que lo permiten.

Cuando los discursos políticos se apoderan de conceptos supuestamente no-ideológicos para ocultar una ideología entonces el potencial político se derrumba. Zizek, en su texto *Multiculturalismo o la lógica cultural del capitalismo multinacional*, nos advierte que toda noción ideológica universal tiene una relación de carácter sustitutivo con un caso concreto. Digamos, por dar un ejemplo, en el caso colombiano el problema de la violencia se expresa en la imagen típica del guerrillero secuestrador, absorbiendo esta el problema de la violencia en general. Este juego ideológico metonímico corresponde, en términos del autor, al elemento fantasmático de la noción ideológica universal, y utiliza este adjetivo en el sentido en que no es

realmente la violencia causada por los grupos guerrilleros la única (grave) en el país; lo que en este ejemplo se muestra es la hegemonía ideológica del estado. La imagen de la violencia la podría representar el ejército nacional; es decir, estos vínculos entre el caso concreto y la ideología universal son contingentes, y eso implica que es en ellos donde se juegan las luchas políticas por la hegemonía ideológica.

En este mismo sentido, conceptos como paz, víctimas, equidad, justicia, progreso, diálogo, etc., están en medio de la lucha ideológica. Por ejemplo, como se juega con la idea de una sociedad sin violencia en Colombia por medio del exterminio de las guerrillas. Es la manipulación del anhelo por lo no-ideológico la estrategia predilecta. Creemos que no estamos tomando ningún partido, cuando realmente lo estamos haciendo.

Creemos que nuestra moral no está sujeta a una ética, cuando en realidad sí lo está. El peligro de los juegos ideológicos contemporáneos yace precisamente en eso, en que nuestra participación moral no va a ser del todo consciente, y por ende no va a poder nunca asimilar su posible falta de comprensión del escenario real. Y en este sentido, es que necesitamos de experiencias que nos arranquen de esa falta de comprensión, como por ejemplo, alguna literatura. Pero ya ahondaremos en esto más adelante.

Esta inconsciencia de nuestra participación moral en una ética determinada finalmente nos conduce a que los cuestionamientos morales que ponen en crisis a la ética y evalúan su violencia no acontezcan; y por ende la ética que rige se establezca más y más y homogeneice la moral de todos los sujetos. De nuevo, si yo nunca me hubiera concientizado del porqué del término “indio”, nunca hubiera podido elegir si seguir usándolo o criticar el uso de esa referencia. Estamos en una época en la que lo ideológico parece estar oculto, y al mismo tiempo, estamos en un momento de nuestra historia donde muchos conceptos no ideológicos están en juego. Es por eso que considero que debemos insistir en la apertura crítica de las cuestiones aparentemente obvias y no-ideológicas.

Aquí la pregunta de Judith Butler en su texto “Ordinary, Incredulous” por el espacio público toma sentido; no es cuestión solo de pensar la relación entre humanidades y vida pública, sino pensar qué se entiende por vida pública como tal; y en ese sentido desentrañar lo que ese concepto de vida pública esconde de ideológico. Y podemos nosotros expandir la cuestión

incluyendo otros conceptos que parecen obvios, como la paz, víctimas, el otro, indio, terrorista, criminal, vida, entre otros. Lo que estas obviedades ocultan son horizontes normativos o éticos.

De ahí tiene sentido la propuesta de Žižek de la suspensión política de la ética, en la medida que es precisamente por medio de la re-elaboración de la ética, de su suspensión, de la reflexión sobre ella, que acontece una verdadera lucha política. Tomar partido es la única forma de ser verdaderamente moral. O por ponerlo en términos de Rancière, se hace ver la cuenta errónea de la libertad de la que se supone todos hacemos parte; es decir, al notar que hay parte de la sociedad que no participa realmente en los términos positivos de la misma, y más bien solo en una forma virtual. Es precisamente a través de la exclusión que se visibiliza esta cuenta errónea (por ejemplo al notar que hay personas muriéndose de hambre).

En conclusión, notamos que la exclusión por medio de la neutralidad de todos los espacios otros, es el mayor peligro que tiene la moral hoy en día, en tanto que el poder de la ética se desborda. Que a su vez, bajo la idea de un mañana sin violencia, sin pobreza y sin deudas, se perpetúa la continuación de la homogeneización (un no-movimiento antagónico de la imagen de la política) de la sociedad, y por tanto, de los sujetos mismos y sus morales.

Ahora, complementaria a esta práctica del conocimiento reflexivo, me gustaría proponer otra imagen de la lucha política que se inserta dentro del régimen de lo estético/sensible, y es la creación y la lectura de literatura que implique una re-actualización de lo sensible; es decir, del fundamento de lo político.

Una noche, en la clase regular, el olor de Juan Felipe no dejaba de molestarme. Me hablaba pero su aliento y su ropa sucia hacían que yo disimuladamente voltara la cabeza. Creía que éramos amigos, sí, incluso disfrutaba que hablara siempre mal de Bogotá, culpándola de los desastres de su pueblo. Siempre ha sostenido que el plan de ordenamiento territorial de Facatativá está subordinado al de la capital, y que por eso se ha vuelto tan industrial y peligrosa. Pero de la nada su actitud se tornó “pasivo-agresiva”, comenzó a debatir mis aportes y a intentar apartarme del grupo. Le pregunté que quién creía que iba a ganar el Oscar, me dijo que eso de ver películas era para ricos.

Nunca antes me había importado su procedencia humilde. Pero en ese momento que me sentí amenazado, brotó en mí una sensación de disgusto hacia él; hacia su presencia y sus aportes en clase.

Nuestra supuesta amistad comenzó a tambalear, me fastidiaba su saludo, incluso un par de clases opté por sentarme en el otro costado del salón. Cada vez que llegaba de clase a la casa trataba de explicarle a mi novia el por qué Juan Felipe me molestaba tanto, pero realmente nunca lo lograba.

### La lección<sup>7</sup>

*La política no está hecha de relaciones de poder, sino de relaciones de mundos* - Jacques Rancière

Ahora, ¿en qué sentido la literatura (y el arte en general) puede implicar una práctica o un ejercicio político como el conocimiento reflexivo que plantea Zizek, y en sus propios términos Butler? ¿Qué estamos entendiendo exactamente por política?

Rancière, en su texto *El desacuerdo* nos explica que según Aristóteles en el libro primero de la *Política*, la diferencia entre la *palabra* y la *voz* es que la *palabra* manifiesta lo útil y lo nocivo, es decir lo justo y lo injusto, y la *voz* simplemente indica dolor y placer. Es decir, la palabra al manifestar, muestra su posesión del logos; el cual nos permite diferenciar dos formas de participación en lo sensible. Un animal, por ejemplo, nunca indica que algo es útil o nocivo, sino indica que algo le genera dolor o placer. Un gemido es muy distinto a un reclamo. El gemido es voz, y el reclamo palabra; yo puedo con un reclamo designar algo como justo o injusto, pero con un gemido no.

Pero hay que hilar bien esta diferenciación, en la medida que, si notamos lo que Rancière nos señala, sabremos que lo útil y lo nocivo no son realmente antónimos. Es decir, la relación directa entre lo justo y lo útil como contraria a la relación directa entre lo injusto y lo nocivo, guarda un error fundamental. El Sympheron (útil) y el Blaberon (nocivo) son falsos opuestos.

---

<sup>7</sup> What are poets for, in such an age?  
What is the use of poetry? (Ferlinghetti 3)



Sympheron: [...] “designa en lo esencial una relación consigo mismo, la ventaja que un individuo o una comunidad obtienen o cuentan con obtener de una acción.” (Ranciere, Desacuerdo 16). No implica la relación con el otro.

Blaberon: [...] “es la consecuencia negativa que un individuo recibe de su acto o, las más de las veces, de la acción de otro” (Rancière, Desacuerdo 16). La noción implica una relación entre dos partes.

Como podemos notar por las definiciones citadas, en lo útil (Sympheron) no se deduce el perjuicio que sufre otro, o el otro en general; en cambio en lo nocivo sí, y lo más recurrente es que sea el daño que otro le causa a un individuo. Por tanto, siguiendo las equivalencias dadas, lo justo no implica una relación necesaria con el otro, lo injusto sí. Esto, ya en los términos “macro” de una comunidad, implica que lo justo se reduzca al valor positivo de la distribución de los bienes, virtudes o naturalezas con las que se participe en lo *común*; es decir, lo que visibiliza y distribuye la *palabra*.

Bajo esta lógica se funda la democracia, al hacer la distinción de las tres partes de lo común: la riqueza de los pocos (oligoi), la virtud o excelencia (areté-Aristoi), y la libertad (eleutheria-demos). Todas, dentro de sus respectivas naturalezas poseen un valor para lo común, que a su vez les otorga un poder sobre el mismo. Pero, a diferencia del valor evidentemente real-positivo que poseen los oligarcas y los aristócratas, el valor del demos es abstracto y no tiene ninguna “propiedad determinable sino una pura facticidad”. Y la libertad tiene un carácter a su vez ambivalente, ya que es al mismo tiempo una virtud de la que todas las partes de la comunidad participan, no hay ninguna que no sea libre. Es decir, todas las partes a su vez tienen la virtud de la libertad, el *demos* es solo el que la representa, y en ese sentido es la parte que no tiene parte propia.

Esta es la “cuenta errónea” fundadora de la política. En tanto que fundamentalmente hay una parte de la comunidad que no participa positivamente en ella, hay política. Esa “propiedad impropia” del pueblo es la que le permite asumir la figura del litigio como medio para reclamar dicha cuenta errónea; dar cuenta del *blaberon* que el error fundamental de las equivalencias entre lo justo y lo útil esconde. Por ejemplo, cuando un campesino que es un ciudadano libre y participe de la democracia no tiene un real favorecimiento y protección del estado en términos económicos y políticos, entonces tiene la capacidad de mostrar que a pesar de tener el supuesto

beneficio de ser libre y participe de la nación no tiene ningún beneficio real por dicha participación. De no haber el cómputo erróneo, habría simplemente dominación y explotación sobre los campesinos, y no injusticia.

“El partido de los ricos no habrá dicho nunca sino una sola cosa, que es precisamente la negación de la política: *no hay parte de los que no tienen parte*” (Rancière, *Desacuerdo* 28) El campesino pobre es un ciudadano de derechos. Pero cuando esa libertad abstracta se vuelca sobre sí misma para re-actualizarse, entonces el litigio surge; se da cuenta de la verdadera repartición de lo común.

Ese sábado recuerdo haberme quedado en casa. Eran alrededor de las dos de la mañana y estaba profundo, pero el sonido del teléfono y los gestos intranquilos de mi madre me despertaron. Me levanté con el corazón agitado y bajé rápido a la sala. Eran tales los gritos de horror que salían del teléfono que los alcanzaba a escuchar sin estar cerca.

Mi madre colgó por un momento. Mi padre repetía que Gabriel era culi contento, que uno no sabe con quién se pudo haber metido. Seguía sin entender, y en un momento de arrebato les pregunté con fuerza qué había sucedido:

- Mataron a Gabriel hace media hora. Lo mataron a tiros en una fiesta en el barrio. Parece que fue un niño, no se sabe por qué, o quién lo habrá mandado. Pero el peladito no era del grupo de amigos.

Al día siguiente llamé a Adriana; mi prima, mi amiga. Mientras ella trataba de contarme sobre su hermanito, yo no pude contener las lágrimas. Me decía con la voz cortada, con la herida recién abierta:

- ¿Te acuerdas que viste a Gabriel en San Diego en vacaciones, te acuerdas? ¿Te acuerdas que estuvimos juntos?

Le respondía con la voz entrecortada, que sí; trataba de ser condescendiente y le decía confundido que Gabriel estaba ya en el cielo. Y a mis adentros, pensaba: él era como yo, solo un año mayor, contemporáneos. La diferencia es que yo estoy aquí, en el norte de Bogotá, y él quedó allá, entre disparos en la comuna.

Se da cuenta de que el campesino pobre, el pueblo, era pura voz, puro ruido, y no la palabra, el logos, que distribuyó injustamente los cuerpos y la apariencia de estos en lo común. Expresa el orden de lo sensible que organiza su dominación, que es esta dominación misma. La creencia de que todos en Colombia tenemos los mismos derechos y oportunidades vendría a ser la palabra, y la verdadera otredad e inequidad el ruido, lo puramente fónico.

La política es la que visibiliza la distribución errónea de las partes. Asimismo, re-actualiza la distribución de los cuerpos<sup>8</sup>, la forma en los que estos aparecen y son visibilizados en nuestro diario vivir, el valor o el rol que se le re-otorga a los mismos. Esto quiere decir que implica una re-partición<sup>9</sup> de lo sensible; de la diferencia, a su vez, entre lo que es palabra que manifiesta y voz que indica; el logos cambia. Cuando un campesino hace notar que a pesar de tener derechos no tiene beneficios positivos, es decir que está muriendo de hambre, entonces la palabra tiene que reconsiderar que los quejidos del campesino tienen un valor de reclamo; que no es simplemente dolor lo que comunica, sino injusticia. Por ende, el estado debe escuchar al campesino, y hacerlo partícipe de las definiciones de lo que es justo, y de lo que no. Es decir, debe re-ordenar las cosas.

La política es entonces la que irrumpe la configuración sensible (escisión entre palabra y voz) que define quiénes hacen parte de la comunidad, cuáles son las partes de la comunidad, y cuáles son las partes que no tienen una participación real en la misma sino solo una supuesta; es decir, para seguir con el ejemplo del campesino, ser un ciudadano de derechos. Y en este sentido, el contrario de la política es la policía, que es la que representa y mantiene la configuración sensible. Aunque hay que tener cuidado porque el concepto de policía no carga fundamentalmente una carga peyorativa: hay mejores órdenes que otros, al igual que hay mejores éticas u horizontes normativos que otros.

### **Políticas estéticas o estéticas políticas<sup>10</sup>**

Teniendo estas bases, podemos dar un salto a las *políticas estéticas*, término propuesto por Rancière en su texto *Sobre políticas estéticas*. Como el filósofo francés explica, la política del arte está precisamente en interrumpir esa configuración de lo sensible establecida, es decir, la

<sup>8</sup> Entiéndase aquí los que hacen parte de la sociedad, con la diferenciación de su valor, su forma de participar en esta, etc.

<sup>9</sup> Partición: comunidad y separación.

<sup>10</sup> Reinvent the idea of beauty (Ferlinghetti 7)

división fundamental de la palabra y la voz. Cuando hablamos de arte en la actualidad, hay dos vertientes principales: primero, el radicalismo estético que hace pedazos la experiencia común, y segundo, el arte modesto que es capaz de transformar el mundo y de afirmar la singularidad de sus objetos. El primero simplemente rebaza la partición de lo sensible al ofrecer una experiencia estética completamente diferenciada a lo *policial*, como por ejemplo un cuadro de Mark Rothko cuya estética es evidentemente radical; lo figurativo en este arte se pierde por completo, y nosotros como espectadores no encontramos registros de entendimiento a nuestro alcance para darle un sentido. El segundo usa la configuración sensible vigente para re-organizarla, como por ejemplo *La pasión según G.H.* de Clarice Lispector, que busca apropiarse del rito para buscarle una nueva función fuera de lo religioso como tal; nosotros como espectadores nos encontramos con un registro familiar pero con una función y en un escenario completamente nuevos. De todas formas, ambas formas de arte cumplen la función de construir nuevas configuraciones de lo sensible (escisión entre lo que es voz y lo que es palabra) que impliquen nuevas formas de la repartición de lo común.

Con respecto al primer tipo de arte político, hay, por tanto, un enfrentamiento entre un régimen de sensibilidad *policial*, y una estética *política* radical; apareciendo así una forma autónoma de la experiencia de lo sensible. Y en este sentido, no hay error en decir que el arte puro es político. Pero este arte completamente “rebelde” tiene un elemento que juega en su contra, y es que al hacerse el absoluto Otro de la sensibilidad *policial*, termina por hacer a un lado la visibilidad de sus dinámicas de funcionamiento, dominación, jerarquización, etc.; es decir, su específica partición de lo sensible. Diferente a este, el segundo tipo de arte relaciona y crea un vínculo entre estas estéticas diferenciadas (entre la estética *política* radical y la *policial*) y crea nuevas formas de vida; futuros órdenes de lo *común*.

El arte predilecto, al menos para este trabajo, es aquel que toma la fuerza de ambas estéticas; funciona como una estética transgresora, es decir, su objetivo es cambiar el orden sensible de los sujetos, pero al mismo tiempo conduce a estos a nuevas formas de vida y *sensibilidad*. Se forman nuevas subjetividades, y por lo tanto aparecen nuevas configuraciones de lo sensible que reconfiguran a su vez lo que tiene participación en la *palabra*, y la forma en la que se participa en ella. En otros términos, es la que permite que haya un diálogo entre la moral y la ética, lo que a fin de cuentas produce un cambio en la ética misma. El arte absolutamente rebelde solo

pondría en crisis a la ética, pero no buscaría reconstruirla. Asimismo, el establecimiento de una ética, implicaría en estos términos el establecimiento de una configuración de lo sensible y por lo tanto de una ordenación de las partes de una comunidad. Y en este sentido, dicho establecimiento no permitiría distinguir si la ética es violenta o no, ya que es la *palabra* la que determina qué es lo justo y qué es lo injusto, y la *palabra* ahí estaría en el dominio de dicha ética.

### La intuición<sup>11</sup>

Ahora, los peligros de los juegos ideológicos contemporáneos explicados antes, y la homogeneización ética y sensible que estos implican, tienen como puntos de resistencia el *conocimiento reflexivo* y las llamadas *políticas estéticas* cuyo poder *político* se basa en la actualización de la libertad abstracta por medio de las preguntas por los conceptos que rigen nuestra idea de libertad (no preguntarme por la fuerza política del espacio público; si no preguntarme qué se entiende por espacio público y eso qué posibilidades de ser, estar y hacer me permite) con respecto al primero, y por medio de la creación de estéticas diferenciadas que transgredan y re-actualicen la partición de lo sensible y en ese sentido lo *común*, con respecto a las segundas.

