

**LA ESCRITURA A DOS MANOS:
Cómo se rehace y se deshace la realidad en *Colibrí* de Severo Sarduy
y en *Aprendizaje o el libro de los placeres* de Clarice Lispector**

Mayerly Carolina Martínez Prada

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES
PREGRADO EN ESTUDIOS LITERARIOS
BOGOTÁ, ENERO, 2012**

**LA ESCRITURA A DOS MANOS:
Cómo se rehace y se deshace la realidad en *Colibrí* de Severo Sarduy
y en *Aprendizaje o el libro de los placeres* de Clarice Lispector**

Mayerly Carolina Martínez Prada

**TRABAJO DE GRADO
Presentado como requisito parcial
para optar por el título de
Profesional en Estudios Literarios.**

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES
PREGRADO EN ESTUDIOS LITERARIOS
BOGOTÁ, ENERO, 2012**

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES**

Rector de la Universidad

Joaquín Sánchez García S. J.

Decano Facultad de Ciencias Sociales

Luis Alfonso Castellanos Ramírez S. J.

Director del Departamento de Literatura

Cristo Rafael Figueroa

Director de la Carrera de Estudios Literarios

Liliana Ramírez Gómez

Directora del Trabajo de Grado

Liliana Ramírez Gómez

Artículo 23 de la Resolución No. 23 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 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.”

Este recorrido fue posible debido a la presencia y aporte de varias personas.

Gracias a:

A mis maestros por ser unos soñadores que creen en la asombrosa locura de enseñar un arte en nuestros días. A Liliana por sus gestos de compañía, sus palabras y su incansable comprensión que iluminaron mi camino cuando más oscuro se hacía.

A mis padres y hermanos porque con detalles extraordinarios colman cada fracción de mi vida. Gracias por su presencia, por sus palabras, por su asombroso amor... con los que no sólo me edifico cada día sino que me lleno de plenitud, orgullo y gratitud. Gracias por traerme de vuelta tantas veces en que iba saliéndome del camino.

A todas aquellas personas que tanto quiero. Gracias por atreverse a entrar en mi vida y rebosarla de bellos recuerdos, momentos y sueños de eternidad.

A las caídas, errores, obstáculos y similares. Sin ellos y su incomprendida enseñanza no estaría donde estoy en estos momentos.

A Aura, porque el día en que naciste, yo nací contigo.

Tabla de contenido

Introducción	8
Capítulo I	
Lo moderno europeo y su postmoderno latinoamericano	12
Latinoamérica en un amargo despertar a la modernidad	13
La persecución de lo diferente	19
El valor de lo efímero	25
Me niego a seguir ignorando mi particularidad, pero me niego también a negar la modernidad	29
Capítulo II	
Las aperturas del pensamiento postmoderno: un diálogo desde lo literario	34
La experiencia de lo real	37
Disolviendo los límites del centro	41
Los caminos de regreso a la(s) realidad(es)	
La escritura sobre lo posible	45
La realidad es su distorsión	50
El antes de la palabra	54
Una lectura de acompañamiento...	56
Capítulo III	
El recorrido por las realidades literarias: abriendo las venas de los relatos	60
“El influjo sobre lo real que implica toda simulación”	61
El “espejo cóncavo del cosmos”	68
“Tan inverosímiles como reales”	72
Ser uno mismo es la verdad más obvia de ver	76
“Lo que estoy escribiendo no es para leer, es para ser”	86
Algunas consideraciones... en ausencia del punto final	93
Bibliografía	97

Quién sepa la verdad que venga. Y que hable.

Escucharemos afligidos.

Clarice Lispector en *Agua Viva*.

INTRODUCCIÓN

En muchas ocasiones, aun cuando algunas de las grandes ideas como la Verdad, la Historia, la Realidad son enteramente diversas y complejas, se termina por definir las a través de un concepto dominante para creerlas consumadas, sabiendo que no lo son. Expresar que un objeto o concepto tiene una problemática es sugerir que se encuentra ante un estado de tensión, que *algo* atenta o interfiere en la quietud y la consumación del mismo. Decir que la representación de la realidad, mediada por la literatura, sufre una crisis es decir que la realidad también la sufre, pero ¿en qué sentido? en el sentido en que la realidad y la representación se enfrentan ante sí mismas desde la pregunta por su estabilidad y comienzan a ser apreciadas desde el movimiento interno que las hace volcarse hacia la multiplicidad, en el caso de la realidad, y a la postura autónoma o antirealista en el caso de la representación. Es este movimiento de cambio y renovación de estos dos conceptos, que están presentes de formas variadas en dos novelas latinoamericanas de la segunda mitad del siglo XX, *Colibrí* (1985) del cubano Severo Sarduy y *Aprendizaje o el libro de los placeres* (1969) de la brasilera Clarice Lispector; el que interesa a este trabajo.

Pero el mencionar estas dos novelas como exponentes de una propuesta de no representación de la realidad, refiere mucho más que insistir en su intención de separarse de ella. Estas novelas no quieren alejarse del mundo para deshacerse de él, quieren alejarse del mundo para rehacerse con él: para crear, dentro de su narración, una imagen de éste que ya no es mimética, sino que gracias al distanciamiento es distorsionada, a la vez que múltiple e intensamente expresiva. Lo que produce, ante todo, nuevos modos de *ser* y *estar* en el mundo para estas novelas y para el arte que se abraza a esta postura. Un nuevo lugar que consiguen a través de nuevos méritos que como veremos, están en su interior más no en la relación de interpretación que entablan con y desde la realidad. Sobre estas novelas más que la urgencia por su interpretación, de saber qué quieren decir, urge más la necesidad de observar y detallar cómo son aquellas dinámicas internas conseguidas a nivel de lo estético, más que de lo referencial.

Hasta ahora se ha mencionado que las novelas, gracias a su intención de no copiar, consiguen representar la realidad bajo sus propias formas; pero esa realidad no es tan lejana y abstracta como en principio pudiese parecer. Ocurre que en las novelas hay ciertos rasgos notorios que se podrían relacionar con momentos específicos de nuestra realidad, es decir, elementos que son reconocibles en nuestro contexto social latinoamericano. Tanto así, que resulta muy acertado suponer que cada novela crea la imagen de una realidad particular, vivida a lo largo del continente en la segunda mitad del siglo XX. Por parte de *Colibrí*, la realidad que, en su interior, se estaría manifestando es la relacionada con la vivencia de millones de personas que bajo el régimen de las dictaduras de los años sesenta y setenta, lidiaron con una situación de persecución, represión, violencia y pérdida de sus identidades. Es más, puede decirse que *Colibrí* expresa esta vivencia en un grupo específico: los homosexuales en su persecución y represión en Cuba. Por otro lado, en *Aprendizaje o el libro de los placeres* se elabora la imagen de una sociedad que ha convivido con indiferencia en el escenario del consumo desmedido. En donde la importancia dada a los bienes materiales y a la apariencia física, cobran tan desmedida relevancia, que producen el establecimiento de valores del mercado, en sustitución de muchos valores más *humanos*.

Prestar atención a estas realidades históricas latinoamericanas se convierte así, en el primer paso a dar en este trabajo, será nuestro primer capítulo. Y para acercarse a ellas, es necesario entenderlas como dos situaciones surgidas de la llegada del ideal de la modernidad al territorio. Por consiguiente, es necesario reconstruir esta llegada desde sus aspectos negativos, los cuales desembocaron desastrosamente en estas dos realidades. En suma, nos acercaremos a la modernidad desde su cara negativa, no queriendo decir de ninguna manera que lo moderno en Latinoamérica es directo sinónimo de desastre y perdición. Desde esta cara de la moneda, iniciaremos un recorrido que tiene sus raíces en lo negativo, pero que se interesa por detallar lo positivo que de ello surgió. Es así como lo negativo de la modernidad nos servirá de referente para referirnos a aquellas dos realidades que ya mencionamos, y al tiempo nos servirá para adentrarnos en la conciencia que se despertó en el territorio a partir

de estas experiencias dolorosas. En otras palabras, esta honda crisis inspiró una toma de conciencia por parte de las sociedades, lo que hizo que tomaran una postura clara frente a la crítica realidad que estaban viviendo. Postura desde la que se intensificó la idea de ver a la modernidad desde la urgente necesidad de re-visión y re-formulación de sus planteamientos, sus objetivos y sus dinámicas en el continente latinoamericano.

Como veremos, esta idea percibida como una re-lectura de lo moderno, consiguió forjarse bajo el nombre de postmodernidad, dado su amplio carácter de superar una modernidad que había causado tan profunda desilusión y crisis. Hablar de postmodernidad en este trabajo responde a un objetivo y es el de entender qué implica que Latinoamérica este sumergida en un pensamiento postmoderno, y qué es precisamente eso, lo postmoderno social y literario en este territorio. Esto, para comprender aquellas dinámicas de ese entorno, que iba transcurriendo entre lo moderno y lo postmoderno, en el cual están inscritas las dos novelas comprendidas en este trabajo. Y desde allí, resultara interesante ver y pensar qué rasgos del pensamiento moderno conservan éstas y qué elementos de ese nuevo pensamiento postmoderno intervienen en su interior; en especial, aquellos que manifiestan una toma de posición frente a la representación de la realidad.