Ahora, cuando hablo de que el *conocimiento reflexivo* y las *estéticas políticas* son prácticas y realidades complementarias en cuanto al ejercicio político se refiere, quiero significar el hecho de que es solo a través del encuentro de ambas que acontece la política. Puede que exista, por ejemplo, un texto literario<sup>12</sup> que en la misma forma de su tejido sea una estética diferenciada a la *policial*; pero que si su lector no tiene una forma reflexiva y atenta para leer dicho texto entonces la activación de esa experiencia estética política no se va a dar; y en ese sentido la *subjetivación*, en términos de Rancière, tampoco. El sujeto, desde la perspectiva de este ensayo, tiene que tener la predisposición moral del cambio como un imperativo para la adquisición del *logos*; o mejor dicho, la participación y re-elaboración del mismo (de la *palabra*).

<sup>11</sup> Don't let them tell you poetry is a neurosis that some people never outgrow. (Ferlinghetti 27)

<sup>12</sup> El ejemplo es el capítulo siguiente, y para elaborar correctamente y con precisión el ejemplo se requiere un buen espacio textual.

Aquí es donde concuerdo con las lecciones de Michel Foucault compiladas bajo el título de *La hermenéutica del sujeto* cuya preocupación principal es la actualización del carácter espiritual (muy presente en la antigua Grecia y en la Roma helenística) bajo la premisa del *cuídate a ti mismo*; es decir, que la relación del sujeto con la verdad (el logos) no se reduce al conócete a ti mismo, cuya adaptación cartesiana significa que el sujeto ya está constituido y que solo es cuestión de comprender y conocer esa constitución para entablar la relación correcta de este con la verdad<sup>13</sup>.

Ya no es solo cuestión de conocerse a uno mismo, es decir de identificar los modos de hacer, de ser, y de decir que nos corresponden como sujetos pertenecientes a una parte designada por la configuración de lo sensible hegemónica, sino también asumir el imperativo de la necesidad del cambio de uno mismo para poder, a través de *estéticas políticas*, transformar y cambiar nuestra subjetividad hacia un nuevo orden, una nueva vida.

Creo que hay momentos en los que incluso sentimos la necesidad de un cambio. Cuando la otredad está en nosotros, existe una violencia ética que se ejercemos sobre nosotros mismos. Cuando una configuración de lo sensible no nos permite determinar una parte de nosotros o del mundo que está siendo afectada o violentada, hay momentos en los que ese daño comienza a aflorar de maneras un poco inesperadas. Espiritualmente nos sentimos débiles, y por alguna razón sentimos que las cosas no están funcionando como deberían.

- ¿Vas a salir?

Me pregunta con desaliento, defraudado de ver que soy el último en la casa; otra noche viendo programas de televisión. Antes de salir paso por su cuarto y tiene el control pegado a la mano; está dormido, entonces entro y apago el televisor, pero se levanta y me pide que no lo haga. Quiere dormir sin estar dormido.

Cuando voy saliendo de su cuarto, volteo un momento, y veo lo que no quiero ser. Siento profunda tristeza por su soledad, por su negado desasosiego, por sus errores. Siento que mis ojos se humedecen, pero antes de sentir caer la primera lágrima, me recuerdo que él lo decidió. Lo

---

<sup>13</sup> Es una noción, que al menos en el terreno de la filosofía, se acopló bastante en la modernidad occidental. Y que hoy en día tiene un predominio importante. Un síntoma (no necesariamente en términos de Zizek) es el predominio, en cuanto al valor, de los conocimientos científicos que provienen de las ciencias duras y las matemáticas.

odio y lo quiero al mismo tiempo, pero lo odio más de lo que lo quiero; me limpio los ojos bruscamente, volteo, y salgo de la casa.

Ahora<sup>14</sup>, para cerrar este primer capítulo retomemos. Primero, explicamos las razones por las cuales nos embarcamos en este proyecto; entre ellas el peligro de los juegos ideológicos contemporáneos, así como la posibilidad de la existencia de éticas violentas. Segundo, planteamos qué entendemos por política, y sustentamos su relación fundamental con la estética. Y tercero, planteamos las prácticas y las realidades que son potencialmente más políticas, y la moral que el sujeto necesita para activar lo político de las mismas. Ahora, como la política y las luchas ideológicas son de carácter contingente, implican en su naturaleza una presencia en forma de acontecimiento; en el caso de las estéticas políticas, de experiencia estética.

El paso a seguir es ir en la búsqueda de dicho acontecimiento a través de la lectura cercana, crítica y reflexiva de dos relatos: “let us shift now” de Gloria Anzaldúa y *La pasión según G.H.* de Clarice Lispector. Esta lectura la realizaré tejiendo estos relatos con un texto de Judith Butler *Dar cuenta de sí mismo - Violencia ética y responsabilidad*, así como también con la teoría planteada en este primer capítulo. Y una de las consecuencias de dicho tejido es dar cuenta de la estrecha relación que tiene la teoría con la literatura, al punto de llevarnos a pensar por momentos que una puede ser la otra, y viceversa.

---

<sup>14</sup> Reinvent the idea of truth (Ferlinghetti, 7)

## SEGUNDA PARTE

### **La moral en la escritura de Clarice Lispector y Gloria Anzaldúa**

#### **Un análisis del esquema de la interpelación y el dar cuenta de sí mismo como un ejercicio que posibilita un cuestionamiento moral y un acontecer político**

Hay distintas maneras de ser *político*, pero aquí nos reúne una forma en particular. Y es básicamente esos momentos en los que nos encontramos con lo que hemos definido como “lo otro”; es decir, cuando algo que está fuera de nuestra comprensión y constitución como sujetos se nos aparece, nos enfrenta y nos problematiza. Los textos que hemos de analizar aquí son unos que implican un cuestionamiento y acontecer moral que deviene en una transformación del sujeto. Ambos son a su vez una narración, es decir un intento de tejer sentido, de un encuentro con lo otro. Una narración que se enrarece y se hace política precisamente por la transgresión que implica lo otro en el relato. Y esa transgresión, por más que implique una transformación difícil para el sujeto, nace de sí mismo; de su moral y su libertad y capacidad de elegir y tomar decisiones. Estos son los textos:

*La pasión según G.H.* de Clarice Lispector narra el encuentro de una mujer con una cucaracha mientras ella estaba en su apartamento. G.H., la mujer de cuyo nombre solo tenemos las iniciales, decide un día entrar a la habitación de la sirvienta, y aterrada se encuentra con un cuarto muy distinto al resto de la casa. Justo en ese momento, se tropieza y cae en frente de una repulsiva cucaracha, y comienza un ritual y una reflexión sobre el ser, la artificialidad de lo humano y el tiempo.



“now let us shift...the path of conocimiento...inner work, public acts” de Gloria Anzaldúa es un texto que nos describe y explica el ritual del cambio de uno mismo. De igual forma, la narradora da cuenta de su propia transformación, que se da al nutrir la constitución de sí misma del mundo mexicana, hispánico y anglosajón. Nos encontramos con diferentes etapas del rito, en donde hay experiencias de arrebató, rompimiento, y por qué no gratificación, que permiten la mezcla y construcción de nuevos conocimientos y personas.

Presentados los textos, permítaseme entonces desarrollar estas ideas que pueden parecer complejas e incluso confusas, y compartir con ustedes mi propuesta de análisis. Antes, me gustaría presentar las tres partes en las que he dividido dicho análisis.

En la primera parte, me centraré en explicar cómo los textos implican un dar cuenta de una experiencia real con *lo otro* y el *espacio enigmático* que este implica, el esquema de la interpelación que este tipo de relato requiere, y lo que es la otredad en cada uno. Metodológicamente emplearé conceptos que he tomado del texto *Dar cuenta de mí mismo* de Judith Butler, y estaré complementando siempre el análisis de los textos literarios con ideas de dicho trabajo.

En la segunda parte, mostraré ya más detenidamente cómo este encuentro con *lo otro* implica una estética que se aleja de lo común; los relatos son en potencia una experiencia estética *política*, ya que implican otras formas de ver, aparecer, hablar, contar, etc. Las estructuras del relato se transforman, su lenguaje, sus secuencias, etc. El ruido comienza a construir nuevos logos, y por tanto adquiere su título de voz; voces diferentes, voces interpretables, voces políticas.

Aparecen nuevas propuestas de concebir el conocimiento: la reivindicación del carácter espiritual en cuanto agente en la construcción de conocimiento, representado con precisión por el enunciado greco-latino “cuídate a ti mismo”, y que a su vez complementa al también clásico “conócete a ti mismo” y lo destituye de su predominio absoluto como gestor del conocimiento moderno.

Mostraremos cómo los textos literarios en cuestión entablan un diálogo crítico con su respectivo horizonte normativo; no lo niegan, pero sí evidencian los espacios de agencia y esperanza que posibilitan transformaciones del horizonte. Son conscientes (implícitamente) de que dicho régimen de verdad u horizonte normativo implica unas condiciones históricas en cuanto a lo epistemológico, pero a su vez muestran en su ser los espacios que dichos horizontes posibilitan para matizarlos, construirles nuevos sentidos, y entablar luchas políticas que implican el “agenciamiento” de los sujetos y sus “historias individuales”.

Y todo esto explícitamente encontrado en los textos literarios en cuestión bajo la forma de ritos; ¿cómo participa el lector en estos ritos?, ¿qué implicaciones para el lector devienen de esta participación? La responsabilidad acontece cuando los dos sujetos implicados en la interpelación se ven afectados y modificados.

Por último, analizaremos cómo en los textos aparecen rasgos de un acontecimiento moral que trasgrede al sujeto, que implican cambios, sensaciones corporales y sensibles que no siempre son coherentes o tienen una lógica secuencial. Que la asimilación de lo otro siempre implica un proceso que envuelve sensaciones de repudio, asco, renuncia, esperanza, fortaleza, tristeza, satisfacción, etc; es un ir y venir hacia el otro; es la asimilación sensible del cambio, que implica una lucha con uno mismo; una desintegración del yo y una eventual re-elaboración del mismo siempre intensa, pero que como Lispector sabiamente nos enseña, implica “una alegría difícil; mas alegría, al fin.” Y cómo la identificación de estos elementos en la escritura me permite vislumbrar el mayor diálogo entre el texto de Anzaldúa y el de Lispector; me obliga a construir y pensar nuevas categorías que me permitan el análisis de los mismos; me motiva al mismo tiempo a embarcarme en una investigación acerca de dichos elementos en otras escrituras contemporáneas, y en ese sentido rastrear posibles diálogos que construyan y piensen lo que he llamado una moral transformadora, que es, finalmente, mi toma de posición en este ensayo; y finalmente, me permite hacer paralelos con experiencias de la vida que trascienden el plano de la escritura, y asumir esta ética como una posible forma distinta de habitar el mundo, mi mundo, nuestro mundo.

## Segundo capítulo – El espacio enigmático

*La pasión según G.H.* de Clarice Lispector y “now let us shift...the path of conocimiento...inner work, public acts” de Gloria Anzaldúa son textos que invitan, a través de un dar cuenta de sí mismas (las narradoras), a la práctica de una moral transformadora. Dan cuenta de sí mismas porque se han enfrentado a *lo otro*, aquello de lo cual no pueden dar un sentido ya que no corresponde a sus yoes (selfs). Por tanto, se ven sometidas a la re-elaboración de sus “auto-historias” (Anzaldúa) y de sí mismas para poder intentar comprender dicha alteridad.

Ahora, dado que dicha re-elaboración del relato implica la aceptación de *lo otro*, parte de la posición ética es asumir el espacio del otro como siempre enigmático y nunca cabalmente comprendido, ya que de ser así pasaría a ser “absorbido” por el yo y nunca visto desde la perspectiva de lo diferente.

Ahora, tampoco implica una no-relación absoluta, y por ende una “otrificación” violenta. Se trata, más bien, de una reconstrucción del yo en cuanto que acontece un nuevo encuentro con *lo otro*, pero siempre asumiendo los límites epistémicos de dicha reconstrucción. Por ende, el relato surge de la re-elaboración del yo (self) con los ánimos de dar sentido a un vínculo/encuentro con *lo otro*, y por ende toma formas textuales transgredidas por esa presencia *otra*. El texto no asume una forma lógica o un lenguaje científico ni preciso; surge así su complejidad y naturaleza literaria, que nos invita a nosotros como lectores a su vez a hacernos partícipes de este vínculo ético a través de la interpretación. Así como las narradoras se relacionan con *lo otro*, así mismo uno como lector se relaciona con los textos.

### El encuentro con *lo otro* y el dar cuenta de mí misma

...Estoy buscando, estoy buscando. Intento comprender. Intento dar a alguien lo que he vivido y no sé a quién, pero no quiero quedarme con lo que he vivido. No sé qué hacer con ello, tengo miedo de esa desorganización profunda. (Lispector 11)

El fragmento de *La pasión según G.H.* que cito arriba comprende las primeras tres frases de la novela. En primer lugar, los tres puntos suspensivos con los que el texto arranca nos insinúan lo que en la disciplina llamamos *in media res*; lo que se ha de narrar ha comenzado antes de la narración misma, y el texto lo anuncia desde el principio. Este gesto narrativo nos indica sutilmente que hay algo fuera de la narración que esta quiere atrapar, comprender, asimilar. Y complementa esta idea al reiterar, la voz narrativa, su preocupación por encontrar una forma de comprender una experiencia vivida que la seduce a una desorganización profunda; el texto entonces comprende el intento por evitar este desorden, el acto de dar cuenta de esa experiencia extraña.

Ahora, en segundo lugar, notamos que la voz narrativa inmediatamente se refiere a la búsqueda de un interlocutor: [...] “intento dar a alguien lo que he vivido y no sé a quién [...] (Lispector 11) Esta urgencia de dar cuenta de algo, de relatarlo, implica siempre otro a quién contarle. No puede haber un relato de algo sin alguien a quién dirigírselo, y sobre todo, en tanto que te interpela esa figura *otra*. Para algunos, como revela Butler de Nietzsche, solo en la situación en la que se te acusa de algo tú te ves en la necesidad de dar cuenta de ese algo que hiciste. Si te preguntan: ¿por qué no le respondiste el saludo al vendedor ambulante? Entonces inmediatamente te interpelan y te ves en la necesidad de encontrar un sentido y relatárselo a ese otro-interlocutor/“interpelador”. Ahora, estoy de acuerdo con Butler y Foucault en que estos escenarios de juicio no son los únicos que devienen en procesos de dar cuenta de uno mismo, y mi forma más directa de sostener dicha posición es mostrar cómo en estos textos literarios esa dinámica de interpelación funciona diferente y distante del juicio.

Como vemos, la voz narrativa no sabe a quién narrarle. ¿Quién va a ser el interlocutor? “Dame tu mano desconocida, que la vida me hace daño, y no sé cómo hablar” [...] (Lispector 31) La

cita nos muestra cómo es la voz narrativa la que pide la mano del otro, es ella la que de alguna u otra forma pide ser interpelada; no surge de una acusación sino de la necesidad de relatar y tratar de ofrecer un (nuevo) sentido. Se abre así un espacio en la estructura del relato que está designado para este otro interlocutor; espacio que se identifica visualmente por la presencia de un guión antes de cada interpelación, por un lado: “-Es que, mano que me sostienes, es que yo, en una experiencia que nunca más deseo, en una experiencia por la que me pido perdón” [...] (Lispector 56) Y, por otra parte, la narración pasa a segunda persona como manera de significar esa interpelación directa al otro. La última cita es clara con respecto a ambos elementos textuales.

Ahora, yo personalmente pienso que ese espacio que textual y estructuralmente se le designa al otro-interlocutor no siempre lo usa un mismo *otro*. Es decir, en algunos momentos parece que ese otro puede ser el lector, en otros momentos personas del pasado de la voz narrativa, y así. Esto me parece importante en tanto que no reduce esa dirección de otredad a una sola figura, y construye así un espacio de posibilidades estéticas que como decía más atrás distancian esta dinámica de los escenarios del juicio.

En este orden de ideas, tenemos ya dos hechos claros. Primero, hubo una experiencia anterior al relato, cuya extrañeza se resiste a ser comprendida por la voz narrativa, y segundo, notamos que hay un deseo de tratar de dar cuenta de dicha experiencia que a su vez implica necesariamente la presencia de un interlocutor.

Judith Butler, en su texto *Dar cuenta de mí mismo*<sup>15</sup> bosqueja la idea de que uno (oneself) elabora relatos acerca de uno mismo con el objeto de elaborar sentido acerca de nuestra identidad, y de esa forma poder reconocernos a nosotros mismos y ser reconocibles con respecto a los demás (¿Quién soy?). Asimismo, su texto me mostró el imperativo del otro-interlocutor como un rol necesario en el proceso de construcción de este relato. En este sentido, entiendo bajo esta perspectiva que lo que la voz narrativa de la novela de Lispector está tratando de hacer, es precisamente elaborar un relato acerca de sí misma para construirse como *sujeto*, reconocible y reconocedor.

---

<sup>15</sup> Consulté una traducción al español. El texto original se llama: Giving an account of oneself

Pero, en este sentido, ¿por qué la voz narrativa no encuentra inmediatamente una forma de narrar/se? ¿Por qué se pregunta, confundida, qué le sucedió? Pasa, si seguimos las ideas que nos presenta la autora norteamericana, que el encargado de elaborar estos relatos de uno mismo y de los demás es lo que en psicoanálisis se conoce como el *yo*; este término nos refiere a la construcción de un ser autónomo que representa la parte de nosotros consciente de sí misma, distinta de todo lo que signifique *lo otro*. Es decir, en términos muy generales, *lo otro* es todo lo que no sea *yo*. Ahora, en términos de sentido y comprensión, todo lo que el *yo* no logre asimilar o entender significa ajeno, extraño e indecible.

“A eso prefiero llamarlo desorganización, porque no quiero confirmarme en lo que viví: en la confirmación de mí perdería el mundo tal como lo tenía, y sé que no tengo capacidad para otro.” (Lispector 11) Ahora, este nuevo fragmento nos señala un deseo de no asimilar y confirmar esa experiencia que se ha tenido con *lo otro*, y que “perdería el mundo”. ¿Por qué habría de perder el mundo? Según el texto de Butler<sup>16</sup>, en el acto narrativo de dar cuenta de uno mismo (responder a preguntas como: ¿quién soy?, ¿quién eres?) siempre el relato llega a un punto en el que se topa con un *espacio enigmático*; y como resultado de dicho encuentro el sujeto que se narra a otro se ve incapaz de seguir su narración; siempre hay un momento en el que realmente no sabes por qué eres de tal forma, por qué hiciste eso, o por qué llegaste a pensar así. Y es que precisamente este *espacio enigmático* está constituido por *lo otro*, es decir, no hay forma de uno dar cuenta de uno mismo sin encontrarse eventualmente con *lo otro*.