Precisamente, aquel diálogo entre lo moderno y lo postmoderno, adentrado en lo literario y fijado especialmente en cómo se mira la representación de la realidad, se presentará en el segundo capítulo. Ya que podría pensarse que las dos novelas proponen una mirada divergente (¿postmoderna?), que re-elabora algunos conceptos literarios explorados en el pensamiento moderno, entre ellos, precisamente el de la función no representativa del arte hacia la realidad. Lo que se realizará a continuación, es algo como un constante entrar y salir de la modernidad –evocando la idea de Canclini– para constantemente entrar y salir de la postmodernidad; pudiendo con ello, dinamizar el dialogo en lo literario. Un dialogo que valora los aportes latinoamericanos, pero tiene en cuenta también los “externos”. Por tanto, será necesario dar este paso desde la contribución que ya otros han dado a estas temáticas, siendo necesaria la mirada hacia diferentes exponentes europeos y americanos, entre ellos Susan

Sontag, pues varios de sus argumentos no giran solamente sobre lo que significa que el arte moderno tenga una postura de no-representación del mundo, sino además, cómo éste arte concede las formas para configurar una nueva realidad dentro de la obra que se sustenta a sí misma y no en que tanto sea referente de un modelo real. Además veremos cómo esa realidad evocada en el relato, debe ser aprehendida más no interpretada, que no es lo mismo. Es decir que esta realidad, como ha perdido su sentido de referencia, debe ser pensada desde las propias formas de lectura que la misma novela brinda en su interior. Esto lo veremos con detenimiento más adelante, hacia la parte final del segundo capítulo.

Unas líneas arriba se ha mencionado que las dos novelas, ejes de este trabajo, consiguen unos importantes méritos al interior de ellas, méritos que no solo tienen que ver con la forma como representan o no la realidad. Es por eso, que si bien es importante distinguir la imagen refractada que nos ofrecen de la realidad, éstas no pueden ni deben ser estabilizadas en este aspecto. Es decir, además de detallar cómo se *rehace* la realidad en su interior, es igual de importante percibir cómo ésta misma se *deshace* y genera una imagen, que disuelve su sentido de referencialidad. Y es de este modo como se dará el paso final, el tercer capítulo en este trabajo, en el que nos acercáremos a las novelas, recorriendo sus relatos y entreviendo en ellos la realidad que nos brindan bajo la forma de *apariencia* o *simulación* de lo real. Después de todo, lo que se quiere es leer estas obras desde diversos puntos de vista, desde sus diversos puntos de vista, los cuales abogan por la eclosión significativa de las mismas, no por su apaciguamiento. Y ver con ello, cómo a partir de sus respectivos experimentos con lo real, si es oportuno llamarlos así, se manifiestan a su manera, como discursos históricos y no ya como documentos históricos.

Es así como este trabajo no quiere buscar conceptos finales o verdades últimas en las novelas, sino que se apega a una lectura de seguimiento, como propone Susan Sontag. Una lectura que bien puede decirse de acompañamiento, y no de empobrecimiento (aquella que se propone extraer un significado o una verdad) de las novelas. Acompañamiento que incite hacia una nueva forma de pensarlas, una forma de dialogar con ellas, que involucre la no pérdida del

sentido crítico y que responda a las preguntas de ¿Qué es? y ¿Cómo es? en vez de a la ya innecesaria ¿Qué significa? Además, interesa mirar que estas novelas construyen la dinámica de no representar al mundo tal cual es, a través de direcciones, dinámicas y resultados diferentes en cada una. Bien, la forma de no-representación en *Colibrí* dista mucho de la de *Aprendizaje*, ya que en la primera se desarrolla mediante la distorsión completa de la realidad, y en la segunda, la lejanía del mundo se hace a partir del volcamiento hacia adentro, de la introspección en el espacio interior de la protagonista. E igualmente sucede con sus dinámicas y con la realidad que termina allí, en cada una, evidenciándose. Veremos cómo son rutas de fuga, de huida del mundo, sus imágenes de simulacro, su forma expresiva. Todo ello para mostrar que frente a los conceptos de realidad y representación, estas dos obras literarias responden de forma completamente autónoma, creando ambas sus propias fuerzas de lectura.

En el recorrido del trabajo habrá conclusiones por doquier, pero nada será concluyente (de la misma forma como pasa en las novelas). Porque su elaboración respeta la presencia de las muchas posibilidades, relatos y versiones, no del ejercicio agotador (para las obras y para el trabajo) de producir verdades absolutas.

Capítulo I

LO MODERNO EUROPEO Y SU POSTMODERNO LATINOAMERICANO

*La Historia es siempre y ante todo una elección
y los límites de esa elección.*

Roland Barthes.

Antes que nada y realizada esta breve exposición del contenido del trabajo, es necesario decir que centrarnos en la modernidad latinoamericana y su reacción postmoderna no significa que en otras latitudes del mundo no se hayan gestado estas mismas manifestaciones. Pero lo que nos interesa aquí es mirarlos no desde la oposición o división; es decir, antes que separar la modernidad de la postmodernidad, nuestro recorrido apunta más a mirar sus rutas de

intersección. Nos parece más valioso diluir la diferencia entre ambos movimientos para fijarnos en sus puntos de encuentro, reciprocidad y dialogo constante. Dicho esto, procederemos a dar el primer paso para ver la llegada de la modernidad –desde su cara negativa– y cómo transmitió reacciones negativas en las sociedades latinoamericanas expuestas a este cambio. Lo que generó, a grandes rasgos, un sentimiento de desilusión no solo por las dos realidades desastrosas que ayudo a impulsar (las situaciones de represión y la de desigualdad sustentada en el dinero), sino porque desde este sentido, la modernidad ingresó a la región bajo un amplio sentido de exclusión, diferencia y menosprecio de lo social.

Latinoamérica en un amargo despertar a la modernidad.

No resulta exagerado referirse a los años sesenta y setenta en Latinoamérica como los años de una “década perdida” (Walde, p. 11), debido al agudo estado de crisis social que en ese entonces estaba viviendo. Un estado que tendría sus cimientos en una razón primordial, la llegada de la idea de la modernidad¹ al territorio latinoamericano. Modernidad que forjaba gran parte de su proyecto desde la idea de la industrialización de las sociedades como una de las formas más eficaces para impulsar el desarrollo y el progreso de las mismas. Y en efecto, se mostró como propulsora de grandes beneficios, que no es necesario referir aquí; al tiempo que causaba grandes problemas locales que a gran escala configuraron la percepción negativa de la modernidad en América Latina.

Pero entonces, ¿Por qué un proyecto que viene acompañado de iniciativas de impulso al progreso, genera tan graves y contrarios efectos en Latinoamérica? La respuesta puede encontrarse inicialmente desde dos perspectivas: la primera, en que este proyecto, desde su

¹ Para este trabajo se usará el término de modernidad a partir de la definición construida por Marshall Berman en *Todo lo solido se desvanece en el aire*. La cual expresa que la modernidad, en su tercera fase (siglo XX), se manifiesta como un proyecto de modernización de la sociedad, cuyas principales fuentes y efectos son vistos en: la innovación científica, las alteraciones demográficas, los medios masivos de comunicación, el crecimiento urbano, Estados cada vez más poderosos y estructurados, y la industrialización. En donde todos estos elementos son conducidos desde y por las ansias de expansión y afianzamiento del mercado capitalista.

formación hasta su consolidación, nunca tuvo en cuenta ni la participación ni la visión latinoamericana. Europa, como eje forjador de la modernidad, no contó con los aportes de ningún tipo, que pudieran ofrecerse desde Latinoamérica. Y la segunda, que se figura aún peor, es que aparte de omitir las voces de América Latina y de otras regiones, el ideal de lo moderno se convirtió rápidamente en el prisma por el cual se podía clasificar y calificar a las regiones de todo el mundo. De esta manera, Europa asume la construcción de una “narrativa universal a través de la organización de saberes, lenguajes, memoria e imaginario. De este modo implanta una geopolítica del conocimiento que permite la consolidación del capitalismo. Aquí, por consiguiente, capitalismo y modernidad van de la mano” (Monelos, p. 50). Lo que esta cita nos refiere, es que no solo se estaba “imaginando” a las sociedades por parte de la lógica moderna, sino además, que este imaginario debía encajar dentro de esa lógica que buscaba el fortalecimiento del capitalismo, con todas sus implicaciones de cambios en la cultura, la ideología, la industria, donde la modernización² no podía verse más que deseable.

Pero junto con lo anterior, hubo un tercer elemento que hizo que la entrada de la modernidad en Latinoamérica no fuera posible, para ésta, desde una visión completamente optimista. A lo negativo, para las sociedades latinoamericanas, que era el ser “creadas” desde los objetivos de modernización, se le suma ese carácter de universalización de éstos, de destino inevitable con el cual fueron implantados. El proyecto de modernización, como lo señala la profesora de economía Susana Valdivieso, piensa en el “crecimiento de la producción y el consumo y la meta de una abundancia material sin límite, como el proyecto histórico ineludible de la humanidad” (p. 27). Lo que implica, por un lado, una paradoja del proyecto, pues quería ser universal sin siquiera haber estimado lo múltiple de lo universal; es decir, las particularidades de cada región. Y por el otro, este carácter de “ineludible de la humanidad” no le dejaba muchas opciones de elección a las sociedades, las cuales debían ingresar a ella porque, según

²Marshall Berman también hace una diferenciación entre modernización, modernismo y modernidad. La modernización se lleva a cabo en el plano material (como la industrialización), cuyos ejes son la política y la economía; el modernismo es en cambio, una experiencia dada en el plano espiritual dada por el arte y la cultura; y la modernidad es el conjunto amplio, visto como forma de experiencia vital, que reúne y motiva el desarrollo de los dos primeros.

se pensaba, inevitablemente era ese su destino. Y por supuesto, esa idea de “forzosa necesidad” anulaba no sólo la voluntad consiente, sino que, exigía a América Latina a integrarse a la modernidad, no que la modernidad fuera la que debiera integrarse a las dinámicas y realidades latinoamericanas.

Integrarse de esta forma a la modernidad supuso un problema elemental en la apreciación latinoamericana de lo que le era propio, ya que comenzó a desarrollarse un discurso que lo desestimaba y lo creía insuficiente para competir contra los requerimientos modernos. ¿Por qué? Valdivieso nos ofrece una respuesta al expresar que cuando se es incluido forzosamente en un modelo mundial, se genera una visión que “termina en la autonegación, de tal manera que los proyectos de futuro que se traducen en políticas económicas y sociales, se empiezan a fundar más en un abstracto “deber ser”, con referencia a experiencias externas, que en la construcción de lo “posible”, a partir de lo realmente existente” (p. 29). Esta cita es clave, ya que nos dice que inevitablemente lo propio, lo particular o específico (en últimas, lo distinto a la idea de modernidad) comienza a verse desde la exclusión y, ser “concebido como negativo, como obstáculo a superar” (p. 27). Nos encontramos en este punto con la construcción de un imaginario de la realidad latinoamericana ajena a Latinoamérica; porque está por fuera de sus marcos, de sus miradas y más importante, fuera de su propia realidad. Se forma así una noción abstracta de cómo debía ser la región y, como bien lo menciona Walter Mignolo, América Latina empieza a ser ordenada “como una entidad geocultural creada por los diseños imperiales, que se fue configurando conflictivamente en ese mismo proceso de occidentalización³” (p. 681). Esa conformación conflictiva incentivó la presencia de varias realidades caóticas dentro del territorio, debido a que estaban formándose dentro de la querrela de los modelos impuestos contra las tradiciones aferradas a su esencia de autenticidad.

³ Más adelante, Walter Mignolo, a partir de su lectura de Fernando Coronil, definirá su noción de occidentalismo, la cual es expresada como “una serie de estrategias cognoscitivas, ligadas al poder, las cuales dividen al mundo en unidades bien delimitadas; separan las conexiones entre sus historias; transforman las diferencias en valores; naturalizan tales representaciones; e interviene, a veces sin designios perversos (lo cual no es necesariamente justificable) en la reproducción de relaciones asimétricas de poder” (p. 689). Como vemos, esta noción consigue ser relacionada muy cercanamente con la idea de modernidad que hasta aquí hemos desarrollado.

Este conflicto, que tuvo lugar al interior de las sociedades (en su espacio físico y sus mentalidades), se incrementaba bajo la fuerte presión del desarrollo, hasta que conseguía manifestar a Latinoamérica como “un *espacio social contradictorio* [...] y cada una de las unidades que constituyen esa totalidad social esta escindida y tensionada por esa contradicción general: los centros hegemónicos; las sociedades tradicionales; y las ciudades (que se han constituido en los centros de la represión, o de la revolución)” (Losada, p. 22). Precisamente, la contradicción se explica desde esa tensión de fuerzas tan opuestas y fuertes, lo moderno y lo tradicional, que en aquel momento impedía el encontrar algún tipo de punto medio, de resolución al conflicto que acertara en una mediación sana entre las dos fuerzas. Por ende, cayó la región en la crisis que con anterioridad hemos referido, por la desintegración causada por esta tensión pero también, por otro elemento que a continuación se expondrá, por el cual se aceleró la problemática general.

Es innegable que cuando el proyecto de la modernidad se forjó sin la participación latinoamericana, careció de un punto objetivo sobre la particularidad y los procesos específicos de ésta. De manera que el proyecto, bajo esta mirada, no podría haber entrado y consolidarse positivamente en el territorio. Es así como la modernidad que se estaba implantando iba encontrándose con un espacio del que no conocía lo preciso, y por eso sus planteamientos no aplicaban allí de la misma manera como lo habían hecho en Europa. Se configura entonces la percepción de un estado de conmoción, quizás de traumatismo (dados los rasgos que hemos nombrado), y de una crisis para Latinoamérica que en los años ochenta “es la crisis de una modernidad incompleta” (Perkowska, p. 31). Una modernidad incompleta, desigual, caótica, que trajo progreso parcial, seguramente, pero que no consiguió un mejoramiento total o amplio de las condiciones de vida sociales; y que por ende, no logró los alcances de una verdadera completitud. Lo cual era visto, sobre todo, en un aumento de la desatención de la población, la imposibilidad de gobernarla satisfactoriamente y la creciente segregación que se daba al interior de ella, por la amplia sensación de desigualdad y diferencia.

Bien, hemos visto algunos elementos de raíces modernas, de aquella crisis presenciada en los sesenta y setenta. Y es importante mencionar, además, el papel de otro rasgo que tuvo que ver en esta crisis y que puede explicar gran parte de la lógica del proyecto moderno y gran parte de su reacción ante la conmoción manifestada. Este rasgo es uno de los valores y objetivos distintivos de la modernidad y además, uno de los medios por los que se manifestó en la sociedad: “Se nos muestra como moderno, y como valor fundamental de lo moderno, la eficacia. Si algo resulta eficaz, si algo produce resultados es valioso” (Hernández, p. 47). De modo que lo moderno está conducido por un pensamiento que bien podría relacionarse con la frase *el fin justifica los medios*, pues bajo las ansias de conseguir lo verdaderamente eficaz para el proyecto, se permite toda clase de cambios y medidas a favor de su consecución. Y el uso de las mismas, en contra de todo aquello que pretende oponérsele.

De lo anterior se desprenden tres reflexiones principales: la primera es que tenemos la visión de una modernidad angustiosa y que angustia. Angustiosa debido a su ávido afán hacia el perfeccionamiento, en una carrera que visiblemente no conllevaba a un final exitoso, porque constantemente buscaba un más allá (como más innovación y más productividad). Y angustiante por la incertidumbre que genera en las sociedades, sobre cuál y cómo puede llegar a conformarse las dinámicas modernas, motivadas por dicha carrera. Segunda reflexión, que esa modernidad afanosa e inconsecuente, que no atiende las secuelas que deja a su paso, es un proyecto irrespetuoso pues no mide y no observa los resultados de su proceder, además de omitir los caminos históricos y sociales de América Latina y de su tradición. Y tercera, que el ideal de lo eficaz, se convierte en motor que impulsa toda clase de acciones, así sean, como veremos en los dos siguientes apartados, en contra o en perjuicio de la misma población donde está presente.

De este modo, detendremos un momento la enunciación genérica acerca de la modernidad y su negativa maniobra en Latinoamérica, para adentrarnos en dos casos particulares que funcionan como reflejo de la situación general vivida en la región. Estos dos casos son aquellas

dos realidades, de las que se hizo una breve mención al comienzo, las cuales son participes en las novelas *Colibrí* y *Aprendizaje o el libro de los placeres*. Dos momentos en la crisis en América Latina que, en su principio, agudizaron las diferencias y ofrecieron una suerte de diagnóstico sobre la real gravedad de la situación latinoamericana. Nos adentraremos a mirarlas un poco más de cerca, a través del lente que nos ofrece una versión de los hechos, desde la voz de la propia vivencia. Comenzaremos por hacer mención de aquellas medidas, encargadas de suprimir cualquier voz contraria a la modernidad, que permitieron el desate de violencia, para defender políticamente el proyecto moderno. Antes de iniciar, vale la pena que las dictaduras son resultados de la modernidad, pero en cierta medida sí van de la mano. Pues como vimos, el proyecto moderno también era un proyecto político con fuertes ideales y metas a conseguir, de modo que ante cualquier manifestación de disidencia, las dictaduras pueden ser leídas como medidas tomadas para la protección del proyecto económico de progreso y avance social.

La persecución de lo diferente

En Cuba no hay judíos, pero hay homosexuales.