En este punto considero la posibilidad de que haya ciertas formas éticas de asumir este dar cuenta y por tanto este encuentro potencial con *lo otro*. Uno puede tranquilamente conformarse con un relato de uno mismo y de los demás que lo satisfaga a uno, y de esta forma no seguir cuestionándose y preguntándose por el alcance y la veracidad de dicho/s relatos. Pero, siguiendo muy cercanamente la posición ética de Žižek y de Butler en sus textos tratados en el primer capítulo, sí creo que existe una predisposición ética (que involucra el *conocimiento reflexivo* en términos de Žižek) cuya reflexividad implica un constante ejercicio crítico y auto-crítico del

---

<sup>1616</sup> Butler entabla un diálogo con muchos autores, así como crea un tejido de dichos textos para ir construyendo una posición y una teoría, por decirlo de ese modo. Es bonito porque reconoce los otros textos de los que se ayuda para construir el sentido que construye.

sujeto con respecto a los relatos de los que este participa y le otorgan sentido a los demás y a sí mismo. Bajo el abrigo de esta ética, que yo he de llamar la *ética de la transformación*, estoy convencido que es imperativo el encuentro con el *espacio enigmático*, y por tanto con *lo otro*, y considero que la novela de Lispector en cuestión de alguna u otra forma se arropa en dicho estar. Podemos dejar esta idea acá, ya que más adelante la iremos complementando y construyendo.

“Si me confirmo y me considero verdadera, estaré perdida, porque no sabría dónde encajar mi nuevo modo de ser; si avanzase en mis visiones fragmentarias, el mundo entero tendría que transformarse para que ocupase yo un lugar en él.” (Lispector 11) De nuevo, reitera la narración la idea de alteridad entre el *yo* (the self) que narra y la experiencia vivida de la que habla; si la voz narrativa<sup>17</sup> asume como verdadera esa experiencia extraña (*otra*) entonces tendrá a su vez que reformularse como sujeto; transformar la composición y comprensión del *yo*; reformulación que implique esta experiencia extraña y por ende a *lo otro*<sup>18</sup>.

You're strolling downtown. Suddenly the sidewalk buckles and rises before you. Bricks fly through the air. Your thigh muscles tense to run, but shock holds you in check. Dust rains down all around you, dimming your sight, clogging your nostrils, coating your throat. In front of you the second story of a building caves into the ground floor. [subrayados propios] (Anzaldúa 543)<sup>19</sup>

Pasando ahora a Anzaldúa, cuando un cambio espiritual acontece, el primer acontecimiento de ese cambio se da en forma de “arrebato”; un choque violento entre dos o más mundos que logra que todo lo que tú entiendes de ti y del mundo paulatina o repentinamente se derrumbe. Notamos en la cita la fuerza de la imagen; es una descripción alegórica de lo que pasa en uno cuando se enfrenta a un “arrebato”. Y es muy interesante que estas descripciones alegóricas en Anzaldúa

<sup>17</sup> Aquí voy a empezar a pasar de “voz narrativa” a “yo”. Aunque son conceptos distintos, creo que puedo pasar del uno al otro sin entrar en contradicciones.

<sup>18</sup> Uso el concepto “LO otro” y no “EL otro” porque creo que en Lispector OTRO no asume una naturaleza ontológica humana; uso esa distinción entre “lo” y “el” para significar esto.

<sup>19</sup> Estás dando una vuelta por el centro de la ciudad. De repente el andén se desploma y se eleva en frente de ti. Ladrillos vuelan por el aire. Tus músculos del muslo están tensos para correr, pero el shock te retiene en alerta. Llueve polvo a tu alrededor, oscureciendo tu vista, obstruyendo tus fosas nasales, cubriendo tu garganta. Delante de ti el segundo piso de un edificio se desploma en la planta baja. (Anzaldúa 543) Todas las traducciones de las citas de Anzaldúa son mías. Aunque el spanglish en el texto sea muy importante y de cierta forma traducirlo oculta esa importancia, he hecho la labor para que mis lectores no-angloparlantes tengan una noción del texto.

son puestas en el texto con un lenguaje muy distinto al resto, que más bien tiene un tono reflexivo y más llano. Son imágenes que siempre te hacen sentir lo que va o acaba de explicar el texto; funcionan así construyendo una significación a partir de elementos que trascienden el plano teórico-lógico-consciente y le aportan una coherencia estética al texto.

Asimismo, me interesa notar del fragmento la reiteración de la palabra “you” (tú), que implica la interpelación en la narración y nos empieza a aclarar a quién se está interpelando. A diferencia del relato de G.H., en este texto considero que el rol del interlocutor no aparece muy explícitamente, pero como notamos en la cita la interpelación se mantiene pero de relato a lector, única y claramente; como el relato propone manifiestamente un proceso ético-epistemológico entonces se dirige explícitamente a su lector. Ese segundo espacio del otro en el acto de dar cuenta de mí mismo que es el interlocutor otro, lo ocupa directamente el lector; lo ocupo yo, lo ocupamos nosotros.

Podríamos utilizar este concepto del “arrebato” de Anzaldúa para describir la experiencia con lo extraño que la voz narrativa del texto de Lispector ha tenido; un encuentro de alguna u otra forma violento y difícil. Y aunque en Anzaldúa la forma del texto es muy distante a la de Lispector, es también un relato que trata la cuestión del derrumbamiento de uno mismo por el encuentro con el otro y la necesidad de reconstruirse a uno mismo por dicha razón. Asimismo, aunque la naturaleza discursiva del *let us shift*<sup>20</sup> muchas veces es teórica y abstracta (en el sentido que habla de un proceso ético que sobrepasa su proceso personal y otros pueden, y deben, llevar a cabo), también implica en sí misma un intento por relatar el sentido de una identidad; es un intento de Anzaldúa de dar cuenta de sí misma. Y es en este hecho de ser el relato de sí misma donde yace el fundamento de su naturaleza literaria; hecho que va a forzar y a generar en el relato una estructura y un lenguaje *político*, en tanto que al narrarse con relación al otro configura una estética transgresora. Estéticamente muy distinto a *La pasión según G.H.*, pero *político* por un fundamento similar: el encuentro con lo realmente otro, y el intento de narrar este encuentro.

You struggle each day to know the world you live in, to come to grips with the problems of life. Motivated by the need to understand, you crave to be what and who you are. A

---

<sup>20</sup> Voy a utilizar esta forma de reducir el título por la longitud del mismo.



spiritual hunger rumbles deep in your belly, the yearning to live up to your potential.  
(Anzaldúa 540)<sup>21</sup>

Ahora, a pesar de que el arrebato es también como en *Lispector* un acontecer violento y destructivo del *yo*, sí me parece que en cuanto a la causa de dicho acontecer se refiere, en el relato de Anzaldúa parece ser distinta. Hay una consciencia muy fuerte en Anzaldúa con respecto a la necesidad política de encaminarnos en un giro epistemológico que implica la experiencia real del *otro*. Aquí, muy inserto su lenguaje en problemáticas y “discursividades” norteamericanas, el propósito es encontrar una nueva forma de estar en el mundo (ética) que resista las discriminaciones y segregaciones sociales; un conocer, como dice el fragmento, el mundo en el que vives y los problemas que este implica. Es decir, doy cuenta de mí mismo porque encuentro en el mundo injusticias y sistemas de pensamiento que no reconocen todas las identidades diferenciadas.

### ***Lo cucaracha y los otros- ¿Qué es lo otro?***

Ahora, ¿cuál es esta experiencia vivida de la voz narrativa de *La pasión*? G.H. es una mujer brasilera de clase acomodada, artista, y con vínculos con círculos sociales que me tomaría el atrevimiento de llamar élites. Aunque realmente muy poco de la narración se ocupa de la descripción de G.H. como tal, sí hay varios detalles que nos permiten saber estas cosas; su vocación como escultora, el lujo de su apartamento, el hecho de tener una criada, entre otras cosas. Así como su nombre de G.H., estas descripciones apenas enuncian una identidad, pero no ahonda descriptivamente en ella; nunca sabemos qué nombres/palabras guardan esas dos iniciales. “Esa mujer, G.H. en el cuero de las maletas, era yo; soy yo, ¿todavía?” (*Lispector* 29) Parece que G.H. representa el *yo* de la narradora que fue de alguna u otra forma vaciado. ¿Vaciado por quién/qué?

“Desde la puerta veía yo ahora una habitación que tenía un orden tranquilo y vacío. En mi casa fresca, acogedora y húmeda, la criada, sin avisarme, había preparado un vacío seco.” (*Lispector*

---

<sup>21</sup> Luchas cada día para conocer el mundo en el que vives, para llegar a enfrentarte a los problemas de la vida. Motivado por la necesidad de entender, ansías ser lo que eres y quién eres. Un hambre espiritual retumba profunda en tu abdomen, el anhelo de vivir a la altura de tu potencial. (Anzaldúa 540)

31) Lo primero que el relato nos presenta como *lo otro*, el primer nivel, por así decirlo, es el encuentro de G.H. con la habitación de la criada. Como la cita nos muestra, parece que es un espacio diferente al resto de la casa; esta última siendo una alegoría del *yo* (G.H.) anterior<sup>22</sup>, y la habitación una alegoría de la identidad diferenciada de la criada.

En el texto de Butler, se plantea la idea de que “nos vemos asediados desde el principio por una alteridad enigmática que hace de la elaboración de un «yo» un logro siempre arduo” (Butler, *Dar cuenta* 104). Desde que somos bebés, la sociedad (el otro) nos asedia con mensajes e interpelaciones que hacen que la presencia de la sociabilidad sea lo primero que habite, por decirlo así, nuestro ser. Y que es ante este deseo del otro de estar en nosotros que nos vemos forzados a construir un *yo* que se resista a esa otredad, y nos permita tener una autonomía y reflexividad frente a dicha sociabilidad. Es decir, por usar los términos del texto, el otro hace parte de nosotros incluso de manera pre-ontológica, es decir, incluso antes de que “nosotros” o “yo” como entes diferenciados e individuales existan. Yo soy en tanto que de bebé me interpelaron, me forzaron (por denotar el deseo ajeno) a participar en una sociabilidad.

En este sentido, cuando tratamos de dar cuenta de algo que no habita los dominios del *yo*, entonces no significa que eso otro nos sea completamente ajeno, sino que de alguna manera siempre nos ha constituido. Así, G.H. comienza a adentrarse casi con disgusto en esta habitación diferente; a ese primer nivel del otro que en primera instancia se ve representado por la criada; un personaje que pertenece a una clase social distinta, y a una raza y etnia también *otra*. Y a pesar de que ambas, tanto la criada como G.H., han construido *yoes* diferentes con base a sus diferencias sociales y étnicas, ambas comparten un registro de sociabilidad anterior a esta diferenciación; pertenecen a un contexto social, histórico y político similar, así como también a un lenguaje e incluso a una configuración de lo humano. Digamos que aquí se hace explícita la imagen de la sociabilidad de *lo otro*, que constituye en Lispector un primer nivel de extrañamiento. Lo quiera G.H. o no, está fundamentalmente relacionada con esa criada diferente: cuya forma de organizar su habitación se distancia de la propia (y propia en tanto que *yoica*).

---

<sup>22</sup> Y anterior en tanto que en el presente narrativo ya no es suficiente para comprender la constitución del ser que habla.

“En la pared blanqueada contigua a la puerta –y por eso aún no lo había visto- estaba casi en tamaño natural la silueta, trazada con carboncillo, de un hombre desnudo, de una mujer desnuda y de un perro que estaba más desnudo que un perro.” (Lispector 35) Pero la criada, y ese nivel del otro en tanto que su sociabilidad, solo funcionan aquí como una bisagra para empezar a introducirnos (e introducir a la voz narrativa) a otro nivel más “profundo” de otredad. El símbolo de esa otredad es el dibujo con que la voz narrativa se encuentra en la habitación de la criada; y así como la voz narrativa se va adentrando en esa otredad a lo largo de la novela, así mismo en esos tiempos el dibujo va adquiriendo su significación. En este orden de ideas, y para simular esa secuencia, lo que en primera instancia el dibujo le genera a la voz narrativa y a nosotros como lectores, es una sensación de inmensa extrañeza. Sabemos que hay tres siluetas dibujadas con carboncillo en una pared blanca.

Ahora, seguido a este primer acercamiento al símbolo de la pared, se comienza a relatar el encuentro con la cucaracha; representativa esta de ese nivel de otredad “mayor” que el dibujo anuncia y al que el rol de la criada le funciona como un puente.

Entonces, antes de comprender, mi corazón encaneció como encanecen los cabellos.

Al lado de mi rostro introducido por la abertura de la puerta, muy cerca de mis ojos, en la semioscuridad, se había movido una cucaracha enorme. Mi grito fue tan ahogado, que solo por el silencio contrastante me di cuenta que no había gritado. El grito se había quedado golpeando dentro del pecho. (Lispector, 42)

Aparece entonces, al abrir el armario del cuarto de la criada, una cucaracha inmensa. G.H. siente una profunda repugnancia hacia las cucarachas, y esta parece ser una cucaracha bastante ejemplar. Aquí el relato comienza a desacelerarse muy rápidamente, los tiempos empiezan a cambiar. Entonces comienza a relatarse la lucha entre la presencia de la cucaracha y la voz narrativa; el por qué siente tanta enajenación y repugnancia hacia ellas.

[...] por vez primera estaba siendo la desconocida que yo era, salvo que el desconocerme no me paralizaría más, la verdad ya me había desbordado [...] (Lispector 48) Comienza la voz narrativa a dudar acerca de sí misma, es decir del sentido que siempre había construido de sí. La cuestión es que el nivel de desintegración del *yo* que comienza a llevarse a cabo implica una

desintegración total. Es decir, la voz narrativa lo que comienza a contemplar en la cucaracha es a la vida misma sin ningún “artificio humano” de por medio; de alguna u otra forma se comienza a elaborar una especie de filosofía spinozista, en la que el ser, es decir el fundamento de la existencia, está en todo; la naturaleza y Dios, por decirlo de alguna forma, son lo mismo. Y en este sentido, la vida humana es solo un agregado efímero y artificial que se construye a partir del ser, no es nunca el ser mismo. De ahí que en el último fragmento citado la voz narrativa se refiera a sí misma como “desconocida”, porque precisamente es en ese acto de desconocimiento del artificio de lo humano que el conocimiento del ser como tal se empieza a llevar a cabo.

Y a mí, ¿quién me querría hoy? ¿Quién está ya tan mudo como yo? ¿Quién, como yo, llamaba al miedo amor? ¿Al querer, amor? ¿Al necesitar, amor? ¿Quién, como yo, sabía que nunca había cambiado de forma desde el tiempo en que me habían dibujado en la roca de una caverna? Y al lado de un hombre y de un cachorro. (Lispector 82)

Y aquí es que comienza a tener más sentido el símbolo de la pared con el que nos encontramos al principio. El hecho de que el hombre, la mujer, y el perro fueran solo siluetas y estuvieran dibujadas con carbón (un elemento que siempre remite y connota a grandes cantidades de tiempo, así como un instrumento de pintura “primitivo”) significa que el ser es infinito y desde tiempos inmemoriales permanece igual, así como que ese vacío que esconde la silueta es donde los artificios humanos entran a tener sentido, mas no permanecen porque lo que es realmente está vacío. En este sentido en Lispector la otredad trasciende de alguna forma la sociabilidad (el mundo humano), y de ahí la función de referirnos a ella como *lo otro* y no *el otro*. La primera interpelación aquí no es cuando la voz narrativa era bebé, sino en el absoluto presente que corresponde al tiempo del ser.

En el esquema yo (G.H) – otro (sociedad), Lispector pasa: yo (G.H.) – otro (ser/naturaleza/vida). Ahora, a diferencia Anzaldúa sí plantea el siguiente esquema: yo (Anzaldúa) – otro (identidades diferentes); y estas identidades diferentes implican horizontes normativos diferentes, el cuestionamiento moral aquí se dirige hacia la creación de una nueva ética a partir de la toma de elementos de todos estos diferentes horizontes; el devenir de nuestra moral no queda constituido por una sola ética. Igual, en todos permanece el esquema de interpelación en el que hay una

intervención del otro primaria y pre-ontológica, en donde estamos por tanto fundamentalmente vinculados y responsabilizados con el otro y, finalmente, que siempre que vamos a hacer un ejercicio de dar cuenta de nosotros mismos nos vemos obligados a llegar al *espacio enigmático* que corresponde a *lo otro*; relato que a su vez implica siempre la dinámica de la interpelación, es decir, que exista la figura del interlocutor.

¿Qué es lo otro o el otro en *let us shift*?

Como ya habíamos visto anteriormente siempre funcionan dos otredades: el otro que es interlocutor-interpelado/r y *lo otro* que habita el *espacio enigmático*. Ya entendemos que en Anzaldúa el otro interpelado es explícitamente el lector, pero *lo otro* ya lo comprenden otras cosas.

Así como vimos que en la forma del relato hay dos niveles de “dar cuenta de sí misma”; el primero es el reflexivo y propositivo para los demás, es decir un dar cuenta más meta-teórico, y el segundo es, implícitamente, el dar cuenta de Anzaldúa de sí misma como ejemplo del primer nivel. Bajo esta misma estructura se configura lo que es *lo otro* en el relato.

Correspondiente al primer nivel del relato donde se teoriza sobre el rito de forma general, entrarían a hacer parte todas las posibles identidades<sup>23</sup> y subjetividades<sup>24</sup> diferentes a la propia que uno sienta que de alguna forma está violentando o de las que podría servirse para vivir mejor. Asimismo en este nivel entran las identidades de aquellos sujetos que a lo largo de su vida se han visto a sí mismos entre dos culturas y formas de pensamiento distintas, y que deben aprender a conciliar. Como vemos, se presentan en un plano abstracto y de posibilidad, y por eso describo a este nivel como prescriptivo y teórico. Y el fundamento de este esquema es cercano al nivel de otredad mayor en *Lispector*; todos hacemos parte de la vida y nuestra existencia

---

<sup>23</sup> Identidad como un relato de sí mismo constituido en gran medida por vínculos colectivos: etnia, raza, clase, lengua, etc.