Jean Paul Sartre

Veíamos en el apartado anterior, una cita de Losada que mencionaba la imagen de las ciudades como “centros de represión y revolución”, temática que debe verse ampliada al fijarnos en el papel y función de los Estados latinoamericanos. Pues son estos los ejes de donde se desató la mayoría de agresiones violentas, físicas y morales, empleadas principalmente contra y por dos objetivos. Primero, contra las personas que mostraban algún tipo de pensamiento alternativo o divergente a sus políticas; y el segundo, como mecanismo para controlar el intenso movimiento producido por la modernidad, frente a la imposibilidad, de aplicar otras medidas para controlar eficazmente la situación de crisis (acentuada por la sensación de desigualdad social), infundiendo con ello, un profundo miedo en las personas y así una mayor facilidad de controlarlas.

Pero aquello, expresa también el enorme desentendimiento del Estado hacia las sociedades. Bien puede ser cierto que la violencia resulte ser efectiva, en la medida que controla a una población, que atemorizada, no procederá a alzarse contra sus dirigentes. Pero además de desentendido, el Estado, tomando estas crueles medidas “se demostró incapaz de asumir el papel de generador de demanda que le asignaba la teoría, para convertirse en el facilitador de procesos de monopolización y exclusión” (Valdivieso, p. 29). De esta cita es valioso rescatar dos cosas: la ineficacia estratégica del Estado para solventar la difícil situación social, en aras de una ayuda, no de un ataque; y el papel de éste como agente potenciador de exclusión. Más adelante, Valdivieso señalará que esta incompetencia lleva al Estado a tomar como única estrategia la radicalidad, con la que impidió la participación social mediante la imposición forzosa de las elites económicas políticas a través de dictaduras sangrientas en la mayor parte del territorio latinoamericano (p. 29).

Lo que tenemos con ello, son regímenes dictatoriales escondidos bajo la máscara de Estados, los cuales persiguen, torturan y asesinan a la población, sobre todo a aquellos grupos *minoritarios*⁴. Y a propósito, a esa parte de la historia cubana marcada por la persecución y represión a homosexuales y otros grupos minoritarios, nos podemos acercar a través de la mirada que nos brinda el documental *Conducta impropia* de los directores Néstor Almendros y Orlando Jiménez Leal. En él se nos cuenta, principalmente mediante los testimonios de las mismas víctimas, cómo fueron esos años de miedo, prevención, violencia y desaparición para estos grupos. Lo primero que se nos menciona es que esta persecución no iba sólo en contra de los homosexuales, sino de cualquier persona que mostrara algún comportamiento, aspecto u oficio diferente al esperado por el régimen comunista. Entre ellos se encontraba el modo de caminar, el teñirse el pelo, el comprarse una ropa nueva o llamativa, estudiar o practicar un arte e incluso adquirir objetos como muebles o animales. Todo aquello era visto como signo de *peligrosidad*. Es decir, que podían potencialmente influenciar a la sociedad a adquirir estas tendencias y comportamientos divergentes; y por lo tanto, las fuerzas militares encabezadas por los líderes del gobierno, creían que debían suprimir estos rasgos.

Esta necesidad de suprimir estas conductas se convirtió en la más aguerrida acción de persecución, represión y violencia contra estas personas, las cuales pocas veces eran informadas del porqué de los ataques. Estas acciones tenían como fin capturar a aquellas personas y para alejarlas, eran recluidas en sitios especialmente destinados para ello. Uno de estos sitios eran las UMAP (unidades militares de ayuda de producción) a donde llegaban las personas “diferentes” en calidad de presos donde desempeñaban trabajos obligatorios en las labores del campo. Estos trabajos tenían una finalidad, como lo señala uno de los presos que fue allí recluido: “Según ellos era un proyecto de rehabilitación para las personas que no simpatizaban con el régimen. También allí habían personas que eran consideradas lacras sociales como los homosexuales y las prostitutas”. Es entonces, como se creía que aquellas

⁴ La escritora Erna von der Walde enuncia en su artículo *Aproximación al debate sobre la modernidad en América Latina*, algunos grupos minoritarios. Algunos de ellos, que tienen que ver con nuestra temática, son las mujeres y los homosexuales. Pero también puede reconocerse a los *rebeldes*, *revolucionarios* o gente de clases inferiores como parte de estos grupos, dada la represión que contra ellos también se ejerció.

personas padecían algún tipo de mal o enfermedad, por lo que debían recibir tratamiento para poder integrarse de nuevo a la sociedad cubana, y la forma de hacerlo era a través del trabajo y la violencia física.

Algunos de los testimonios enunciados en el documental nos cuentan que dentro de estos amplios campos militares, y también dentro de las cárceles (donde también eran llevados los capturados) se ejecutaba la más explícita violencia. A través de este maltrato los acusados eran castigados por sus conductas, ya que como vimos, se asimilaban como oposición a la doctrina del régimen y porque se creía que en el castigo se encontraría el camino más eficaz para que aquellos homosexuales (en especial) se les retornara a su condición y orientación sexual “normal”. De hecho, a la entrada de varios campamentos de la UMAP, varios presos cuentan que habían letreros que referían “El trabajo os hará hombres”, aludiendo con ellos que su condición era considerada como afeminada, o por lo menos, como contraria a lo masculino.

De hecho el régimen exigía que los hombres cubanos representaran en sí mismos todos los atributos varoniles relacionados con la fuerza, la virilidad y la rudeza. Por tanto, la imagen del homosexual era vista como lo contrario y desde allí, como algo inadmisibles dentro de estos ideales masculinos tan marcados. Carlos Franqui, editor del periódico “Revolución” y amigo cercano a Fidel Castro, manifestó cuál era precisamente este ideal masculino difundido por éste: “Argumentó que él estaba creando un país nuevo que necesitaba hombres fuertes para la guerra. Deportistas que no tuvieran debilidades psicológicas, que podían ser chantajeados. Que los homosexuales eran un mal ejemplo para la juventud”. De modo que la comunidad homosexual era vista desde lo puramente negativo como lo impropio, lo perjudicial y lo débil. No merecían por parte del régimen ninguna consideración o atributo positivo, de manera que en ese pensamiento negativo estaba sustentada y justificada toda acción en contra de ellos.

Pero de hecho, el homosexual en sí mismo se muestra como un símbolo de disidencia, por lo menos en cierta manera, como nos lo expresa Guillermo Cabrera Infante: “Un homosexual es

un disidente de la norma burguesa que los comunistas han adoptado como la vida en pareja, matrimonio hombre-mujer. Todo eso se disloca con el homosexualismo”. Es así como el hombre y la mujer homosexuales se nos muestran como símbolos que revierten el orden “obvio” y “natural” de las relaciones personales (como la escogencia y vida en pareja) y sociales (como los comportamientos, oficios y estilos de vida). Se diría, pues, que estas personas son lo “diferente” a la norma; y por eso el aislamiento y la violencia eran consideradas acciones necesarias para restablecer el orden y la autoridad. Sin embargo, debemos entender esta disidencia con respecto al modelo propuesto por el Estado y no necesariamente contra la idea de modernidad. Por tanto, la modernidad y la homofobia no tienen relación de causa y efecto. Tiene que ver en la medida en que la dictadura (en cierta medida como hemos visto), es un mecanismo para controlar la situación social y para defender las medidas que buscan el desarrollo y avance económico. De manera que el conflicto entre Estado y grupos minoritarios se da en el contexto de la modernidad, es el gran marco que contiene este conflicto en particular, no que lo origina directamente.

Más no se trata sólo de aquella violencia llevada a cabo al interior de centros como las UMAP o las cárceles nacionales, sino la que acontece en los escenarios más cotidianos de la sociedad cubana. Los “comités de defensa” eran pequeños bloques militares que custodiaban zonas específicas de las ciudades, y tenían una doble función. Por un lado, capturaban a aquellas personas que hemos referido con anterioridad; y por el otro, tenían la función de vigilar y controlar cada aspecto de la vida social sin que sea necesaria la intervención de los mandos más altos del comunismo pulsante en la isla. Sin embargo, este vigilar y controlar se confundía con ataques contra la propia privacidad ya que en estos comités estaban infiltrados desde soldados hasta agentes secretos y espías.

Así mismo, el documental nos refiere que la intención de capturar a los disidentes no sólo era un interés de los dirigentes en el partido, sino que también era uno de los propios militares que debían realizar esta acción. Es decir, los comités de defensa tenían sus propios propósitos a la hora de las capturas, ya que al hacerlo podían ser premiados con bienes como televisores

o refrigeradores. Dicho de otro modo, entre más gente cogieran, mayores eran sus probabilidades de ser recompensados. De ahí parte la idea de las capturas como verdaderas cacerías de personas, las cuales eran atrapadas sólo por leves indicios, sólo porque de ellos se sospechaba algo.