<sup>24</sup> Subjetividad comprende tanto el ser que está sujeto a lo otro, así como el ser que tiene una autonomía frente a lo otro. En este sentido, es lo que constituyen el yo y lo otro.

fundamental se corresponde con la naturaleza<sup>25</sup> y por tanto con todos los demás: “With awe and wonder you look around, recognizing the preciousness of the earth, the sanctity and interdependence of all beings –somos todos un paiz<sup>26</sup>. [...] You share a category of identity wider than any social position or racial label.” (Anzaldúa 558)<sup>27</sup> La cuestión es que aquí el regreso a las identidades políticas particulares es fundamental; el relato nos lleva hasta este fundamento del ser, solo para justificar lo que después va a desarrollar con respecto a la relación entre las distintas identidades; vuelve al mundo inmediatamente.

“Xochiquetzal, a Mexican indigenous diety, ascends to the upperworld to seek knowledge from “el árbol sagrado”, the tree of life, que florecía en Tamoanchan. In another garden of Eden, Eve snatches the fruit” [...] (Anzaldúa 543)<sup>28</sup> Ahora, correspondiente al segundo nivel, encontramos *lo otro* ya especificado en la persona Anzaldúa como tal; ya el relato habla de una persona en particular, de culturas y horizontes particulares. Y como la cita lo muestra, lo componen el mundo hispanoamericano, la cultura mexicana, y el mundo anglosajón estadounidense. Asimismo, vemos cómo a través de referencias de las tres culturas se configura una estética y visión de mundo que corresponde a ese nuevo yo transformado, que incluso en el lenguaje al mezclar español e inglés se hace evidente.

La cuestión aquí es que esto otro ya está más consolidado en el yo (self) de Anzaldúa y de alguna forma la consciencia de la narración lo asume, entonces en el presente del relato ya no funciona como *lo otro* estrictamente, sino como lo que era *lo otro* y ya hace parte del *yo*; en este sentido relata la experiencia del haberse construido sentido desde la nueva identidad ya transformada. Ahí es muy distinta a Lispector, ya que narra la lucha como algo pasado para ella, y posible de pasar para su interlocutor; es más el tono de “la voz de la experiencia”.

---

<sup>25</sup> El concepto de naturaleza es más spinozista; es decir, es el ser en sí mismo, la vida, el universo. Un carro es naturaleza, un bosque lo es, un ser humano, un animal, etc. Y no se trata de que todo lo que sea artificial es malo, sino que no es eterno en el sentido existencial del término.

<sup>26</sup> Creo que se refería a país. Es curioso que hay algunos errores de ortografía en el español; me gusta que el lenguaje otro todavía se le resista.

<sup>27</sup> Con asombro y curiosidad miras a tu alrededor, reconociendo la preciosidad de la tierra, la santidad y la interdependencia de todos los seres –somos todos un paiz. [...] Compartes una categoría de identidad más amplia que cualquier posición social o etiqueta racial. (Anzaldúa 558)

<sup>28</sup> Xochiquetzal, una deidad indígena mexicana, asciende al mundo superior a buscar el conocimiento de “el árbol sagrado”, el árbol de la vida, que florecía en Tamoanchan. En otro jardín del Edén, Eva arrebató el fruto [...] (Anzaldúa 543)

With each arrebatamiento you suffer un “susto,” a schock that knocks one of your souls out of your body, causing estrangement. (Anzaldúa 547)<sup>29</sup>

¿Ves, amor mío, ves cómo, por miedo, estoy organizando?, ¿ves cómo aún no consigo manipular la esperanza? (Lispector 59)

Quiero con estos fragmentos únicamente ilustrar unas diferencias de narración que me parecen importantes detallar para aclarar lo anterior. Primero, aunque ambos estén escritos en presente, tienen tiempos de referencia diferentes. Es decir, la acción a la que están aludiendo puede estar enmarcada en tiempos distintos, a pesar de que se enuncien en el mismo. En el caso de Anzaldúa, este tiempo de referencia es más flexible, lo que permite que la acción referida suceda en el pasado, presente o futuro; y esto refuerza la idea de que el relato tiene un tono más prescriptivo y reflexivo; es un relato que aunque basado en la experiencia, remite a una acción que puede llevarse a cabo en cualquier tiempo.

Ahora, en el caso del texto de Lispector, que no hay que olvidar que corresponde a los fragmentos de la interlocución explícita (es decir no todo el texto está escrito así), el tiempo de referencia es más fuerte en el presente, aunque en momentos aluda al pasado. La lucha es algo que está pasando en el presente de la escritura, en el ahora mismo del relato; solo se puede ser siendo en un presente absoluto. En Anzaldúa puede estar pasando ahora, así como pudo pasar ayer, o pasará mañana; el *yo* de Anzaldúa adquiere un tono más paternal, más de guía; no se siente ajeno a la transformación y al relato, pero sí asume una posición en la escritura que le permite ver no solo su situación con más perspectiva, sino que también asume la posibilidad de la transformación de otras subjetividades. En Lispector su forma de escritura hace la experiencia más vivencial; se nos ofrece ahí para ser sentida.

Esto último a mi parecer le resta un poco de fuerza y valor a *let us shift*, y esa estrategia narrativa frena la posibilidad de un lenguaje todavía más *político*. Entiendo que Anzaldúa asume dos o más identidades (cultura mexicana, cultura anglosajona, cultura hispana) para crear una

---

<sup>29</sup> Con cada arrebatamiento sufres un "susto", un schock que golpea una de tus almas fuera de su cuerpo, causando distanciamiento. (Anzaldúa 547)

nueva, y en este sentido no se plantea un compromiso absoluto con una de ellas, y le deja un espacio a la capacidad creativa del sujeto para decidir qué elementos de cada cultura considera buenos, fértiles y justos. De igual forma, plantea, como ya habíamos visto, la idea de estar siempre re-construyéndonos, y en ese sentido se apropia del *espacio enigmático* y asume las limitaciones epistemológicas de todos sus yoes (selfs); la crítica que le hago es que no siento que haya hecho notar esa limitación epistemológica de la mejor manera en la naturaleza más específica de su escritura; al asumir el rol de guía, pierde el poder de la cercanía de la experiencia que sí tiene la escritura de Lispector. De todas formas, insisto, mantiene su sistema de interpelación, su escritura en segunda persona y en tiempo presente; no es que sea tampoco impersonal.



### **Tercer capítulo – las estéticas políticas; dialogando con los horizontes normativos**

Ahora, ¿en qué momento este dar cuenta de sí mismo se convierte en un ejercicio moral y político? Para comenzar a resolver esta pregunta, y a través del texto de Butler, tenemos que volver por un momento a Nietzsche. Según este, la naturaleza del ser humano se guía por una voluntad indiscriminada de vivir, y la preocupación por hacerle o no daño a los demás naturalmente no existe. Lo que pasa es que cuando le infringes daño a otra persona, el sistema judicial que determina las normas de conducta te interpela; te acusa de haber hecho daño, y te obliga a que des cuenta de dicha acción; y en este sentido tienes que construir una narración que dé cuenta de esa causalidad, y cómo dicha causalidad está relacionada contigo, es decir, encontrar tu culpabilidad.

Ahora, esa interpelación hace que de alguna u otra manera ese sistema judicial se interne en tu psyche y creé lo que Nietzsche llama “la mala conciencia”, y es mala en la medida que es artificialmente impuesta en el ser. De esta manera, estás sometiendo tu voluntad de vivir a las restricciones que las normas de conducta te imponen en ese proceso de interpelación, y así surge el sujeto en tanto que agente consciente de acciones que le hacen daño a otro. Es en la interpelación y en la construcción de la “mala conciencia” como se constituye un sujeto. Ahora, este proceso tiene un carácter creativo y es que cuando te han interpelado para hacerte consciente de que le hiciste daño a otra persona, te ves en la obligación de crear normas morales en ti y no solo un sistema de vigilancia, sino de alguna forma una moral que implique una serie de virtudes que mejoren de ahora en adelante tu comportamiento con respecto a los demás; ¿qué puedo hacer para no seguir infringiendo ese daño al otro?

Y es precisamente en ese momento de la *poiesis* de la moral en el que, según Butler, Foucault centra su interés. A pesar de que nos vemos interpelados por un sistema de conducta u horizonte normativo, que es el que permite que nos hagamos conscientes de nosotros mismos y en ese

sentido surjamos en tanto sujetos, nos encontramos con un espacio de la interpelación en el que podemos dialogar crítica y poéticamente (*poiesis*) con dicho horizonte. Una vez el horizonte normativo nos ha interpelado y nos ha hecho sujetos, tenemos la posibilidad de preguntarnos si podemos mejorar o matizar un poco las normas y lógica de dicho horizonte.

Ahora, como notamos en el capítulo anterior, y apartándonos un poco de Nietzsche, hemos encontrado que hay otras causas por las cuales damos cuenta de nosotros mismos, y en ese sentido, otras formas de interpelación y de constitución del sujeto que no nacen del juicio como tal. Por ejemplo, en este ensayo nos enfocamos en lo que he llamado la experiencia o encuentro con *lo otro*. Lo que sí mantengo de Nietzsche, al igual que Foucault, es ese espacio creativo que aparece en el proceso de la interpelación y en el surgimiento del sujeto. Y es un espacio que desde mi punto de vista es estimulado especialmente por el encuentro con *lo otro*.

Cuando G.H. y Anzaldúa relatan sus respectivos encuentros con *lo otro* se ven en la necesidad de reformularse como sujetos. En este sentido, lo que ellas eran antes del encuentro con lo otro corresponde precisamente al horizonte normativo con el que están dialogando, y esto es precisamente porque es ese horizonte normativo el que en principio las constituyó como sujetos, como yoes. Ambos textos contienen ese diálogo crítico entre la capacidad poética (*poiesis*) del sujeto con respecto a la moral y el horizonte normativo que en principio constituyó a ese sujeto; lo que pasa es que el *yo* que está siendo reconstruido condensa dicho horizonte, y cuando las narradoras se critican, rompen, y re articulan a sí mismas (a sus yoes), entonces están criticando, rompiendo y re articulando al horizonte normativo que les corresponde.

En este orden de ideas, permítaseme ilustrar cuál y cómo es el yo en cada uno de los relatos, es decir, sus horizontes normativos. Y después analizaremos cómo los textos transgreden dichos horizontes.

### **“Yo” y la violencia ética**

En el texto de Lispector siempre noté una escisión muy clara entre el ser en sí mismo, es decir *lo otro* representado por la cucaracha, y lo artificial, representado por lo que en el texto se llama lo

humano. “Pero es la alegría más primordial. Y solo esta, ¡por fin!, ¡por fin! Es el polo opuesto del sentimiento-humano-cristiano. Por el polo de la más primordial alegría demoníaca” [...] (Lispector 88) Así como la cita lo ilustra, el *yo* que está constituido y corresponde al horizonte normativo se representa en lo humano, sentimental y cristiano. Tres rasgos ontológicos que le brindan un carácter trascendental al *yo*; lo cristiano como representativo de la vida después de la muerte, y de la escisión entre el reino de este mundo y el reino de los cielos; “lo sentimental” (en términos de Lispector) como los juicios de valor que los seres humanos hacemos acerca de las acciones y de las cosas en general; y finalmente lo humano como los distintos agregados artificiales, en los que se incluye lo cristiano y lo sentimental, que los seres humanos le adhieren al ser, así como los sabores, la distinción entre lo malo y lo bueno, etc...

Aunque realmente a lo largo del relato no hay una descripción detallada del horizonte normativo que constituye al *yo* que se está transgrediendo, los elementos que mencioné anteriormente lo representan metonímicamente. Representan todo lo que es humano, la tercera pierna que la narradora menciona; nuestra profesión, nuestra clase social, nuestros códigos éticos, nuestra religión, etc., son las cosas que están siendo condensadas en los términos “sentimiento-humano-cristiano”. No se trata, pues, de que solo interese lo sentimental y lo cristiano, sino que son términos que condensan y representan en el texto todo lo social como tal. Ya que no es interés del relato hacer una descripción detallada de lo que es la tercera pierna, entonces hace el uso de los términos mencionados para simbolizarla.

“¡No, no te asustes! Ciertamente, lo que me había protegido hasta aquel momento de la vida sentimentalizada de la cual yo vivía es que lo inhumano es lo mejor de nosotros, es la cosa, la parte cosa de la gente.” (Lispector 61). Ahora, *lo otro* que es lo que el relato llama lo inhumano, es decir lo que es propiamente el ser, permite mostrar la verdadera naturaleza efímera de lo que no es propiamente el ser, y esto tiene una función *política* central; no se necesita detallar el funcionamiento del horizonte (todo lo que implica en detalle lo culturalmente humano), porque es precisamente el hecho de desarticular lo humano como tal lo que tiene una importancia en el relato. Es decir, se está vaciando lo culturalmente humano de raíz, y no se requiere describirlo en detalle para que dicho vaciamiento acontezca.

Ahora, según Butler, Adorno enseña que hay momentos en los que un *ethos* se vuelve anacrónico, y en su defecto ya no representa de manera cabal al colectivo al cual se adjudica. Cuando esto pasa, dicho *ethos* anacrónico se torna violento con respecto a las personas que lo habitan. Asimismo, en un plano más específico, cuando el sentido y la comprensión de un *yo* se distancia de *lo otro* lo violenta, como pasa tanto en los textos de Lispector y Anzaldúa; ya el sentido que comprende el *yo* y el horizonte normativo que lo constituye impide que *lo otro* se represente, que aparezca, que sea. Por ejemplo, G.H. al principio no sabe cómo relatar su experiencia con la cucaracha porque no existía un lenguaje y una forma de relatarla; no había una forma de entendimiento que pudiera dar cuenta del ser en sí mismo.

Voy a crear lo que me ha acontecido. Solo porque vivir no se puede narrar. Vivir no es vivible. Tendré que crear sobre la vida. Y sin mentir. Crear sí, mentir no. Crear no es imaginación, es correr el gran riesgo de acceder a la realidad. Entender es una creación, mi único modo. (Lispector 19)

Como la cita lo muestra, vivir no es narrable porque lo que es narrable está definido por el horizonte normativo y por tanto por el *yo*, y estos no pueden darle sentido a la experiencia de la cual la narradora trata de dar cuenta. Lo narrable define a su vez lo vivible, lo que puede ser y aparecer en el mundo. De ahí que a raíz de la experiencia con *lo otro*, que no se ve representado en lo narrable constituido por el *yo*, la voz narrativa se vea en la necesidad de crear lo que le ha acontecido; necesita construir nuevos registros de lo narrable, y en ese sentido hacer aparecer nuevas formas de lo vivible, nuevas formas de vida. Vivir no es vivible, porque precisamente el horizonte de lo humano-sentimental no permite considerar al ser en sí mismo, a *lo otro*, como vida legítima; la novela entonces resiste y combate la violencia que este horizonte ejerce. El relato adquiere una estética distinta que rompe la configuración de lo narrable, lo cual a su vez configura lo vivible; es una estética *política*.

En este sentido, nos damos cuenta de que el relato de la experiencia con *lo otro* es una forma de inscribir eso otro en lo que es narrable, en lo que es vivible. Pero para poder hacerlo vivible, necesita reconstruir el concepto de lo vivible; es decir, no se trata de que la experiencia se someta a lo vivible, sino que la experiencia configure y determine lo vivible, y por lo tanto lo narrable. Hay un propósito moral por debajo de dicho ejercicio; el afán de que un sujeto, en su

espacio y capacidad poética (poiesis), dialogue críticamente con el horizonte normativo que lo constituye, y se fundamenta en la necesidad de dar cuenta de otro que no hacía parte de dicho régimen de visibilidad; en este sentido, necesita transformar ese régimen. En Anzaldúa esta urgencia moral es bastante evidente:

We are experiencing a personal, global identity crisis in a disintegrating social order that possesses little heart and functions to oppress people by organizing them in hierarchies of commerce and power—a collusion government, transnational industry, business, and the military all linked by a pragmatic technology and science voracious for money and control. (Anzaldúa 541)<sup>30</sup>

No se trata de criticarnos y de criticar el horizonte normativo que nos corresponde por un afán de transformación sin un sentido más allá de sí mismo. Lo hacemos porque hay una circunstancia social que nos parece violenta, y a la cual no podemos encontrarle sentido y solución con las herramientas que el mismo horizonte que la provoca nos ofrece. Anzaldúa identifica una crisis o violencia en la medida que encuentra una desintegración social que permite que la voluntad indiscriminada del capitalismo exista sin mayor problema. La separación tajante entre unas identidades y otras que la ideología del multiculturalismo promueve (Zizek), hace que no encontremos lazos entre diferentes grupos sociales, étnicos o culturales, permitiendo de esta manera que lógicas económicas cuya moral es vacía por definición predominen.

“Leading with their wounds focuses their energy on the role of the victim: oh, poor me, I’m so oppressed” (Anzaldúa, 565).<sup>31</sup> El encasillarse en una identidad, y sobre todo en una identidad-víctima, no permite que se construyan puentes (bridges) entre diferentes subjetividades. Así se anula a su vez el poder creador de la imaginación (poiesis), y la reconstrucción de la moral que este implica. De ahí la importancia de las “neplanteras”, en tanto que hacen resistencia a esta desarticulación social por medio de la creación de vínculos no aparentes. [...] “deeper and freer

---

<sup>30</sup> Estamos experimentando una crisis de identidad personal globalmente, en un orden social en desintegración que posee poco corazón, y que funciona para oprimir personas organizándolas en jerarquías de comercio y poder- un gobierno de colusión, industria transnacional, negocios y militares, todos unidos por una ciencia y tecnología pragmática que busca dinero y control. (Anzaldúa 541) Traducción propia.

<sup>31</sup> Liderando con sus heridas centran su energía en el papel de la víctima: oh, pobre de mí, estoy tan oprimido. (Anzaldúa 565)

than that of your ego, such as la naguala y los espíritus, for guidance.” (Anzaldúa, 570)<sup>32</sup>. Y la naguala es una especie de símbolo de la transformación y el diálogo como la neplantera, pero es una imagen-personaje que aparece ya en el proceso ritual interior, por así decirlo.