Estos capturados eran llevados a los campos militares, como ya hemos referido, o a las cárceles dispuestas en el territorio cubano. En estas prisiones, bastante numerosas, se recluían a los capturados en cuartos minúsculos; en el caso de las mujeres, se les hacinaba a numerosos grupos en espacios reducidos donde no tenían sitio para dormir ni hacer sus necesidades fisiológicas, les tocaba ambas cosas hacerlas en el piso. Para los hombres la realidad no era muy distinta, ya que en dichas prisiones se contaba con un sitio especial para fusilar reclusos y otro sitio para aislarlos. Las prisiones, poseen un cuarto asilado de los demás, conocido como “pabellones de castigo” en donde se aislaba al preso, se le inmovilizaba y se le abandonaba allí por tiempo indefinido. Sin embargo, el sufrimiento no sólo se vive en el interior, ya que una vez libre el ex recluso se encuentra con que todas sus posesiones materiales pasaron a manos del Estado. Tal fue el caso del escritor Reinaldo Arenas, quien cuenta que una vez fuera de la cárcel, no sólo no pudo abrir su casa, sino que todas sus posesiones valiosas, como sus manuscritos, fueron saqueados de su hogar. Pero eso no fue lo peor, nos cuenta que cuando se hizo libre se encontró con que en el extranjero era muy reconocido; pero en Cuba era una “no-persona”, de la que no había documentos, registros ni algún escrito que certificara que había estado preso, o por lo menos que aún estaba con vida y en la isla.

Por todo lo anterior podemos decir que *Conducta impropia* antes que cerrarse sobre la historia de los homosexuales, lo que hace es mostrar cuales son los más variados alcances y niveles del poder. Un poder dictatorial que usa la violencia de diferentes formas y que no busca solamente aquella que es física, como nos lo cuenta Reinaldo Arenas: “Cuando Fidel Castro habla, incluso cuando pronuncia o publica aquellas leyes que condenan a los mismos homosexuales o a cualquier ser humano, ellos tienen que ir a la Plaza de la Revolución y

aplaudir aquellas leyes”. Con esto vemos como a lo largo del documental se nos expone un poder a través de la dictadura, que emplea diferentes usos de la violencia y la represión. Porque incluso el obligar a una persona a aplaudir cosas que van en contra de su libertad, es una forma directa y palpable de violencia. Y aquí ya no estamos hablando sólo de la comunidad homosexual, sino de cada persona que se considera en contra de las leyes y normas impuestas por el régimen.

A través de estas manifestaciones de exclusión nos encontramos con un sistema social que está sostenido en las bases de la desigualdad social; donde quienes reciben privilegios y derechos son aquellos partidarios del gobierno, mientras que los demás se ven expulsados de la posibilidad de acceder a ellos. Nos encontramos con un poder que funciona como una red, ya que su ideal lo transmite a sus fuerzas militares quienes se adoctrinan bajo este pensamiento. Y así mismo, este pensar atrapa a la misma sociedad y la hace caer en un ambiente de paranoia donde unos desconfían de los otros, donde todos temen de ser acusados. Todos sustentan un miedo, “tanto los que persiguen como los que son perseguidos. Porque los perseguidos, a momentos, parecen ser los que persiguen” como lo señala al final del documental un hombre que fue víctima de tan cruel maltrato y aun años después de eso, no puede olvidar lo ocurrido.

Este documental, para finalizar, nos ofrece una versión sobre los hechos ocurridos en Cuba referentes a la represión y agresión a los homosexuales por órdenes de los altos dirigentes revolucionarios en los años sesenta y setenta. Una versión que puede ser contrastada con otras, pero que será la que nos servirá como punto de apoyo para realizar una lectura particular de *Colibrí*. Una lectura en donde dialogue la obra y esta realidad que acabamos de detallar.

Con esta pequeña referencia ofrecida sobre una versión sobre lo acontecido en el panorama de la dictadura (la primera realidad para contrastar con *Colibrí*), pasaremos a detallar aquella situación de afán desmedido por consumir todo cuanto a lo que el dinero puede acceder,

incluso a la imagen física convertida en eslabón de aceptación y distinción social (realidad que será relacionada en *Aprendizaje o el libro de los placeres*). Pero antes de eso, vale la pena decir que podrían estas dos realidades verse como eventos sin relación alguna, pero según Néstor García Canclini, ambas están relacionadas, tanto, que una desemboca en un fragmento de la otra: “El eficiente desarrollo de nuestras democracias, su inestabilidad y la directa cancelación de los organismos de representación ciudadana por las dictaduras de los años setenta y ochenta habrían colaborado para que ese cambio de modelo metropolitano redujera las sociedades civiles latinoamericanas a conjuntos atomizados de consumidores”(p. xiii). De modo que los lazos de unión entre estas dos realidades permiten pensar que cada evento ocurrido en el continente, debe dejar de verse como elemento aislado, para que sea integrado dentro del gran conjunto de realidad social latinoamericana, sin que eso involucre, dejar de detallar sus particularidades.

El valor de lo efímero

*Parece ser que algunos tipos muy importantes de sentimientos
humanos mueren cuando nacen las máquinas.*

Marshall Berman.

Junto con la modernidad y el capitalismo, entraron sus valores, los cuales mostraban abiertamente cuál era la dinámica y la doctrina que acompañaba la idea de lo moderno en Latinoamérica. Estos valores –los del mercado–, fueron transformando muchas de las costumbres y estilos de vida de las sociedades, que si bien no sustituyeron, sí desplazaron gran cantidad de los valores tradicionales. Con estos nuevos valores se da un vuelco radical hacia la importancia del *poseer* y del *adquirir*.

Cambio que puede comenzar a verse a través de las palabras de Beacon Press (citado en Berman, p. 16), quien escribe que las personas latinoamericanas en la segunda mitad del siglo XX comienzan a reconocerse “en sus mercancías; encuentran su alma en su automóvil, en su

equipo de alta fidelidad, en su casa a varios niveles, en el equipamiento de su cocina". Y mencionará Berman más adelante, que este cambio se vería reflejado en una escala más amplia: en la pérdida de la vital importancia que había tenido el espacio público. Pues en esta nueva relevancia dada a lo material y su adquisición, lo moderno fue apresurando "la desintegración de nuestro mundo en una agregación de grupos privados de interés material y espiritual, habitantes de mónadas sin ventanas, mucho más aislados de lo que necesitamos estar" (p. 24). De manera que el interés por la adquisición material no solo fragmentaba los valores al interior de las personas, sino que conseguía hacerlo a nivel de lo social. Donde la erosión del valor intrínseco de las cosas, en primacía de su costo o su valor monetario, desvirtuó la importancia de los espacios comunales. De manera que las personas arrastradas por esta fuerza de apropiación dejan a un lado su ejercicio de relación social. Aspecto también enfatizado a través de las ideas de competitividad y de desigualdad creciente que iba evidenciando una suerte de rivalidad entre unos y otros.

Para Canclini es claro que aquella desigualdad que es capaz de polarizar a la sociedad, tiene una razón imperante en la mirada con la que se aprecian los bienes no solo como objetos deseados, sino como elementos que confieren distinción. Los bienes materiales, una vez alcanzados, otorgan a sus dueños la sensación de ser "privilegiados habitantes de la modernidad" (p. 14), y en este caso el privilegio funciona como elemento de diferencia (entre clases), que se va convirtiendo en distancia, la cual, haciéndose extrema, va alimentando la sensación de desigualdad. Hasta que consigue afianzar la sensación, y necesidad, de exclusión mutua entre clases sociales que radicalmente se ven más opuestas, diferentes y desiguales.

Sin embargo, Canclini insiste en que esta forma de apropiación, promueve no solo la distancia interna de la sociedad, sino que genera un vacío en la misma. Claro, un vacío naciente de la sustitución de valores y formas de relación social, que son reemplazados por distinciones, y por aquellas cosas que se acercan más a lo efímero que a lo verdaderamente necesario. Vacío que crea una suerte de culto por lo material o, como lo llama él, una *cultura de lo efímero*: "La lógica que rige la apropiación de los bienes en tanto objetos de distinción no es la de la

satisfacción de necesidades, sino la de la escasez de esos bienes y la imposibilidad de que otros los tengan” (p. 45). Nos damos cuenta con ello que las ansias por obtener bienes no responde siempre a la urgencia de suplir necesidades; sino a la idea de que el tener es una de las únicas herramientas eficaces para crear y afianzar una identidad (retomando la cita inicial de este apartado), ante los demás y ante sí mismo.