Ahora, al igual que en *Lispector*, acá hay una metonimia del horizonte normativo que causa dicha problemática y violencia, y se representa en una forma de conocimiento: “You’re sure of one thing: the consciousness that’s created our social ills (dualistic and misogynist) cannot solve them- we need a more expansive conocimiento. The new stories must partially come from outside the system of ruling powers.” (Anzaldúa 560)<sup>33</sup>. El conocimiento que rige, por decirlo así, se fundamenta en un procedimiento dualístico, en el sentido que elabora bajo estructuras dicotómicas y de oposición. Y asimismo misógino, en tanto que rechaza todos los aspectos del acto del conocer que no correspondan a la mera razón cuantitativa y lógicamente secuencial (representados por lo masculino). Al igual que en *Lispector* con respecto al uso de lo demoníaco y cristiano, Anzaldúa hace uso retórico de la dicotomía de lo femenino y masculino con el propósito de disolverla; ambas implican un giro epistémico por medio de un juego retórico de los conceptos. Es decir, ni *Lispector* cree que el ser en sí mismo es malvado, ni Anzaldúa cree que el conocimiento real es solo femenino; se trata más bien de disolver dichas dicotomías a través del uso negativo de las mismas. Y negativo porque normalmente lo demoníaco es malo y lo femenino es inútil, y se ven de esta manera precisamente porque el horizonte normativo hace uso de la estructura dual para hacer juicios de valor y anular cualquier realidad diferente a sí, bajo el título de demoníaco o femenino. Entonces las narradoras al atribuirles valor a dichos conceptos, lo que hacen es que interrumpen esa estrategia conceptual del horizonte normativo que este usa para anular *lo otro*.

Y lo que pasa con este conocimiento normativo es que no solo no permite que realidades e identidades diferenciadas participen en lo narrable y conocible, sino que al mismo tiempo anula medios epistemológicos que en su defecto permitirían diálogos reales entre subjetividades diferenciadas.

---

<sup>32</sup> [ ... ] más profundo y más libre que la de su ego, como la naguala y los Espíritus, para recibir orientación. (Anzaldúa 570)

<sup>33</sup> Estás seguro de una cosa: la conciencia que crea nuestros males sociales (dualistas y misóginos) no puede resolverlos – necesitamos un conocimiento más expansivo. Las nuevas historias deben en parte provenir de fuera del sistema de gobernar poderes. (Anzaldúa 560)

Para Lispector lo narrable se expresa en términos de lo vivible, y para Anzaldúa en términos de lo conocible.

### **Lo narrable, la sensibilidad y la transgresión estética**

Ahora entendemos que los horizontes normativos son constitutivos del sujeto, que el sujeto de todas formas tiene una capacidad creativa que le permite dialogar críticamente con dichos horizontes, que dicha capacidad se activa y se pone en práctica cuando los horizontes se tornan no representativos y por tanto violentos, y que esta violencia se hace evidente para el sujeto en el momento que tiene una experiencia con lo que no está siendo representado (*lo otro*). Asimismo, que en el momento de reconstruir narrativamente esa experiencia, ese dar cuenta se ve insuficiente con las formas narrativas vigentes y correspondientes al horizonte en cuestión, y que en esa medida formula nuevas estéticas que reconfiguran lo que es narrable en sí y cómo lo es, es decir, lo que puede llegar a ser y la forma en la que es.

Y esto último, en términos generales, es lo que entiendo como *política*<sup>34</sup>: la transgresión y reformulación de un horizonte normativo que logra, al menos en potencia, una estética; esto en tanto que reformula lo que es narrable, es decir, lo que tiene sentido dentro del horizonte normativo dominante. La palabra o lo narrable equivale al horizonte normativo, a las limitaciones epistemológicas del *yo*; reguladora a su vez de las posibilidades de ser, por ejemplo, el ser inhumano de la cucaracha no es narrable en los términos de G.H., en los términos de su horizonte normativo. Se necesita entonces cambiar lo que es narrable de acuerdo al ser inhumano de la cucaracha. G.H. es palabra (logos) y la cucaracha es silencio; la cucaracha no es vista o entendida porque la palabra vigente no puede entenderla. Y el acontecer *político* lo que principalmente busca es hacer que la cucaracha también sea palabra, sea vida vivible; que transforme el concepto de lo vivible, que lo configure y por tanto configure el horizonte normativo que lo define.

---

<sup>34</sup> Concepto ranceriano que se desarrolló en el primer capítulo.

“Por ahora, por desprecio a la palabra, tal vez pueda por fin comenzar a hablar.” (Lispector 20). Ahora, la palabra es lo que designa lo justo y lo injusto y también define lo que es solo placer y dolor sin articulación alguna, entonces de alguna forma es lo que determina cómo aparecen las cosas en el mundo; por ejemplo en Anzaldúa, la palabra define si lo femenino tiene un rol en el proceso del conocimiento, o si es simplemente una realidad sin importancia. Y esta distinción entre lo justo y lo injusto y el placer y el dolor, es una partición sensible que ordena el mundo: es decir, define cómo aparecen (justo o placentero) y hablan (palabra o ruido) los cuerpos<sup>35</sup> (seres) en el mundo. Hay sensaciones y realidades que se entienden como justas, y otras como placenteras. Por ejemplo, el dolor que un animal siente cuando es físicamente herido normalmente no se concibe como algo injusto; en cambio, el dolor de un ser humano sí. O el ser en sí mismo que representa la cucaracha no es concebido como ser por lo culturalmente humano; todo lo contrario, genera asco y repudio. Todo esto, en tanto que implica un ordenamiento del mundo, es político.

Para cambiar el entendimiento de estas cosas se requiere de un acto político sensible (estético) a su vez que reformule dicha partición; una estética *política*. Porque los conceptos que tenemos sobre el mundo siempre están atados a una forma de sentir. Por ejemplo, no voy a sentir lo mismo si veo a un animal herido a si veo a un ser humano herido. Y en la medida que estos conceptos están atados a nuestro sentir, es decir a nuestra sensibilidad, debemos ejercer un cambio en nuestro sentir para ejercer un cambio en los conceptos. La estética, por definición, implica el sentir; una estética no es solo un concepto de lo bello, sino también una forma de sentir y percibir. Ahora, dichos conceptos que están atados a un sentir, a una estética, a su vez, como hemos visto, definen lo que es vivible y narrable; ordenan el mundo.

No hay política que no implique una estética, tienen una relación fundamental y necesaria; un sujeto no puede reconstruirse, y reconstruir un horizonte normativo y por ende una moral, si no hay una reconstrucción sensible de por medio; y este ahínco en lo estético y lo sensible es el paso que hay de Foucault a Rancière. Por eso a G.H. le cuesta tanto poder ver realmente a la cucaracha y poder desprenderse de lo culturalmente humano, porque es un ser que desplaza y vacía lo humano; obliga a que G.H. vacíe el concepto del mundo al que pertenece, es decir lo

---

<sup>35</sup> Uso el término ranceriano cuerpos porque me parece que encierra un significado vacío. Es decir, como existen cuerpos que no entran en lo narrable, entonces según lo narrable realmente no son. Si usáramos la palabra personas, identidades, seres, entonces estaríamos designándoles ya un valor de palabra, es decir, de existencia. Uso cuerpo aquí para significar eso, lo que todavía no es en tanto que la palabra no lo considera, lo que es solo cuerpo.



humano, y dicho vaciamiento requiere de un cambio en su forma de percibir y sentir el mundo también.

“Y si estoy retrasando el comenzar es también porque no tengo guía. El relato de otros viajeros me ofrece pocos detalles respecto del viaje: todas las informaciones son terriblemente incompletas.” (Lispector 18). La cita nos empieza a dar indicios de la naturaleza *política* del relato, en tanto que la voz narrativa es consciente de que no hay un modelo normativo que le ofrezca una forma realmente representativa de dar cuenta de su experiencia. En este sentido, el acto político consiste en encontrar la forma de la escritura y de la narración que habite el presente absoluto que implica el ser en sí mismo; ya la distinción entre lo justo y lo injusto y el dolor y el placer no viene al caso, ya todo simplemente es. De ahí a que G.H. en el momento en el que parte la cucaracha en dos, termina por deducir que no debería sentirse mal al respecto, porque eso sería designar su acto como injusto, y por lo tanto ceder ante el esquema de que hay cosas justas y cosas injustas. El acto político en *La pasión* es, en estos términos, una negación de la palabra como tal; es un acto político radical.

Siento que una primera libertad se apodera poco a poco de mí...Pues nunca hasta hoy he temido tan poco la falta de buen gusto: he escrito «olas inmensas de mutismo», lo que antaño no habría dicho, porque siempre he respetado la belleza y su moderación intrínseca. He dicho «olas inmensas de mutismo», mi corazón se inclina humilde, y yo acepto. ¿Habré finalmente perdido todo un código de buen gusto? (Lispector 18-19)

Y ahora, como la cita lo ilustra, hay un giro no solo epistemológico sino sensible (ambos siempre necesariamente relacionados), y aquí se ve representado por el buen gusto; dentro del registro estético del horizonte normativo violento, el código de buen gusto representa la forma en la que los sujetos deben aparecer en el mundo. De ahí también que el texto no tenga una estructura tradicional, en tanto que no es un relato con una trama clara, sino que solamente se narra algo, se narra la vida en su devenir amorfo; la única “estructura” es la de la interlocución, pero incluso esta se ve interrumpida en un momento del relato en el que la voz narrativa deja completamente a un lado la figura del otro interlocutor y se ve inmersa en un relato exclusivo de *lo otro*, de lo que es; hablo específicamente de la parte en la que se narran los espacios del

desierto, de babilonia, de las ciudades y los paisajes antiguos del medio oriente, que por cierto son pasajes que suceden en un tiempo narrativo suspendido, son el presente del ser en sí mismo.

En este sentido, las normas del buen gusto y la lectura de cierto tipo de relatos encierran una forma de sentir y mirar el mundo que corresponde al horizonte normativo, y en esa medida esta estética diferenciada significa la apertura de la posibilidad de otra manera de ser. “Desde hacía años yo no había sido juzgada más que por mis iguales y por mi propio ambiente, que estaban hechos, en suma, de mí misma y para mí misma. Janair era la primera persona realmente ajena de cuyo mirar yo tomaba conciencia.” [subrayado mío] (Lispector 37) La cita es bastante explícita al respecto, lo que constituye al “mí misma” implica también una forma específica de mirar; de ahí que el dibujo en la pared blanca fuera tan extraño y transgresor para G.H., estaba ante una estética que no le correspondía.

En el relato de *La pasión* la estética política consiste entonces en no dejar que lo humano-sentimental-cristiano se apropie de la forma del relato, es decir, que no se expresen valores que trasciendan a la vida en sí misma; que no nos preocupe si la pua que sale de la cucaracha es fea o no, o si el haber partido a la criatura implicó un acto bueno o malo. “Ah, será más un grafismo que una escritura, pues pretendo más una reproducción que una expresión. Cada vez necesito menos expresarme.” (Lispector 19). El texto consiste en la lucha contra esto, contra la expresión de cosas, y es una lucha que busca la reproducción de las cosas; la escritura se fuerza a tomar la forma de lo que trata de narrar; la forma de lo inhumano, del ser como tal.

Nunca a la luz del sol. Tan solo en mis noches era cuando el mundo se removía lentamente. Solo que aquello que acontecía en la oscuridad de la noche misma también acontecía al mismo tiempo en mis propias entrañas, y mi oscuridad no se diferenciaba de la del exterior, y por la mañana, al abrir los ojos, el mundo seguía siendo una superficie: la vida secreta de la noche pronto se reducía en la boca al gusto de una pesadilla que se esfuma. Pero ahora la vida estaba aconteciendo de día. Innegable y para ser contemplada. A menos que yo desviase la mirada. (Lispector 67)

Con el fragmento anterior, quiero simplemente ilustrar un ejemplo de los giros estéticos sutiles del relato; y sutil lo digo porque el análisis en general es una argumentación y descripción de los quiebres estéticos que en el texto acontecen. Por ejemplo, la herencia romántica de que la noche es el momento en donde el conocimiento realmente profundo del mundo surge, aquí se ve sutilmente desplazada por una estética en donde tanto en el día como en la noche el ser y el conocimiento del ser acontece; no es una cuestión de momentos trascendentales, o de perspectivas hipersensibles.

Y toda esta transformación implica entonces una desorganización del mundo. “Y ese pecado tiene un castigo irremediable: la persona que se atreve a entrar en este secreto, al perder su vida individual, desorganiza el mundo humano.” (Lispector, 123). Y es una desorganización del mundo en tanto que rompe con las distinciones sensibles de la palabra que define cómo aparecen y cómo se ven las cosas en el mundo. En el contexto de G.H. el horizonte normativo ha llevado al ser humano a un vicio de sí mismo que no le permite considerar la importancia de la vida que está fuera de él, y esta su violencia ética; de ahí que sea tan significativo reivindicar la relación fundamental y metafísica que todo lo vivo tiene entre sí.

These ways no longer accommodate the person you are, or the life you’re living. They no longer help you with your central task-to determine what your life means, to catch a glimpse of the cosmic order and your part in that cosmovisión, and to translate these into artistic forms. (Anzaldúa 540)<sup>36</sup>

En Anzaldúa, el conocimiento tradicional de occidente y las diferentes identidades fijas y definidas, una vez has tenido un arrebato que desorienta tu subjetividad, resultan insuficientes para representarte. El arrebato te desplaza de la comodidad de tu horizonte normativo, y te obliga a usar tu imaginación y capacidad creadora para construir nuevos vínculos; y al igual que en *La pasión*, estas nuevas articulaciones de lo conocible y narrable deben ser al mismo tiempo nuevas estéticas:

---

<sup>36</sup> Estas formas ya no se acomodan a la persona que eres, o a la vida que estás viviendo. Ya no te ayudan con tu tarea principal de determinar lo que significa tu vida, para echar un vistazo al orden cósmico y tu parte en esa cosmovisión, y de traducir esto en formas artísticas. (Anzaldúa 540)

Breaking out of your mental and emotional prison and deepening the range of perception enables you to link inner reflection and vision- the mental, emotional, instinctive, imaginal, spiritual, and subtle bodily awareness- with social, political action and lived experiences to generate subversive knowledge. (Anzaldúa, 542)<sup>37</sup>

El fragmento nos muestra la necesidad de transformar tu forma de mirar; traer a colación aspectos como lo emocional, lo espiritual, corporal, entre otros, que normalmente han sido, dentro de este horizonte, formas de mirar y de conocer no visibilizadas. Y en este sentido, el texto de Anzaldúa está construido de una forma política: los relatos de experiencias de arrebató de su propia vida en medio de sus reflexiones y el poema-ritual del final, por ejemplo, hacen que identificar el género del texto sea una labor ardua: ¿qué tipo de texto es *let us shift*?

Y un valor especial del texto de Anzaldúa, es que trata de ser *político* y al mismo tiempo teorizar; puede tomarse como una reflexión teórica, pero nos recuerda que la naturaleza textual de la teoría puede adoptar también estéticas *políticas*. Este hecho en sí mismo también implica un diálogo con su horizonte normativo, en tanto que no deja a un lado la teoría, pero sí la impregna de elementos distintivos.

Y es que si la forma de conocer y de mirar y de sentir no se transforma, entonces se construyen imágenes y estructuras del otro que, primero, no representan realmente esa otredad, y segundo, que realmente no implican un acto que transgreda el orden del mundo. El peligro del que Anzaldúa habla, y por el cual le urge compartir este relato, es que hay construcciones de *lo otro* que lo único que hacen es llenar el *espacio enigmático* con sentidos preestablecidos de *lo otro*; qué es ser chicano, qué es ser lesbiana, qué es ser latinoamericano, etc...

---

<sup>37</sup> Salir de tu prisión mental y emocional y profundizar el alcance de la percepción te permite vincular la reflexión y visión interior – lo mental, emocional, instintivo, imaginativo, espiritual y sutil conciencia corporal – con acción social y política y experiencias vividas para generar conocimiento subversivo. (Anzaldúa 542).

Igualmente son construcciones establecidas del otro que son más cómodas para el sujeto, la comodidad es un síntoma de la ausencia de la política: “El mar de coraje (anger) se te viene encima –you recoil from its heat. Trying to be objective, you distance yourself until you feel as though you’re in an airplane observing safely from above” (Anzaldúa 563)<sup>38</sup>. Y es por esto que el relato tiene el gesto estético de crear relaciones textuales y culturales normalmente no consideradas: el hecho de siempre estar citando explícitamente a otros autores, el relacionar el mundo cristiano con el mexicana, la cultura anglosajona con la hispánica, o el simple gesto de escribir en un spanglish. Lo que hace política a Anzaldúa es esta capacidad de rearticulación, porque en su contexto la violencia ética precisamente consiste en romper sutilmente los vínculos.

Ahora, y aunque notamos que ambos relatos están dialogando con horizontes normativos diferentes, y sus estéticas *políticas* son desiguales, hay un elemento estético que en cierta medida comparten y me parece interesante, y es la cuestión de la interlocución en segunda persona: tú – you. Cuando la interlocución pasa de “quién es el otro” a “quién eres tú”, se logra romper por medio de un giro en el acto de habla con la estabilidad conceptual del otro. Cuando pregunto en tercera persona me siento más ajeno con respecto al ser por el que estoy preguntando, y esta distancia lingüística permite que las significaciones violentas que los horizontes normativos implican respondan más fácilmente mi pregunta. Ahora, cuando cambio a la segunda persona, asumo que ese tú es una otredad no solo más inmediata, en el sentido que parezco tenerlo al frente cuando pregunto, sino que le doy la oportunidad a ese tú de construir su propia respuesta. Este giro lingüístico, de alguna manera, permite que la capacidad poética del sujeto surja, y posibilite la aparición de una estética *política*.

Por ejemplo, en Anzaldúa esta distinción entre lo personal y espiritual con respecto a lo social y colectivo es fundamental, y por eso interpela en segunda persona, porque le habla a los sujetos que son en potencia creativos; aunque se busque un cambio colectivo, es importante que se apele a un sujeto (you) en la medida que es en la reconstrucción de uno mismo que se reconstruye el colectivo como tal. Y en ese mismo sentido en *Lispector*, la importancia de hablarle a un tú radica en el objetivo de visibilizar que nosotros como lectores, como sujetos particulares,

---

<sup>38</sup> El mar de coraje (ira) se te viene encima – retrocedes de su calor. Tratando de ser objetivo, te distancias hasta que te sientes como si estuvieras en un avión observando de manera segura desde arriba. (Anzaldúa 563)

estamos constituidos también por el horizonte normativo, y que también nos vemos afectados por la estética *política*. El hecho de enfrentarnos a la cucaracha, que es para los humanos en general un animal desagradable, representa dicha afectación; tener que abandonar todo lo que nos constituye como humanos culturalmente implica una transgresión para nuestro sentir; la trama desacelerada y anormal de la novela, las imágenes extrañas, el juego retórico de términos como demoníaco, entre otras, constituyen la estética *política*. Elementos que ya hemos analizado, o que más adelante vamos a analizar.

Y en este sentido, este paso al tú/you es la herramienta por medio de la cual los relatos nos hacen partícipes de su acontecer *político*. Yo tengo que participar en lo que acontece en el relato, yo que correspondo como lector a ese tú que el narrador invoca; y esta participación está determinada por el aspecto ritual de los relatos. Ambos implican un conocer que acarrea pasos, oraciones y retos, que lo que posibilitan en últimas es la apertura real de la participación del sujeto en la construcción de estas nuevas formas de lo narrable, en estas posibilidades del ser.

### **Lo ritual y el proceso espiritual**

Conservo el término rito para el análisis porque en los textos en cuestión es explícitamente importante. De todas formas, no necesariamente todas las narraciones que dan cuenta del otro e implican una estética *política* tienen que tener un carácter ritual, el rito es más la forma en la que en estos dos relatos aparece; y que aparezca en estos textos tiene una importancia fundamental en ellos que ya analizaremos. Aun así, creo que sí hay algo que lo ritual de estos relatos nos enseñan, que podemos abstraer de ellos y aplicar en otros espacios, y es que todo acontecer *político* implica y deriva en un proceso espiritual; es decir, que en la medida que la transformación de un horizonte normativo es también la transformación de sí mismo, transcurre toda una lucha consigo mismo. Y es una lucha que se enmarca en un proceso; el cambio de uno mismo nunca es sincrónico.

Y espiritual lo entendemos en esos términos específicamente (aunque para Anzaldúa el término es diferente), en lo que corresponde al “cuidado de uno mismo” (Foucault). No basta entonces con conocerme a mí mismo; esto implicaría anular la capacidad poética (poiesis) del sujeto, en tanto que limitaría la cuestión del conocimiento a comprender bien la constitución del sujeto y a

partir de dicha comprensión acceder al mundo<sup>39</sup>. Lo que se propone aquí es desestabilizar ese conocimiento del sujeto fijo e inamovible, e instaurar una premisa espiritual de la transformación de sí mismo (cuidado de sí).

Al darnos cuenta que el otro es constitutivo del sujeto, y asimismo encontrar cómo hay momentos en los que anulamos esa otredad, y en el momento que entramos en contacto con ella nos vemos incapaces de asimilarla, entonces nos vemos forzados a reformularnos a nosotros mismos por medio de un proceso espiritual.

En este orden de ideas, en el siguiente subcapítulo el objetivo es mostrar el carácter ritual de los textos, y cómo este carácter ritual sigue significando una estética *política*.

Así, podremos en la última parte mostrar cómo dicho proceso espiritual y acontecer político deviene en síntomas corpóreos y emocionales en los sujetos, que a su vez brotan en los relatos. Uno siente el cambio de uno mismo; se hace notar en las sensaciones del cuerpo, en nuestros estados emocionales, en contradicciones y luchas internas, entre otras cosas.

En este orden de ideas, mostremos ahora cómo aparece lo ritual en los textos. Para ello, entendemos al rito bajo la premisa de tres elementos constitutivos: una cronología o manejo del tiempo distinta y única del rito; la necesidad de un conjunto de pasos y de prácticas, como por ejemplo el rezo; y finalmente, un conocimiento (o reconocimiento) como objetivo último del rito.

Ahora, con respecto a *La pasión según G.H.*, ¿qué es lo que se quiere conocer?

“Ese murmullo, sin ningún sentido humano, sería mi identidad tocando la identidad de las cosas. Sé que, en relación con lo humano, esa plegaria neutra sería una monstruosidad. Pero en relación con lo que es Dios sería «ser».” (Lispector 115) Se quiere conocer al ser en sí mismo, a lo inhumano, a lo que no se puede decir sino solo vivir; al ser que existe eternamente. En cuanto a la estructura del dar cuenta de sí mismo, yo he correspondido este ser en sí mismo con *lo otro*, en tanto que es un ser que se construye a partir de la negación de lo artificial de lo humano, es

---

<sup>39</sup> Que es lo que pasó con el conocimiento moderno a partir de la sentencia cartesiana del pienso, luego existo. Es decir, lo único de lo que podemos estar seguros en el mundo es de nosotros mismos como sujetos racionales, y es precisamente a través de ese sujeto universal y fijo que podemos acceder al mundo.

decir, del *yo* que no cambia. Y ya en ese *lo otro*, no hay individualidad, todo lo real, incluido los humanos, son en tanto que son el ser en sí mismo; son el presente absoluto, son como una cucaracha, o como una piedra; son siendo.

Ahora, con respecto al tiempo notamos, como ya hemos mencionado, que lo que el relato busca es suspenderse en el presente absoluto. Es decir, entre más se vaya pausando el pasar del tiempo, más cercanos estamos al ser en sí mismo. En la medida que va sucediendo el rito se va desacelerando la narración, las acciones cada vez son menos, y las imágenes suspendidas cada vez son más.

Ya de manera más explícita, el rito se muestra por medio de pequeños fragmentos textuales que sugieren el rezo, y el espacio ritual (como lo es una iglesia, por ejemplo), que constituyen el otro elemento que define al rito. Con respecto al rezo:

Santa María, madre de Dios, os ofrezco mi vida a cambio de la no-verdad de aquel momento de ayer. (Lispector 66)

[...] lo que sale de la cucaracha es: «hoy», bendito sea el fruto de tu vientre; yo quiero la actualidad sin emparejarla con un fruto que la redima [...] (Lispector 72)

-Madre: maté una vida, y no hay brazos que me acojan ahora y en la hora de nuestro desierto, amén. (Lispector 80)

La revelación del amor es una revelación de carencia; bienaventurados los pobres de espíritu porque de ellos es el lacerante reino de la vida (Lispector 130) [Todos los subrayados de las citas son míos]

Quiero ilustrar con estos fragmentos el uso que el relato hace de los rezos cristianos. Y tiene una doble función: primero, rescatar el carácter ritual del relato, en tanto que implica el conocimiento de un ser que de no practicar el ritual estaría in-visibilizado; y segundo, el afán de resignificar dichos significantes e inter-textos en la medida que dicha inserción sugiere que lo ritual no se



reduce al conocimiento de un Dios trascendental cristiano. Aquí se hace evidente la dinámica del juego político y de construcción moral en tanto que siempre implica un diálogo crítico con un horizonte normativo. Ya no se trata de ser cristiano, sino de apropiarse de lo ritual y darle un nuevo significado.

Y por otro lado, encontramos las imágenes del espacio del ritual, el oratorio: “Pero la amplitud dentro de la habitación pequeña aumentaba, el mundo oratorio se alargaba en vibraciones hasta la hendidura del techo. El oratorio no era plegaria: nada pedía. Las pasiones en forma de oratorio.” (Lispector 71). Es muy interesante como la habitación de la empleada del servicio se va convirtiendo lentamente en un espacio sagrado; de nuevo estos desplazamientos son fuertemente políticos. Incluso, se hace un paralelo del ritual con las prácticas del Sabbat; aunque no hay una precisión en el texto, yo interpreto que esta referencia no es al Sabbat judío, sino a la reunión de brujería conocida como el aquelarre, en la que se hace presente Satanás: “Habría entrado en la orgía del *sabbat*. Ahora sé lo que se hace en la oscuridad de las montañas en las noches de orgía. ¡Sé! Sé con horror: se gozan las cosas.” (Lispector 87) Este giro espacial insiste con el carácter político del rito, en tanto que utiliza referencias “paganas” e incluso blasfemas dentro de la tradición católica para representarse. Ya en el nuevo significado del relato no son paganas ya que el texto deja de ser cristiano, pero reitero, son desplazamientos de significado que encarnan el carácter político del texto.

Y en un momento del relato, cuando más suspendido está el tiempo en el presente, cuando más cercanos al ser estamos en el rito, aparece este gesto estético que me parece especialmente interesante:

Detrás de nosotros corren cincuenta y tres flautas. Delante de nosotros, un clarinete nos alumbra. Y nada más me es dado saber.

De madrugada nos veremos exhaustos junto al arroyo, sin saber qué crímenes hemos cometido hasta llegar la madrugada. En mi boca y en sus patas, la marca de la sangre. ¿Qué hemos inmolado? De madrugada estaré de pie al lado del corcel mudo, con los primeros signos de una Iglesia deslizándose por el arroyo, con el resto de las flautas deslizándose aún de los cabellos. (Lispector, 111)

Esta imagen de la novela, realmente hermética y extraña, me hizo recordar unos pasajes del libro del Apocalipsis de la Biblia:

El quinto Ángel tocó la trompeta [...] Y las figuras de las langostas, se parecían á caballos aparejados para la batalla [...] Y tenían cabellos como cabellos de mujeres [...] Vestían también lorigas o corazas como lorigas de hierro [...] con potestad de hacer daño á los hombres por cinco meses: y tenían sobre sí [...] Por rey al ángel del abismo [...] (*Mi sagrada biblia*, Apocalypsi 9. 1-11)

La cuestión de los instrumentos de viento como anunciadores del Apocalipsis, los caballos, y las imágenes destructivas, construyen una estética que a mi criterio es muy similar. El apocalipsis en sí mismo significa un fin, pero es un fin que marca un nuevo comienzo. De alguna forma esta referencia significa que lo humano-cristiano representado en la cita de Lispector por la iglesia deslizándose por el arroyo, llega a su fin, pero es un fin que pauta un nuevo comienzo, un comienzo diferente. Este gesto no solo refuerza el carácter ritual del relato, sino también su carácter *político* en tanto que entabla un diálogo crítico que busca una transformación.

Y por último, hay un rasgo en el lenguaje a lo largo del relato que refuerza esta idea de la repetición muy propia de un rito.

Pero ahora sé algo horrible: sé lo que es necesitar, necesitar, necesitar. (Lispector 75)

La recuperación sería saber que G.H. era una mujer que vivía bien, que vivía bien, vivía bien, vivía en el nivel superior de las arenas del mundo, y las arenas nunca se habían desmoronado bajo sus pies [...] (Lispector 60)

Verde, verde, verde está un jardín. Entre mí y el verde, el agua del aire. La verde agua del aire. Veo todo a través de un vaso lleno. (Lispector 69) [Los subrayados son míos]

Este elemento estético de repetir tres veces las palabras me remite inmediatamente al cristianismo; tres veces negaron a Cristo, la santísima trinidad, etc. De nuevo, es clara la apropiación de la referencia, y el giro epistemológico que logra con ella. La insistencia como un elemento estético característico de lo religioso está presente en el relato, al igual que el hecho de empezar cada capítulo con la frase final del capítulo anterior; el texto se ha apropiado de estos elementos rituales, no ya para hacer un rito cristiano, sino para acercarnos al ser en sí mismo y por tanto al presente que este ser implica.

Curioso, también, que el título ya no sea “La pasión de Cristo” y pase a ser “La pasión según G.H.”; ya no es Cristo el centro del significado, y la palabra “según” del título de la novela sugiere este cambio, ya es la pasión pero según G.H.; se conserva la pasión, pero lo que se quiere alcanzar con ella es completamente diferente.

This split engenders the ability to control perception. You will yourself to ground this doble saber (double knowing) in your body’s ear and soul’s eye, always alerta y vigilante of how you are aware. Staying despierta becomes a survival tool. [...] The twin-faced patlache of your indigenous queer heritage is also the symbol of la otra tú [...] (Anzaldúa 549)<sup>40</sup>

Ahora, con respecto a *let us shift*, lo que se quiere conocer son nuevas formas de subjetivación, nuevas identificaciones que permitan nuevas formas de estar en el mundo. El carácter poético de este rito es incluso más explícito que en *Lispector*, en la medida que el conocimiento es en parte producto de la imaginación; aunque hay un fundamento metafísico similar al de *La pasión*, en tanto que independientemente de lo que seamos todos pertenecemos a la naturaleza, este fundamento no es el epicentro del ritual. Como la cita arriba lo muestra, se trata más bien de

---

<sup>40</sup> Esta división engendra la capacidad de controlar la percepción. Llevas este doble saber al oído de tu cuerpo y al ojo de tu alma, siempre alerta y vigilante de la forma en que estás alerta. Quedarse despierta se convierte en una herramienta de supervivencia. El Patlache de doble cara de tu herencia indígena queer es también el símbolo de la otra tú [ ... ] (Anzaldúa 549)

reformulaciones y transformaciones más específicas del sujeto. Por ejemplo la misma voz de Anzaldúa, que trata de construir una nueva subjetividad a partir de la creación del vínculo entre la religiosidad mexicana y la judeo-cristiana, así como entre el conocimiento occidental y el indígena mexicano. En ese orden, el rito tiene el propósito de construir vínculos, de conocer de otras maneras.

Con respecto al manejo del tiempo, aquí lo ritual se complejiza en la medida que no hay una escisión evidente entre el transcurrir del tiempo normal y el tiempo del rito; pero sobrevive la distinción en la medida que la cronología común que usaríamos para definir el tiempo del ritual no funcionaría; de alguna forma se des-temporaliza el rito, y se sale de la lógica del cronos, para ser comprendida más por otras formas como la espiritual. Ya no es necesariamente un tiempo presente absoluto, y así como más atrás analizamos los tiempos verbales del relato, este rito permite que él mismo se lleve a cabo en cualquier tiempo.

“You become reacquainted with a reality called spirit, a presence, force, power, and energy within and without.” (Anzaldúa 558)<sup>41</sup>. Y todo el proceso está estimulado por esa realidad que ella llama espíritu; una realidad que necesariamente es necesariamente difícil de asir, pero que representa la oposición precisamente de lo plenamente lógico.

Finalmente ya con respecto a referencias textuales explícitas al rito, me parece importante señalar el final del texto, un poema-ritual que uno debe leer-practicar cada vez que quiere transformarse a sí mismo:

**ritual . . . prayer . . . blessing . . . for transformation/** You face **east**, feel the wind comb your hair, stretch your hands toward/ the rising sun and its orange filaments, breathe its rays into your body [...] Moving sunwise you turn to the **south**: / Fuego, inspire and energize us to do the necessary work, and to honor it/ as we walk through the flames of transformation [...]. (Anzaldúa 575)<sup>42</sup>

<sup>41</sup> Te vuelves a poner en contacto con una realidad llamada espíritu, una presencia, fuerza, poder y energía dentro y por fuera. (Anzaldúa 558)

<sup>42</sup> ritual. . . oración. . . bendición. . . para la transformación/ Miras al este, sientes el viento peinar tu cabello, estiras las manos hacia/ el sol naciente y sus filamentos anaranjados, respiras sus rayos y van hacia dentro de tu cuerpo [...]

Esta oración del final del texto hace explícito el carácter ritual del mismo. Esta imagen tradicional de caminar sobre el fuego como un paso importante para llevar a cabo un proceso espiritual. Asimismo, el gesto de incluir una oración específica para elaborar el rito concuerda con la forma en cómo está estructurado el relato: el texto nos presenta siete diferentes etapas (stages), cada una con unos hechos y lógicas particulares, que se necesitan llevar a cabo para cumplir el ritual. Y al igual que en *Lispector*, aquí el carácter ritual se desprende de una referencia cultural o religiosa pre-establecida, y en ese orden adquiere también un valor *político* importante. Estos dos textos en cuestión se apropian del tiempo presente que implica el rito; se sirven de ese presente para construir una nueva devoción espiritual.

[...] leaving huellas for others to follow,/ build bridges, cross them with grace, and claim these puentes our/ “home”/ si se puede, que asi sea, so be it, estamos listas, vámonos./ Now let us shift./ contigo,/ Gloria. (Anzaldúa 576)<sup>43</sup>.

Esto sintetiza el significado del texto como tal: es una huella para los otros, de carácter teórico pero al mismo tiempo estético/político, para encaminarse en una transformación efectiva de sí mismos; y es un cambio que acontece en el presente que implica el rito, en el momento mismo del ser.

En ambos textos la escritura es en sí misma un ritual de reconstrucción. Ahora veremos los síntomas que brotan en el sujeto a raíz de dicho proceso, y por tanto en la escritura.

---

moviéndote en el sentido de las agujas del reloj volteas hacia el sur: / Fuego, nos inspira y energiza a hacer el trabajo necesario, y a honrarlo/ mientras caminamos a través de las llamas de la transformación. (Anzaldúa 575)

<sup>43</sup> [...] dejando huellas para que otros las sigan, / construyen puentes, los cruzan con gracia, y reclaman estos puentes como nuestra/ “casa”/ si se puede, que asi sea, que así sea, estamos listas, vámonos./ Ahora cambiemos./ contigo,/ Gloria. (Anzaldúa 576)

#### **Cuarto capítulo – La pasión y la crisis del sujeto**

Ahora entendemos el carácter político de los textos en cuestión en tanto que sus estéticas implican un diálogo crítico con sus horizontes normativos correspondientes, y un diálogo crítico en términos de la forma en la que están escritos más allá de lo que estos proponen explícitamente.

No hay ningún horizonte normativo que no implique y constituya una estética; una forma de distribuir los cuerpos en una sociedad, y la forma en la que los distintos integrantes de la misma hablan y aparecen, etc. Es decir, recordando a Butler en nuestro primer capítulo, el horizonte normativo es la palabra que regula lo que es conocible y lo que no, lo que es vivible y lo que no, lo que es narrable y lo que no, y asimismo, define cómo es lo conocible, lo vivible y por tanto lo narrable. En este sentido, analizamos cómo los textos de Anzaldúa y Lispector ponen en crisis el poder de la palabra, y obligan a que se reconstituya y reelabore lo que es conocible o vivible, lo que es narrable; mostraron asimismo, en especial Lispector, los límites de la palabra como tal. En este sentido, al mismo tiempo que se dialoga críticamente con los horizontes normativos, se construyen nuevas formas de narrar, y por lo tanto nuevas formas de ser; nuevas estéticas, es decir políticas estéticas.