Y como lo anterior, vale la pena también mencionar que el culto por lo efímero no solo es visto en cosas materiales. También puede verse en cómo se dispone y se acondiciona la imagen física; y especialmente, la de las mujeres, a través del maquillaje. Esto nos señala una particularidad acerca de la configuración de identidad, ya que en ese momento “el culto al cuerpo se consideró una de las prioridades en la vida cotidiana, por lo que se desarrollaron nuevas formas de ejercicio para las mujeres. Además de la publicidad en los cines, las revistas enseñaban a las mujeres como debían maquillarse y verse bien todo el tiempo” (Rodríguez, p. 16). Esta cita nos expone que el hacerse un aspecto a través del maquillarse, puede tener una connotación negativa. En el sentido en que las mujeres comienzan a recibir instrucciones de cómo deben verse y cuál es la manera de hacerlo bien. A través de los medios, cada mujer era inducida a que su imagen debía corresponderse con la mostrada, de modo que le resta libertad y voluntad pues la somete a convertirse en copia de estos parámetros ofrecidos. “El maquillaje, es entonces, una herramienta que permite diversificar la personalidad de las mujeres, ajustándose a los parámetros sociales del momento” (Rodríguez, p. 18). De modo que las mujeres más que poder, debían cambiar, *ajustar* su apariencia conforme a las convenciones dadas en aquel tiempo. Es entonces, como la imagen por sí misma no es del todo válida, si no es aquella inspirada en los mensajes provenientes de autoridades –lejanas– como la moda.

La creación de una imagen y el asumirla como medio de acercamiento a un reconocimiento social, puede ser vista como una clase de posesión material. Se apropia un aspecto físico, se configura con los elementos mejor dispuestos para ello, se exhibe y con ello se adquiere una distinción, parecida a la que se adquiere con los bienes materiales. Además, una persona que

tiene distinción por sus posesiones, seguramente debe hacerse de un buen aspecto físico, para que la imagen de una identidad determinada sea coherente y completa. Lo paradójico es que la sociedad, como sociedad propiamente dicha, pierde su vigencia, pero adquiere suma importancia cuando se le necesita para avalar la apariencia y las posesiones. Es decir, que la sociedad importa en este contexto, sólo (o fundamentalmente) cuando el individuo requiere aprobación.

Con ello, podría decirse que esta acción del deber verse como *otro*, del aparentar ser *otro*, puede insinuar (en el contexto que estamos hablando), que en su fondo existe el mismo vacío del que hablábamos con Canclini. Ya que este moldear y acomodar la imagen responde más a unas exigencias externas, por encima de la voluntad del cómo se quiere ver. Se crea así, un cierto apego a la opinión pública, una urgencia de agradar y legitimar el aspecto, una clase de distinción si se quiere. Todo lo señalado por ese estado de vacío interno, saciado de cosas cuyo valor es material, presupone, volviendo a Canclini, un profundo estado de infelicidad. “Hay pocas razones para estar contentos mientras lo que llega de todas partes se ofrece y se disemina para que algunos tengan e inmediatamente olviden” (p. 17). Este culto negativo a la vista y a todo lo que puede ser percibido por ella, origina una riqueza externa sustentada en un vacío íntimo y en la sensación constata de insatisfacción, además de la desigualdad, y muy importante, de inseguridad.

Pero, ¿Por qué se produce tan profunda orientación hacia el gusto y la necesidad de lo efímero? Nuevamente Canclini, cuyo libro *Consumidores y ciudadanos* ha servido de base para este apartado, nos ofrece una explicación que acentúa en esto, los influjos de la era moderna. “Para muchos hombres y mujeres, sobre todo jóvenes, las preguntas propias de los ciudadanos sobre cómo informarnos y quién representa nuestros intereses son respondidas más por el consumo privado de bienes y de medios de comunicación que por las reglas abstractas de la democracia” (p. xiv). De modo que ante la baja compatibilidad que se tiene con las formas de gobierno y representación, las personas asumen como modelos informativos y a seguir, aquellos que son importados. Y de nuevo, se intensifica con ello, el

menosprecio por lo propio para acogerse vivamente a los ejemplos de conducta e imagen extranjeros.

De esta manera tenemos la presencia de tres elementos que, por lo menos dentro de estas temáticas de la violencia y de lo efímero, aportan una gran problemática a la gran crisis de la modernidad latinoamericana: La desigualdad, como factor que acentúa las diferencias entre las personas. El nuevo valor de lo efímero, visto en la apariencia y en la importancia del dinero como forma de obtención material. Y la poca representación social por parte de los gobiernos, gracias al desate de violencia como medio para imponer una autoridad lo que ínsita el volcamiento de las personas a seguir los modelos dados por los medios de comunicación. Elementos que incluso, en aquellos países más encaminados bajo la ruta de lo moderno⁵, o quizás por ello, se presentan con una profunda intensidad y evidencian situaciones propias, pero inmersas en el escenario de crisis general latinoamericana.

Me niego a seguir ignorando mi particularidad, pero me niego también a negar la modernidad

Las aperturas del pensamiento posmoderno pueden ser una ayuda para romper con el dualismo en el que se movían los debates, buscar caminos alternativos, terceras vías.

Erna von der Walde.

Como hemos visto a lo largo de este primer capítulo, la crisis desatada por aquella cara negativa de la modernidad puede ser apreciada desde lo general y también desde algunas de sus particularidades (la cruel violencia desatada por los regímenes dictatoriales, y el gusto desmedido por lo efímero y trivial). Pero en este apartado, volcaremos la mirada hacia lo positivo de esa crisis; o mejor, hacia lo positivo que se desató a partir de la crisis. Es decir,

⁵ Por ejemplo, Alejandro Losada menciona que países como Brasil y México, proporcionan un proceso formativo y una identidad de “*carácter afirmativo, cuando no triunfalista*”, gracias al surgimiento de una sociedad moderna e integrada. (p. 25) Aunque la expresión de “no triunfalista” supone que la modernidad no puede celebrarse completamente pese a su desarrollo positivo en estos países, del mismo modo sucede con la integración social, ya que la agrupación de muchas personas en las ciudades no supone una integración de la misma.

miraremos con interés la reacción, el despertar que surgió ante la crítica realidad, y cómo desde esta reacción, se forjaron grandes reflexiones sobre el momento difícil que se estaba atravesando y, sobre el mismo proyecto moderno.

Es cierto, esta crisis de lo moderno no nace originalmente en Latinoamérica⁶, pero no por eso se le puede restar la particularidad con la que allí se iba consolidando. La crisis de la modernidad tiene alcances mundiales, pero es sumamente propia y particular cuando se piensa desde América Latina. Pues “lo que tiene de propio este pensamiento es que se refiere a nuestros problemas” (Walde, p. 15). De manera que, tal como la universalidad de la modernidad había encontrado sus particularidades en esta región, es pertinente pensar que sucedería de igual forma con su crisis y su reacción ante ella. Y como lo señala Walde, la crisis de la modernidad advierte que ante lo universal, Latinoamérica está invitada a tomar una postura propia, con la cual permitirá reconocer que “los problemas a los que se enfrenta la modernidad europea y norteamericana son muy distintos a los que afectan a los países de América Latina.” (p. 12).

Estos problemas propios que hemos tenido oportunidad de indicar, generaron, a partir de la crisis social, una visión alternativa de la modernidad. Visión que puede ser explicada desde los propios conflictos, ya que éstos mismos, cada vez más, “fueron aproximándonos a una visión pesimista sobre el desarrollo” (Bejarano, p. 30). Es entonces, notorio que la crisis del proyecto moderno comenzó a gestarse a la par que se agudizaban los problemas y conflictos sociales. De los cuales poco a poco fue surgiendo una toma de conciencia, que no sólo hacía naciente una decepción, sino que potenciaba un pensamiento crítico, que se encarga de cuestionar los ideales forjados por la industria, el desarrollo, el progreso, la eficacia. Hasta llegar a reconocer que “los valores de la modernidad, basados en la ciencia y en la técnica de su promesa, la idea

⁶Esta crisis de la modernidad no es propia de América Latina, sino que bebe de la crisis que ya experimentaba ésta en Europa, la cual había nacido en la paradoja de la expansión moderna, expresada así por Berman: “A medida que el público moderno se expande, se rompe en una multitud de fragmentos, que hablan idiomas privados inconmensurables; la idea de modernidad, concebida en numerosas formas fragmentarias, pierde buena parte de su viveza, su resonancia y su profundidad, y pierde la capacidad de organizar y dar significado a la vida de las personas. Como resultado de todo esto, nos encontramos hoy en medio de una edad moderna que ha perdido el contacto con las raíces de su propia modernidad” (p. 3)

de progreso indefinido, se han mostrado estériles para producir una sociedad mejor, donde reine el bien común, cuando falta la guía de la moral y de los valores” (Monelos, p. 47). De manera que este cuestionamiento de los valores modernos es, de hecho, una crítica contra el proyecto moderno y contra las dinámicas que había generado dentro del territorio latinoamericano. La cual permitía el autoreconocimiento de Latinoamérica en toda su especificidad, desde la particularidad, lo propio y distinto que la modernidad le había restringido.