Asimismo, hemos visto cómo estos ejercicios críticos siempre implican un carácter reflexivo para ser reales y eficientes. Esta necesidad la hemos demostrado en la medida que los horizontes normativos son los que permiten el surgimiento y la constitución del sujeto. Es decir, el sujeto es horizonte normativo; y cuando se quiere criticar efectivamente al horizonte normativo se debe criticar al sujeto, es decir, debemos criticarnos a nosotros mismos. Criticar, en este orden de ideas, es poner en crisis; es decir, ponernos en crisis.

Y este ponernos en crisis, por tanto, implica a su vez un poner en crisis no solo nuestra forma de pensar, sino también nuestra forma de estar en el mundo, de sentir las cosas, de hablar y de aparecer, y de concebir a los demás. Es una crisis estética, es una crisis sensible, es una crisis

que se siente; una realidad que se aparece en lógicas emocionales, racionales, corpóreas y espirituales. En este orden de ideas, los dos textos en cuestión se apropiaron del rito religioso precisamente porque permite concebir la comunión de este tipo diverso de lógicas que no es normal en la construcción del conocimiento moderno.

Temo que ni siquiera el Dios comprenda que la santidad humana es más peligrosa que la santidad divina, que la santidad de los laicos es más dolorosa. Sin embargo, el Cristo mismo sabía que, si con Él habían hecho lo que hicieron, a nosotros nos harían mucho más [...] (Lispector 112)

Como lo muestra el fragmento, no se trata de que Lispector esté siendo cristiana, sino que está dialogando críticamente con este horizonte y se está apropiando de su carácter ritual para significar algo diferente. Trae a colación la pasión de Cristo solo para distanciarse de ella; por así decirlo, deja a un lado a Cristo como tal, y abstrae el valor de su pasión como el sufrimiento que se padece por los demás; y esta es la noción moral que sobrevive.

Al igual, Anzaldúa le está dando una nueva función a dichos ejercicios rituales; esta quiere emplear nuevas formas de hacer conocimiento, y el rito es la manera que mejor se acopla a dicho propósito; no se trata de ejercer una religiosidad mexicana o cristiana, tampoco.

En este orden de ideas, me gustaría analizar algunos fragmentos de los textos que ilustran la forma en la que dicha crisis del sujeto aparece. Hay varios momentos, pero he encerrado el proceso en los siguientes: el rechazo inicial y absoluto de lo que amenaza al sujeto, después el comienzo de la asimilación de *lo otro* y la consciencia del rompimiento del sujeto, siguiente a esto la duda o el ir y venir de *lo otro* al sujeto y del sujeto a *lo otro*, y finalmente la asimilación más cabal de *lo otro* y por tanto lo que he de llamar la tranquilidad y la reconstitución del sujeto.

### **El rechazo y la consciencia de la insuficiencia del yo**

Lo primero que quiero ilustrar es cómo el texto va anunciando la crisis del sujeto por medio de imágenes de rechazo y malestar físico. En el caso de *La pasión según G.H.* se comienza a hacer

explícito en el momento que la narradora entra a la habitación de la empleada de servicio: “Noté entonces que estaba enfadada. La habitación me incomodaba físicamente como si en el aire hubiese hasta ahora permanecido el sonido del rascar del carboncillo seco en la cal seca.” (Lispector 39) Vemos así cómo este nivel de otredad ya empieza a generar una incomodidad en el sujeto, y como la cita lo muestra, es una incomodidad que se hace física.

Ya en el momento del encuentro con la cucaracha esta incomodidad física se atenúa: “Ante mis ojos asqueados y seducidos, lentamente la forma de la cucaracha se iba modificando a medida que se desparramaba. La materia blanca brotaba lenta sobre sus espaldas como una carga.” (Lispector 55). Y como había insistido antes, el hecho que sea una cucaracha hace del asunto del rechazo algo más explícito; la cucaracha siempre ha sido un animal que a los seres humanos nos genera mucho asco y repulsión; y el hecho de que en el relato sea este la imagen de la vida inhumana, de la vida en sí misma, de *lo otro*, hace que el malestar físico que implica el dejar a un lado la “humanidad” sea mayor y más evidente.

“Solo pensar en ello me hizo cerrar los ojos con la fuerza de quien aprieta los dientes, y tanto apreté los dientes que un poco más y se me habrían roto dentro de la boca. Mis entrañas decían no, mi masa rechazaba la de la cucaracha.” (Lispector 139). Esta imagen me parece particularmente expresiva con respecto al rechazo de G.H. por la cucaracha. La imagen me remite a situaciones como los gestos que uno hace antes de recibir un golpe, o el tomar una bebida horrible o terriblemente amarga, e incluso cuando uno tiene una ira profunda. Son imágenes sensoriales que cobran una nueva significación en tanto que cumplen una función moral, y es la de asimilar a *lo otro*. “Una oleada de escalofrío, pese al gran calor del sol, me recorrió: me apresuré a salir de aquella habitación ardiente.” (Lispector 44) De nuevo, la oleada de escalofrío es la lucha moral haciéndose presente en el cuerpo.

Así, el sujeto, y por ende el horizonte normativo, comienza a rechazar profundamente aquello que lo amenaza, y la persona padece esta lucha: “Perdona que te dé esto, mano que aferro, pero ¡es que no quiero esto para mí! Toma esa cucaracha, no quiero lo que he visto.” (Lispector 51) Asustado, el sujeto acude al otro interlocutor para tratar de evitar el rompimiento que está



implicando la cucaracha. Querer negar a la cucaracha, a la cosa misma, a lo otro, es de las primeras estrategias que el sujeto en su desespero emplea para evitar su peligro.

Fear keeps you exiled between repulsion and propulsion, mourning the loss, obsessed with retrieving a lost homeland that may never have existed. Even as you listen to the old consciousness's death rattle, you continue defending its mythology of who you were and what your world looked like. (Anzaldúa 549)<sup>44</sup>

Ahora, en Anzaldúa desde el principio se hace explícita la existencia del rechazo en el rito, y así como la cita lo muestra, nace del miedo del sujeto por verse amenazado por aquello que no puede asir. Incluso en la introducción, antes de iniciar en las etapas del rito como tal, uno de los elementos en los que más ahínco hace la narradora es en la lucha contigo mismo. “Tu camino de conocimiento requires that you encounter your shadow side and confront what you’ve programmed yourself (and have been programmed by your cultures) to avoid (desconocer) [...]” (Anzaldúa 540-541)<sup>45</sup>. La conciencia de la relación entre el sujeto y el horizonte normativo aquí es inmensa y explícita; es decir, desde el principio se nos deja clara la necesidad de la crisis para que se lleve a cabo un ejercicio moral real: “But transforming habitual feelings is the hardest thing you’ve ever attempted.” (Anzaldúa, 552).<sup>46</sup> De nuevo, la cita insiste no solo en la dificultad del acontecer, sino en la relación que tiene el ejercicio con nuestra sensibilidad; no es solo una crisis intelectual, es también una de naturaleza emocional y física.

De hecho, la primera etapa en *Let us shift* se llama “1 el arrebato...rupture, fragmentation...and ending, a beginning” (Anzaldúa, 546)<sup>47</sup>, lo primero que te sucede es eso: un arrebato, una ruptura. En Anzaldúa este arrebato te desubica por completo, y hace que entres en un estado de negación de lo que te ha sucedido; no quieres creer que lo que te constituye como sujeto está siendo amenazado. Pero así como el mismo título de esta primera etapa lo evidencia, ese final

---

<sup>44</sup> El miedo te mantiene exiliado entre la repulsión y la propulsión, sufriendo la pérdida, obsesionado con recuperar una patria perdida que puede nunca haber existido. Incluso a medida que escuchas el estertor de tu vieja conciencia, continuas defendiendo su mitología de quien eras y lo que tu mundo parecía. (Anzaldúa 549)

<sup>45</sup> Tu camino de conocimiento requiere que te encuentres con tu lado oscuro y confrontes lo que has hecho de ti (y lo que ha sido programado por tus culturas) para evitar (desconocer) [...] (Anzaldúa 540-541)

<sup>46</sup> Pero transformar sentimientos habituales es la cosa más difícil que tú hayas intentado jamás. (Anzaldúa 552)

<sup>47</sup> 1 el arrebato...ruptura, fragmentación...y un final, un principio (Anzaldúa 546)

implica también un comienzo. Y es ahí donde la asimilación del rompimiento del sujeto comienza a surgir; ya no es un absoluto rechazo, sino la conciencia de que la comprensión de uno se ve insuficiente frente a *lo otro*, y en este sentido las narradoras comienzan a entender la necesidad inminente del cambio, es decir, de la reconstitución del yo.

“El mundo dejaría de amedrentarme solo si yo me convirtiese en el mundo.” (Lispector 77) El mundo, en los términos de *La pasión según G.H.* es todo lo que no es humano, y en ese sentido es *lo otro*. Así, cuando la narradora habla de que el mundo dejaría de amedrentarla si se convirtiera en mundo, es el sujeto haciéndose consciente de que tiene que comprender a *lo otro*, y que para comprender *lo otro* tiene que dejar que este lo reconstituya. Si la narradora/sujeto hace caso omiso del mundo, entonces estas molestias físicas y mentales que en principio la hicieron rechazarlo, continuarían. Una vez asimilas la insuficiencia de tu yo, entonces es muy difícil ignorarla.

“Me levanté y avancé un paso, con la determinación no de una suicida, sino de una asesina de mí misma.” (Lispector 140) Como la cita lo muestra, ya el sujeto sabe que debe dejar de ser, debe transformarse. Y es muy bonito ese pasaje, porque la narradora lo pone en términos de asesinarse a sí misma sin ser un suicidio; es decir, es la muerte del sujeto del presente, más no la muerte de uno mismo como tal.

Asimismo pasa en Anzaldúa. Después del arrebato, uno trata de ignorar y rechazar eso que lo ha molestado tanto a uno. Pero, como casi violenamente muestra la siguiente cita, es muy difícil de obviar: “You snatch up a big rock and run after him. You survive este arrebato and witness his capture, but every night for months when safe in your bed, his snarl echoes in your head, “I’m going to get you, bitch.” (Anzaldúa 546)<sup>48</sup>. Aquí el relato nos habla analógicamente, al describir el arrebato que padece un sujeto cuando se encuentra con *lo otro* con la imagen de un atraco; por más que hayan atrapado al atracador, siempre vuelve a tu cabeza el peligro que este representa. Puede que la imagen sea violenta, e incluso permita que se cargue de significados peyorativos esta etapa del rito, pero creo que la figura retórica resulta muy eficiente a la hora de explicar, en

---

<sup>48</sup> Agarras rápidamente una piedra grande y corres tras él. Sobrevives a este arrebato y eres testigo de su captura, pero todas las noches por meses cuando estás a salvo en tu cama, su gruñido hace eco en tu cabeza, “Voy a atraparte, perra.” (Anzaldúa 546)

términos emocionales, lo que sucede cuando tratas de ignorar una experiencia que fue transgresora de ti mismo. Así, ambas narradoras, tanto G.H. como Anzaldúa, se hacen conscientes de que el rechazo no es la mejor solución, hay que asumirlo.

### **La duda, la lucha y el vaivén**

Ahora, aun así las narradoras hayan asimilado la necesidad de reconstituirse como sujetos, no significa que el sujeto que va a ser replanteado vaya a salir inmediatamente y sin hacer ningún tipo de resistencia a la conciencia; y es aquí cuando la lucha y el ir y venir de un lado al otro comienza: “Sabía que me estaba despidiendo para siempre de algo, algo iba a morir, y yo quería articular la palabra que al menos articula un pensamiento: «Estoy pidiendo socorro».” (Lispector 65). Y entonces, el sujeto comienza a pedir socorro, no quiere que lo dejen morir.

¡Ah, qué cansada estoy! Mi deseo ahora sería interrumpir todo esto e insertar en este difícil relato, por pura diversión y descanso, una historia estupenda que oí un día de estos a propósito de por qué se separó una pareja. ¡Ah, conozco tantas historias interesantes! Y también podría, para descansar, hablar de tragedias. Conozco tragedias. (Lispector 70)

Esta cita me parece particularmente significativa porque ejemplifica no solo esta vacilación del relato entre asumir *lo otro* o ignorarlo, sino que muestra cómo es en términos de lo narrable que se construye también dicha vacilación. Cuando se asume y no se ignora el acontecer moral, entonces el relato se vuelve difícil, pero si se quiere ignorar y hacer a un lado, lo anulamos con historias y narrativas que están inscritas en la *estética policial*<sup>49</sup> o el horizonte normativo correspondiente. Hablar de tragedias e historias de amor podría hacer que pasajeramente ignorará el miedo que tiene de asumir lo que está viviendo.

De todas formas, la narradora continúa: “Yo cedía, pero con miedo y desgarramiento.” (Lispector 76) Se sigue esforzando por ceder ante lo inhumano, pero siempre miedosa y sintiendo en sí misma su desgarramiento. Pero entonces luego vuelve a negarlo: “¡Ah, y todo eso

---

<sup>49</sup> Este concepto ranceriano de la estética policial significa aquella estética que predomina, y la cual la palabra del horizonte normativo valida. Es un concepto explicado en el capítulo primero.

no lo quiero! Odio lo que he logrado ver. ¡No quiero ese mundo hecho de cosa!” (Lispector 119) Vuelve a negar a la cucaracha en un momento de desespero, así como cuando uno quiere negar algo que inevitablemente ya viene; cuando tienes que dejar una etapa de tu vida atrás y sabes que es lo mejor, pero por miedo a lo que viene después entras en ataques de negación. La cuestión es que acá lo que está en tela de juicio es el yo; y por eso resulta aún más doloroso o difícil. “Suspiré de alivio, como si estuviese viendo ya la fotografía de la habitación después que hubiese sido transformada en mía y en mí.” (Lispector 40). Aquí, por ejemplo, G.H. se imagina que la habitación no es diferente a ella misma, y que realmente lo que le está pasando es mentira; se construye así imágenes falsas para tratar de volver, por momentos, a rechazar *lo otro*.

Debía de ser más de mediodía. (Lispector 89) Como lo ilustro con esta cita, en el relato hay dos tiempos, el del pasar del día normal, y el presente absoluto al que se quiere llegar, y hay momentos en los que estando en el presente absoluto se regresa al pasar del tiempo normal. Por ejemplo, aquí la narradora suspende su relato del tiempo presente absoluto, y nota que en el otro tiempo debe ser más de mediodía. Estos regresos narrativos al tiempo “normal” reflejan el ir y venir, de lo humano a lo inhumano, del yo a *lo otro*.

“[...] between rewind and fast-forward, swinging between elation and despair, anger and forgiveness, you think, feel, and react in extremes. Now you flounder in the chaos, now feel cradled en la calma.” (Anzaldúa 548)<sup>50</sup>. Y en *let us shift* esta vacilación y esta lucha es muy similar. El uso de sentimientos contrarios en la cita recalca este movimiento entre lo uno y lo otro; entre el perdón y la rabia, por ejemplo. Es decir, el ir y venir del sujeto a lo social, del sujeto a los demás, a *lo otro*, se hace explícito en las sensaciones y emociones, y se va de un extremo a otro constantemente; pasamos de sentirnos tranquilos a sentirnos desesperados una y otra vez.

You realize that you use the whip of your ideals to flagellate yourself, and the masochist in you gets pleasure from your suffering. Tormented by self-contempt, you reproach

---

<sup>50</sup> [ ... ] Entre el rebobinado y avance rápido, oscilando entre la euforia y la desesperación, la ira y el perdón, piensas, sientes y reaccionas en extremos. Ahora luchas en el caos, ahora te sientes acunado en la calma. (Anzaldúa 548)

yourself constantly and despair. Guilt and bitterness gnaw your insides and, blocked by your own grand expectations, you're unable to function. (Anzaldúa 550)<sup>51</sup>

Y estos esfuerzos desesperados del sujeto por no verse desplazado hacen que uno padezca diferentes sufrimientos. Esta vacilación no es fácil de vivir, y creo que el fragmento es muy explícito con respecto a esa dificultad emocional. “A threat to your identifications and interpretations of reality engages your shadow-beast, who views the new knowledge as an attack to your bodily integrity.” (Anzaldúa 566)<sup>52</sup>. Y es bonito porque este sujeto en Anzaldúa toma forma; aparece como una bestia-sombra que ataca los nuevos conocimientos inmediatamente. Así, con esta imagen de la bestia, a pesar de ser tuya, de alguna forma de empieza a notar la escisión del sujeto, en la medida que él no es todo bestia, sino esta solo una parte de él.

Y es ahí cuando pasa algo bellissimo: “A paradox: the knowledge that exposes your fears can also remove them. Seeing through the cracks makes you uncomfortable because it reveals aspects of yourself (shadow-beasts) you don't want to own.” (Anzaldúa 553)<sup>53</sup>. Así como la resistencia que hace el sujeto te indispone, también permite notar la violencia que este mismo ejerce sobre ti, que deriva a fin de cuentas de la violencia ética que ejerce el horizonte normativo que le corresponde sobre el mundo.

### **La reconstitución del sujeto y la resistencia a la violencia ética**

“Avancé un paso más. Pero, en vez de ir adelante, de repente vomité la leche y el pan que había tomado por la mañana en el desayuno.” (Lispector 141) Ahora, este arduo proceso de vacilación y lucha no es eterno, llega un momento en el que por fin sacas a esa bestia anzalduana, y vomitas; ese acto de vomitar me parece muy simbólico en tanto que siempre significa el sacar algo del cuerpo que te mantenía enfermo. Llega un momento en el que el sujeto ya comienza a ceder y se reconstituye, y por ende se modifica la ética y el horizonte normativo; la palabra

---

<sup>51</sup> Te das cuenta que usas el látigo de tus ideales para flagelarte, y el masoquista en ti siente placer de tu sufrimiento. Atormentado por el auto-desprecio, te reclamas a ti mismo constantemente y desesperas. La culpa y la amargura roen tus entrañas y, bloqueado por tus propias grandes expectativas, eres incapaz de funcionar. (Anzaldúa 550)

<sup>52</sup> Una amenaza a tus identificaciones e interpretaciones de la realidad enfrenta a tu bestia-sombra, quien ve el nuevo conocimiento como un ataque a tu integridad corporal. (Anzaldúa 566)

<sup>53</sup> Una paradoja: el conocimiento que expone tus temores también pueden eliminarlos. Al ver a través de las grietas te hace sentir incómodo porque revela aspectos de ti mismo (bestias-sombra) que no deseas poseer. (Anzaldúa 553)

comienza a asimilar nuevas estéticas, y por tanto nuevas formas de ser y de aparecer en el mundo. “El horror será la responsabilidad mía hasta que se complete la metamorfosis y el horror se transforme en luz.” (Lispector 17) Aquí, en Lispector, se es consciente de que la dificultad del acontecer moral es solo un medio para llegar a una luz, a una nueva y más justa forma de estar en el mundo.

Entonces los significantes no negativos comienzan a aparecer más seguido: “Y era como si a esa soledad la llamasen gloria, y también sabía yo que era una gloria, y temblaba toda en esa gloria divina primaria que no solamente no comprendía, sino que rechazaba profundamente.” (Lispector 56) Ya no es solo sensación de miedo, repudio, negación, sino de reconocimiento de gloria y tranquilidad. Y entonces aquellas cosas que al principio el sujeto atacaba terriblemente, ahora ya comenzando su re-elaboración comienza a reconocer como valiosas:

Solamente a la luz de la cucaracha he sabido que todo lo que nosotros dos tuvimos antes era ya amor. Fue preciso que la cucaracha me doliese tanto como si me arrancasen las uñas; y entonces no soporté más la tortura y confesé, estoy confesando. (Lispector 98)

Esta cita es muy clara con respecto al ya reconocimiento de que el dolor que ejerció lo otro al comienzo tiene un sentido más allá de sí mismo, y que a pesar de que es dolor, deriva eventualmente en algo bueno: [...] “y asistía a mi transformación de crisálida en larva húmeda, las alas, poco a poco, se encogían chamuscadas. Y un vientre completamente nuevo y hecho para la tierra, un vientre nuevo renacía.” (Lispector 65) Finalmente, con esta hermosa imagen, queda claro que la intención era la metamorfosis del ser; lo que hace aún más bella esta imagen, es que invierte el pasar natural de la larva a la crisálida. Y me parece hermosa esta inversión en tanto que representa así mismo el carácter *político* de dicha metamorfosis, en tanto que se distancia de lo común, así como el rito se distancia de la religión.

“Something slithers and swooshes against the inside walls. Bile rises, your stomach heaves. It feels like you’re giving birth to a huge stone. Something pops out, you fall back onto the

mattress in blessed relief. Is this what it feels like to die?” (Anzaldúa 555)<sup>54</sup>. Asimismo, en Anzaldúa esta imagen de vomitar y sacar algo del cuerpo se repite, lo cual me parece sumamente interesante, vomitas como ese último gesto de dolor físico para expulsar esa parte violenta de ti. Y aunque esto no se reduce a la escritura, aquí en esta acontece el proceso de sacar esas partes de sí mismo; en la escritura, en este sentido, se es. De igual forma, este reconocimiento del dolor y la lucha como un medio para alcanzar una nueva forma del ser se hace evidente: “Coyolxauhqui is your symbol for both the process of emotional psychical dismemberment, splitting body/mind/spirit/soul, and the creative work of putting all the pieces together in a new form” [...] (Anzaldúa 546)<sup>55</sup>. La imagen de la deidad mexicana es bella, y anuncia que así como se desintegra el sujeto, asimismo se ha de reconstruir creativamente.

Y en Anzaldúa un lenguaje muy optimista se consolida: “This alchemy of connection provides the knowledge, strength, and energy to persist and be resilient in pursuing goals. Éste modo de capacitar comes from accepting your own authority to direct rather than letting others run you.” (Anzaldúa 571)<sup>56</sup>. Entonces uno no solo se reconstituye, sino que al mismo tiempo se refleja la capacidad creativa y moral que tenemos como sujetos. “Éste quehacer –internal work coupled with commitment to struggle for social transformation- changes your relationship to your body, and, in turn, to other bodies and to the world. And when that happens, you change the world.” (Anzaldúa 574)<sup>57</sup>. Y aquí, muy explícitamente, se manifiesta la relación entre esa capacidad creativa y moral del sujeto con la transformación del mundo, es decir, la transformación del horizonte normativo.

De todas formas, puede que estas posibilidades positivas no se den tan fácil y cuando uno cree, la dificultad no secuencial de todas formas permanece. “But when you cast to the world what

---

<sup>54</sup> Algo se desliza y cruje contra las paredes interiores. La bilis se levanta, tu estómago tiene tirones. Se siente como si estuvieras dando a luz a una enorme piedra. Algo se sale, te caes de nuevo sobre el colchón en un bendito alivio. ¿Es esto lo que se siente morir? (Anzaldúa 555)

<sup>55</sup> Coyolxauhqui es su símbolo, tanto para el proceso de desmembramiento emocional psíquico, la división cuerpo/mente/espíritu/alma, y el trabajo creativo de poner todas las piezas juntas en una nueva forma [...] (Anzaldúa 546)

<sup>56</sup> Esta alquimia de conexión proporciona el conocimiento, la fuerza y la energía para persistir y ser resistente en la consecución de objetivos. Éste modo de capacitar viene de aceptar tu propia autoridad para dirigir en lugar de dejar que otros te dirijan. (Anzaldúa 571)

<sup>57</sup> Éste quehacer -trabajo interno junto con el compromiso de luchar por la transformación social- cambia la relación con tu cuerpo y, a su vez, con otros cuerpos y con el mundo. Y cuando eso sucede, cambias el mundo. (Anzaldúa 574)

you've created and put your ideals into action, the contradictions explode in your face.” (Anzaldúa 567)<sup>58</sup>. Hay momentos en los que crees que te has reconstruido y por ende tienes una propuesta para matizar la ética, pero puede que resulte que cuando lo vas a compartir con el mundo no sea tan preciso y poderoso; y está bien, estos declives y fracasos también se conciben en el rito.

This state of awareness, while vital, don't last. (Anzaldúa 556)<sup>59</sup>. Ahora, es importantísimo lo que esta cita nos recuerda, y es el hecho de que este momento de profunda creatividad y fertilidad moral es un acontecer, es un momento. Y al igual que la política, es algo que no pasa siempre. En este sentido, volvemos al mundo con la nueva estética de nosotros mismos, y para ejercer nuestro diálogo crítico con la ética con otras personas. No se trata, entonces, de quedarnos en el rito, sino de volver al tiempo regular. Esto no quiere decir, entonces, que debamos vivir en inestabilidades constantes, y que toda estética y moral que llegue a constituirse como dominante y ética<sup>60</sup> tenga que ser violenta o insoportable. El propósito real de la política, por el contrario, es constituir nuevos y mejores órdenes y sujetos; órdenes que eventualmente llegarán a ser anacrónicos y violentos, y deberán ser enfrentados por otras políticas estéticas y otros sujetos morales poéticos (poiesis).

“Estoy teniendo ese valor duro que me duele como la carne que se transforma en parto. Mas no. Aún no lo he contado todo.” (Lispector 137) En el momento que la narradora de *La pasión según G.H.* relata estas últimas dos frases, nos cuenta a su vez que quiere ir por la noche a bailar y a tomar algo, es decir, a volver a la vida humana. Es decir, G.H. no se queda en el absoluto presente y la cosa misma para siempre, ni creo que asuma que eso es lo que todos debemos hacer. Se trata más bien de volver al mundo sabiendo la violencia que ejercen algunas normas de comportamiento y éticas, y en ese orden de ideas la violencia que algunos sujetos ejercemos sobre los demás. No se trata de negar lo humano para siempre, creo, sino de entender que este es transformable.

---

<sup>58</sup> Pero cuando lanzas al mundo lo que has creado y pones tus ideales en acción, las contradicciones estallan en tu cara. (Anzaldúa 567)

<sup>59</sup> Este estado de conciencia, mientras vital, no dura. (Anzaldúa 556)

<sup>60</sup> La ética remite al ethos, a un estar colectivo. La moral atiende más los espacios personales.



Asimismo, se mantiene la conciencia del espacio enigmático como algo nunca agotable: “Y, como del sueño, lo que no te puedo reproducir es el color esencial de su atmósfera. Como en el sueño, la «lógica» era otra, carente de sentido cuando uno se despierta, pues la verdad mayor del sueño se pierde.” (Lispector 88) Siempre va a permanecer un espacio mayor de *lo otro* que escapa a cualquier comprensión; y a pesar de que se trata de volver a comprender el mundo de una forma distinta, esta irreductibilidad del mismo funciona como garantía de que siempre existirá la *política*; siempre habrá algo que no entra en lo narrable. Puede que ahora estos dos textos sean políticos, pero asimismo puede pasar que en un centenar de años se conviertan éticamente violentos, y esta es una aclaración importante.

De todas formas, logramos notar cómo hay lógicas emocionales y corpóreas que se insertan en procesos morales, estéticos y políticos, y lo que logra esto es re-significar realidades humanas que normalmente se conciben como no correspondientes al conocimiento, la política y la construcción de sociedad.

## REFLEXIONES FINALES

Considero que he hecho de este trabajo algo sincero, y eso me reconforta. No solo he aprendido mucho sino también me he respondido la pregunta sobre la importancia de mi hacer, de mi vocación como estudioso de la literatura, como humanista. He dado cuenta de lo vital que es dedicarse a estos estudios, y las posibilidades tanto políticas como morales que estos brindan. Me alegra tener la seguridad hoy de decir que la literatura es algo vital, y mejor aún, me llena de gratitud poder afirmar que esta tesis y el estudio de la literatura en general me han brindado herramientas para vivir mejor; más que adquirir conocimientos, he desarrollado habilidades y competencias críticas, perceptivas e intuitivas que puedo emplear en escenarios distintos a los literarios.

Asimismo, he hecho de este texto un ejercicio moral. Creo que en mi primer capítulo, a través de los pequeños relatos que inserté en medio de la argumentación teórica, no solo quise ayudar a entender mejor aquello que estaba explicando, sino también quise dar cuenta de mí mismo. Quise mostrar y pensar algunos de los que considero mis defectos, de mis violencias éticas. Y me parece bello esto porque responde a una intuición estética con respecto al ejercicio mismo de teorizar sobre esta moral, y es la necesidad de involucrarse en aquello de lo que estás hablando.

Ahora, no creo que este sea el espacio y tampoco ya tengo el tiempo para argumentar y defender el cómo he puesto en crisis esas partes de mí que son violentas. Tampoco quiero hacer de este final un elogio a mi capacidad moral. Me parece más honorable haber asumido culpas. No digo que dar cuenta de mis logros morales no sea importante, solo que este ensayo no me alcanzó para hacerlo. Ya encontraré otros espacios, textuales o no, para mostrar la resistencia que he hecho y que haré con respecto a la violencia ética que ejerzo.

Ya específicamente, me parece particularmente importante de mi escrito el haber identificado esos rasgos y procesos emocionales y sensibles que aparecen cuando un sujeto está teniendo una transformación. Tal vez tengo una perspectiva cristiana en el sentido de la pasión que implica este ejercicio moral. Pero, en ese mismo sentido, es un padecimiento que representa un acto de profundo, sincero y necesario amor por el otro. Puede que haya otras formas no dolorosas de vivir este proceso, pero mi tejido teórico, mi experiencia personal, y los textos que he analizado

me han ayudado a pensar que el dolor es más fértil de lo que comúnmente creemos; creo que más que evitar el dolor, hay que entender que hay espacios y momentos donde su función es vital. Por eso considero que mi ensayo, entre otras muchas cosas, es una invitación a resignificar el padecimiento, y a entender que muchas veces hay que darle la bienvenida, así como otras no. Hay que saberlo interpretar.

De igual forma, me parece particularmente motivante haber encontrado esos elementos textuales en común en Anzaldúa y Lispector, y que hayan dialogado tan bien con teóricos como Ranciere, Butler y Foucault. Estos encuentros y relaciones fortuitas me dejan la sensación de que ha habido, y hay, muchas personas que han hecho grandes esfuerzos por pensar una nueva forma de estar en el mundo, de entender la moral, la política, y por qué no, la estética y la literatura. Es decir, parece que todos estos personajes intuyen lo mismo, y han encontrado distintas formas de decirlo. Asimismo, dichos encuentros se han ido transformando en pilares de mis reflexiones y preocupaciones, y sobre todo una compañía en mi búsqueda. Por tanto, y haciendo uso de las categorías y teorías que he empleado y tejido en este trabajo, me gustaría poder seguir rastreando y analizando textos que tengan estos elementos de esta moral transformadora; y que hagan ver en su escritura, así como pasa en Anzaldúa y Lispector, la participación de lo emocional y corpóreo en las cuestiones morales. Creo que es más lo que falta por hacer que lo que he hecho, pero creo que eso es un muy buen síntoma, ya que he logrado ampliar el espectro de ese espacio enigmático que nos permite movernos y cambiarnos.

Asimismo, me gustaría poder insistir en investigar y pensar la importancia que este ejercicio moral y estas escrituras tienen en nuestro contexto contemporáneo. Como colombiano, en medio de este conflicto armado tan complejo, creo que la pertinencia de repensarnos y de permitirnos intentar construir nuevos diálogos es evidente. Y es que la complejidad del conflicto armado toca todos los aspectos de nuestra sociedad, incluso aquellos que parecen estar tan lejos de él; la genealogía del conflicto, y las causas de su permanencia, son mucho más complejas que el enfrentamiento armado de los actores del conflicto. Y de igual forma, creo que a diario en nuestro país hay violencias que incluso nosotros los que nos sentimos lejanos del conflicto ejercemos. Violencias como las que yo ejercí con mi compañero facatativeño, o violencias como no entender las diferencias económico-sociales tan agresivas en las que vivimos. Violencias de género, violencias de clase o incluso violencias tan sencillas como maltratar a cualquier persona

que comparte algún espacio con nosotros. Creo que hay toda una red de violencia, cuyos puntos cúspides y sobresalientes son los actores del conflicto; pero es nuestra responsabilidad moral poder mirar debajo de esos puntos sobresalientes, y comenzar a pensar cómo nosotros ayudamos a sostenerlos. O en su defecto, y por qué no, cómo ayudamos a resistirlos.

Ahora, por más que me sienta a gusto con el trabajo, creo que sí tiene dificultades y hay una en particular que me gustaría compartir. Y hago este ejercicio con el propósito no de excusar un error, sino de ampliar la proyección de mis preocupaciones. Creo que a pesar de que sí logré encontrar una relación profunda entre el cuestionamiento moral, la política y la estética, en lo que corresponde a mi ejercicio moral como tal, no logré entablar un diálogo fuerte de mis reflexiones con un horizonte normativo específico, con una violencia ética particular, con un nosotros más delineado. Sigue siendo, en lo que corresponde a mi moral, un ejercicio bastante generalizado. Me parece que uno de los pasos a seguir, y es un paso enorme, es lograr develar la relación que tienen mis preocupaciones morales particulares con un nosotros, con una comunidad. Relaciones que existen, ya que como a lo largo de mi trabajo demostré, toda moral está enmarcada necesariamente en un horizonte normativo que trasciende su individualidad. Pero, a pesar de que existen, son relaciones y lazos políticos que todavía no he logrado develar. A pesar de que estoy convencido de que hay cambio social desde lo individual, el potencial político de lo colectivo es enorme y fundamental. Ojo, esto no quiere decir que las obras analizadas no lo hagan; hablo específicamente del alcance de mi reflexión y moral.

Finalmente, creo que el afán de este ensayo es mostrar que a pesar de que el mundo en el que vivimos y nos ha formado nos determina, siempre queda un espacio en el que como personas libres podemos crearlo y matizarlo. Esa capacidad poética del sujeto es la que nos permite tomar, en cierto grado, auténticas decisiones.

Creo que queda un camino largo pero apasionante por recorrer. Y este fue solo un firme primer paso.

## BIBLIOGRAFÍA

Althusser, Louis. *Ideología y aparatos Ideológicos de Estado*. Bogotá:Tupac-Amaru, 1974.

Impr.

Anzaldúa, Gloria. “now let us shift...the path of conocimiento...inner works, public acts”. The Midwest pragmatist study group, Feb.2014.Web. 11 Abr.2015.

Brooks, Peter, ed. *The Humanities and Public Life*. New York: Fordham University Press, 2014.

Impr.

Butler, Judith. *Dar cuenta de sí mismo - Violencia ética y responsabilidad*. Buenos Aires: Amorrortu, 1999. Impr.

Butler, Judith. “Ordinary, Incredulous”. *The Humanities and Public Life*. Ed. Peter Brooks. New York: Fordham University Press, 2014. 15-37. Impr.

Ferlinghetti, Lawrence. *Poetry as Insurgent Art*. New York: New Directions Publishing Corporation, 2007. Impr.

Foucault, Michel. *La hermenéutica del sujeto*. Trad. Fernando Álvarez-Uría. Madrid: Ediciones de la Piqueta, 1994. Impr.

Grüner, Eduardo. Introducción. *Estudios Culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo*. Por Grüner. Buenos Aires: Editorial Paidós, 1998. Impr.

Jameson, Fredric y Slavoj Žižek. *Estudios Culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo*. Trad. Moira Irigoyen. Buenos Aires: Editorial Paidós, 1998. Impr.

Lispector, Clarice. *La pasión según G.H.*. Trad. Alberto Villalba. Madrid: Ediciones Siruela, 2013. Impr.

Merchán, Luisa. “Refractación de una realidad autoreferencia e inversión en La pasión según G.H. de Clarice Lispector”. Tesis profesional. Pontificia Universidad Javeriana, 2011. Web.

*Mi sagrada biblia*. Ed. Rafael García. Cali: Padilla Luque Editores, 1999. Impr.

Ramírez, Liliana. “Gloria la Neplantera”. *Las desobedientes: mujeres de nuestra América Vol.2*. Ed. Betty Osorio. Bogotá: Panamericana Editorial, 2015.

Rancière, Jacques. *El desacuerdo*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1997. Impr.

---. *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Servei de Publicacions-Universitat Autònoma de Barcelona, 2005. Impr.