Pero esta crítica, en el descubrimiento de su realidad, no debe pensarse como un pensamiento que quiere destruir a la modernidad. No se trata de eso. La crítica de la modernidad es el espacio de autoreconocimiento, en el que se expresa que todas “las sociedades, o incluso una misma sociedad funcionan a múltiples velocidades” (Perkowska, p. 31), más no a la misma velocidad que se le habían exigido a través de la eficacia moderna. Este pensamiento, por tanto, más que criticar quiere entregar una clase de revitalización de la modernidad, a través de su re-escritura, su re-visión y su re-formulación desde lo propio, desde la vida, las sociedades y las crisis propias de la región. En últimas, está llamado a una transformación a partir de la “relectura de su propia historia” (Valdivieso, p. 31). Esa es la postmodernidad en América Latina; que si la vemos de cerca “revela más una apetencia que una situación de hecho” (Yurkiévich, p. 15). Es decir, que se muestra como una conciencia reflexiva y crítica que no responde necesariamente a una época, espacial y temporal, definida y delimitada. Que se niega a omitir más su particularidad, pero no por eso, se va a permitir negar la modernidad en cuyas dinámicas ya está inmersa.

Haciendo esta inicial aclaración de la noción de postmodernidad de la que este trabajo quiere hacer uso, es importante decir cómo se manifiesta y qué implicaciones tiene este pensamiento. Para ello, nos podemos acoger a la descripción del psicólogo peruano Max Hernández:

La postmodernidad, desde la perspectiva ideológica, implica una importante crisis de las ideologías, de los grandes relatos; una suerte de desencanto con las aspiraciones

utópicas, de pérdida de la enorme confianza que tuvieron los hombres de la modernidad y que se ejemplifica cuando se creyó que podríamos terminar rápidamente con la pobreza, las desigualdades sociales, la irracionalidad, etc. (p. 46).

Pero enfatizando que al tener en cuenta este estado de crisis, como también lo señala Hernández, es que “la conciencia postmoderna es una conciencia mucho menos hegemónica, más fragmentada, más plural, más desencantada” (p. 46), con relación a la moderna. Y claro, para conseguir una sensata construcción de lo particular, por parte ella, se hace indispensable y preciso “mirar las raíces de cada país y olvidarnos de “recetas” salvadoras aplicables en todos los casos. La mirada planetaria debe ser un referente obligado en la comprensión del mundo pero tiene que abordarse desde las particularidades propias de cada país” (Valdivieso, p. 31). Expresión que no podría clarificar de mejor manera cuál es la postura del postmodernismo latinoamericano frente a las miradas externas. Se las tiene en cuenta, más no se las considera como una imposición. Lo que genera la creación de una relación de apropiación, de participación, anulando la anterior que se basaba en la relación dominador-dominado.

De esta manera se construye el espacio postmoderno que reivindica las sociedades con respecto al impacto de lo moderno. Y es importante mencionar uno de los rasgos u orientaciones de esta reivindicación. La construcción de lo postmoderno se permite reconocer, al revalorar la especificidad de la región, que es necesaria la reivindicación para las personas “no solo en relación con los derechos a la igualdad, sino también con los derechos a la diferencia” (Canclini, p. 20). Así pues, se integra lo que la modernidad había rechazado y se emprende una labor de luchar con la diferencia y no contra la diferencia, en la construcción de este pensamiento integrador, valorador y respetuoso por los contrastes.

Es importante referir que este pensamiento no se da por sí solo, y que tampoco encuentra su única motivación en la crisis vivida. Berman nos otorga una nueva arista de éste, en cómo las personas no deben sólo dejarse afectar, sino además, participar de los acontecimientos. Y además de eso, estas deben por sí mismas comenzar a añorar y construir el giro ideológico. La

modernidad por sí misma está dada al cambio, por su idea de desarrollo, avance, progreso y renovación. Y las personas deben estar involucradas en este cambio y otorgarle un sentido positivo, también de cambio pero no desde la idea de eficacia, sino desde la reflexión crítica del presente: “Los hombres y mujeres modernos deben aprender a anhelar el cambio: [...] a deleitarse con la movilidad, a luchar por la renovación, a esperar ansiosamente el desarrollo futuro de sus condiciones de vida y sus relaciones con sus semejantes” (Losada, p. 90). Aquí cambio es sinónimo de renovación (ya no de innovación), que posibilita al pensamiento a abrirse hacia toda la humanidad, la cual emprende un dinamismo para la búsqueda de sí misma.

Esta búsqueda activa de quiebre y de cambio involucra una entrega “que debe comprometer el esfuerzo de todas las disciplinas del hombre” (Valdivieso, p. 31). Disciplinas, que para este trabajo, estarán relacionadas con el campo espiritual, como lo mencionaba Berman, y por tanto, están comprendidas dentro de los márgenes del postmodernismo.

Tal como fue valioso aclarar que la postmodernidad es una conciencia crítica antes que un concepto delimitado, es valioso entender al postmodernismo dentro de esta misma dinámica; o como bien lo expresa Carlos Rincón, el postmodernismo no debe “ser reductible a un estilo y ser definible en términos de un corpus que por muy heterogéneo y plural que pudiera ser siempre resultaría por definición, delimitable. La idea de postmodernidad y de condición postmoderna tornaron fluida la oposición entre periodos estáticos” (p. 141). Y por lo tanto, el postmodernismo dentro de esa lógica no puede convertirse en el rótulo a imponer a las manifestaciones que dentro de esta época se generan, como *Colibrí* y *Aprendizaje o el libro de los placeres*. De manera que se hace pertinente leer estas expresiones con relación a su entorno cultural e ideológico, pero no por ello, dejarlas de leer desde sí mismas. No se debe neutralizar a cualquier obra desde la categorización de un movimiento histórico, porque sería encasillarlas, restringir su propia voz y a sus múltiples dinámicas internas y profundamente expresivas (en el sentido en que buscan el logro del lenguaje. En el tercer capítulo veremos esto).

Es entonces que se hace esencial decir “el postmodernismo propone” antes que decir “el postmodernismo es”. Y algunos de los objetivos a los que éste apunta están vistos, al igual que en la postmodernidad, en otorgarle un espacio a la diferencia y a la universalidad desde una relación de apropiación. “Es posible observar la expresión de un discurso artístico latinoamericano que hace suya la tradición de lo universal, pero a través del prisma “deformador” de la propia cultura” (Bravo, p. 40). Es así, como lo universal encuentra su especificidad en América Latina, pero esta vez ocurre de forma voluntaria y consiente. Así, lo específico es lo que redefine lo universal y no al contrario como lo vimos con la modernidad. Este giro y la apropiación de conceptos (fundamentalmente el de la representación), para ser re-significados, dentro del pensamiento y la conciencia postmodernista latinoamericana en la literatura; se hará a continuación, en el segundo capítulo como corresponde.

Capítulo II

LAS APERTURAS DEL PENSAMIENTO POSTMODERNO: UN DIALOGO DESDE LO LITERARIO⁷.

*Para nosotros la era de la conciencia histórica, de la historiografía,
de la periodización histórica, no se ha cerrado;
exige, más bien, una mutación:
pensar en otra forma la historia.*

Carlos Rincón.

En el capítulo anterior veíamos cómo la postmodernidad, antes que ser entendida como una etiqueta o una época delimitada, se nos sugería como conciencia y pensamiento que cuestiona y reformula varias prácticas e ideas de la modernidad. Viendo lo postmoderno

⁷ Este capítulo no cuenta sólo con participación de aportes desde lo teoría literaria, pues también intervienen aportes desde la filosofía, como es el caso de la teoría de la deconstrucción propuesta por Jacques Derrida, o la misma definición que se construye sobre la conciencia postmoderna. Tampoco habla exclusivamente de literatura, también se hace menciones, por momentos, del arte en general. Sin embargo, los argumentos ofrecidos por estas expresiones serán vistos desde los aportes que a la literatura; y en especial, a la comprensión que a la temática de la representación de la realidad, puedan brindar.

desde esta mirada, podemos entonces entender que no todas las expresiones que se forjaron a partir de esta conciencia necesitan o deben ser “rotuladas” como postmodernas propiamente. Ya que el hacer parte del pensamiento de la postmodernidad no significa que se sigan sus mismas rutas, ni sus mismos desarrollos conceptuales. De modo que algunas de estas expresiones, cómo veremos en el desarrollo de éste capítulo, son conscientes del momento postmoderno en el que surgen, pero se muestran como caminos alternos, como las terceras vías del diálogo ofrecido entre el binomio modernidad-postmodernidad. Algunas de estas expresiones son el deconstruccionismo de Derrida y el neobarroco latinoamericano. Expresiones que consiguen nutrir el dialogo, aportar otras miradas y aún más importante, otros desarrollos de los conceptos que se están re-formulando, entre ellos, el de la representación artística de la realidad. De manera que miraremos a continuación estas expresiones, a partir de la posición que asumen sobre la representación del mundo en el arte, en la literatura. Sin querer con ello homogeneizar estas expresiones; es decir, no se pretende, aunque hablen sobre la misma temática, hacerlas parecer iguales. De hecho, la intención de proponer este dialogo entre modernismo, postmodernismo, deconstruccionismo y neobarroco latinoamericano, está fijado en mostrar cómo cada manifestación tiene su propia voz, perspectiva y desarrollo sobre la temática central. Es a fin de cuentas, un dialogo en común construido desde la diferencia.

Estas diversas expresiones tienen perspectivas particulares sobre la forma como el arte, y especialmente la literatura, asumen una postura ante la forma de representar la realidad. Y estas perspectivas son muy valiosas para comprender la dinámica y la postura que toman nuestras dos novelas, *Colibrí* y *Aprendizaje o el libro de los placeres*, ante la realidad que allí, en su interior está presente. Es así, como este capítulo, antes que brindarnos una verdad sobre la representación en el arte, nos brinda las rutas, las vías alternas y diversas que este concepto a tomado a través de éstas expresiones.

Además de eso, en el capítulo anterior expresábamos que la conciencia postmoderna generaba un diálogo a partir del cuestionamiento y crítica de la idea de modernidad, desde

donde forjaba una voluntad de reformulación de varios de sus conceptos e ideas. De manera que si queremos revitalizar este mismo dialogo desde la literatura, es oportuno seguir el mismo procedimiento. A continuación veremos una teoría sobre cómo se forjaba y asumía la representación en el arte moderno, a través de los argumentos de la escritora norteamericana Susan Sontag. Partiendo de esta idea de representación moderna, podremos ver en qué medida, de qué modos y con qué resultados esta idea fue intervenida por el pensamiento postmoderno, especialmente el latinoamericano. A través de éste dialogo veremos cómo la re-vitalización del concepto de representación consigue no sólo que la literatura vuelva a fijarse en la realidad, hecho que el arte moderno había tratado de evadir. Sino cómo ésta concede las formas para configurar una nueva realidad dentro de la obra, que se significa gracias a sus propias dinámicas y no en la relación con el mundo de lo real que nos rodea.

La experiencia de lo real

Si nos acercamos al arte moderno, podremos apreciar que está caracterizado por su fuerte tendencia a la autonomía y a la superación de su tarea figurativa de la realidad. Pues se centra en la búsqueda de una libertad ejercida a partir del rechazo a la representación mimética del mundo⁸. La mimesis deja de ser la base desde la que se manifiesta el arte, para entonces adquirir su propia independencia respecto al modelo proporcionado por la realidad. De esta manera, el arte deja de contemplar un prototipo de la realidad y se convierte en objeto mismo de su apreciación y su cuestionamiento: se deshace de esa característica de *fotocopia* y renuncia así de toda relación con lo real desde el punto de vista de la imitación y la mimesis.

Este ideal del más arduo rechazo a la reproducción mimética de la realidad, llevaría al arte moderno a una postura completamente anti-realista. Postura que declaraba, según Sontag, que “la realidad sólo puede ser captada indirectamente; verse reflejada en un espejo, puesta en escena en el teatro mental” (1987, p. 160). Es decir que a la realidad no se podía, ni se quería representar en toda su exactitud. Por lo que entonces debía ser mirada a través de los elementos dados por la imaginación, “en la mente, porque allí son posibles todas las asociaciones” (Sontag, 1987, p. 167). Allí, la realidad puede mostrarse desde lo múltiple que la caracteriza sin necesidad de responder a una secuencia lógica o coherente, más aún, sin la necesidad de justificarse desde lo real. Y desde este escenario mental, las alegorías entre dicha manifestación y la realidad no son del todo posibles porque están mediadas por un carácter más informal, si se quiere, en la medida que lo que ofrece este arte son versiones o

⁸José Ortega y Gasset ofrece, a través de su ensayo *La deshumanización del arte*, una serie de postulados sobre la autonomía y liberación del arte moderno. Entre ellos vale la pena mencionar que uno de los propósitos del nuevo arte es cambiar la perspectiva con la que se observan las obras artísticas: invertir el sentimentalismo por la objetividad clara y pura; es decir, alejar al arte de la relación que tiene con lo sensible y acercarlo al concepto puro de las ideas. Separando, con ello, el arte de la realidad, pues la obra no es ahora el reflejo de lo real ni mucho menos de lo humano, sino una manifestación que se desprende de su referente tangible y se da su propia significación en sí mismo. Desde allí, el arte emprende entonces una propuesta de juego por encima de la imitación con la que en el pasado estaba relacionado. Este juego se trata de experimentar, mostrar la otra forma de la realidad, romper con la copia, con el modelo impuesto, con lo conocido y convertir a la idea en centro de la obra. En últimas, deshumanizar el arte, para hacerlo autónomo del hombre.

incluso impresiones, más no la “verdad” de los objetos. Al no ofrecer una mirada de copia, el arte moderno puede brindar sus propios puntos de vista de cómo observa y aprehende lo real, usando para ello primordialmente, los recursos dados por la mente del artista.

Vale la pena aclarar que con esta declaración de autonomía y libertad, el arte moderno no se propuso abandonar los grandes temas de la tradición (como la verdad, la belleza o el mundo en sus particularidades). Sólo que optó por otros caminos para no sólo llegar a ellos, ahora también para hablar sobre ellos. Es de esta forma, a través de designar los objetos del mundo bajo unas prácticas autónomas, que el arte moderno manifiesta que de ninguna manera “tiene por finalidad constituirse en auxiliar de la verdad, sea ésta particular e histórica, o eterna” (Sontag, 1996, p. 56). Su función ya no es la de brindar una imagen verdadera del mundo, ni siquiera de insinuarla; sino de permitir su multiplicidad en la representación. Esto supone no sólo la consecución de su libertad, sino también el generar un fuerte choque y ruptura con la tradición mimética.

La ruptura con la tradición le permite al arte moderno volcarse sobre el presente y desafiar, e incluso invertir varios de los elementos de representación de su pasado artístico. Es decir, que su actual presente le otorga las posibilidades para renovar los elementos tradicionales de la figuración. Pero, ¿Cómo se manifiesta esto en la literatura? Lo hace a través de un ejercicio de experimentación, basado en la eliminación de las relaciones obvias y de aquello que puede ser predecible en la obra. Por ejemplo, los narradores “rompen con los ejes espacio-temporales, desafían las relaciones de causa y efecto, desdibujan los límites entre lo vivido y lo imaginado o la realidad y la ficción: multiplican las perspectivas y las voces narrativas, recurren a una intertextualidad estridente para construir estructuras en múltiples capas y profundidades” (Perkowska, p. 24). Es así como las obras literarias se convierten en una construcción de plurales con múltiples significados, donde se quiebra con la lógica y la obra se repliega sobre sí misma, no sobre la realidad.

Des este modo, “la obra de arte, considerada simplemente como obra de arte, es una experiencia, no la afirmación ni la respuesta a una pregunta. El arte no sólo se refiere a algo; *es algo*. Una obra de arte es una cosa *en* el mundo, y no sólo un texto o un comentario *sobre* el mundo” (Sontag, 1996, p. 48). El arte moderno se expresa como una experiencia del mundo, no como su imagen. Y con ello la obra lanza su propia voz respecto al mundo ya que ha desistido de centrar su tema entorno a la construcción de una imagen realista.

Retomando la idea del arte como experiencia de lo real, Sontag profundiza en ello expresando que “el conocimiento que adquirimos a través del arte es experiencia de la forma o estilo de conocer algo, mejor que conocimiento de algo (como un hecho o un juicio moral) en sí mismo. Esto explica la preeminencia del valor de la *expresividad* en la obra de arte” (1996, p. 48). Lo que la cita nos refiere es que en la obra artística moderna hay una pedagogía de la experiencia del mundo, no el mundo. Ya que su intención artística se deshace de los lazos con lo histórico o lo “verdadero”, porque ya no le son necesarios. Esto causa que la obra consiga en su entorno cierto rechazo y conmoción⁹; pero a la vez se construye como una forma alterna, que desafía no sólo los mecanismos de representación, sino que también desafía la realidad, pues la cuestiona en su noción de *verdadera*. Por lo tanto, la obra ya no funciona como documento histórico y sí como un discurso histórico. Puesto que desde la expresión remite un acercamiento a la forma como se experimenta y se opina sobre algo, no al conocimiento de ese algo.

Hemos mencionado que la relación arte-realidad está basada en la distancia, lo cual es cierto, pero es una distancia no consumada. En la medida que el arte se aleja de la realidad para dejar de ser imitación, pero no por ello se desliga por completo de la misma: “El arte *es*, antes

⁹Nuevamente Ortega y Gasset nos ofrece una consecuencia que asume el arte moderno en su decisión de mencionar la realidad por los caminos de la libre expresión. Esta consecuencia es la impopularidad del nuevo arte, ya que éste provoca una serie de desentendimientos por parte de las mayorías, quienes al acercarse a la obra, no encuentran ya lo familiar, sino lo extraño y ajeno. Comienzan a desasociarse de esa nueva manifestación ya que se encontraban regidas por el uso de la tradición en cuyos fundamentos, hallaban la base de comunicación entre hombre y arte. va dirigido hacia unos pocos, excluyendo a la masa general que al no entenderlo, comienza a rechazarlo hasta desarraigarlo de sus intereses para denominarlo así como un objeto en contra de ella misma.

que nada, un objeto, no una imitación [...] Pero la noción de distancia es equívoca, a menos que se añada que el movimiento no es sólo de alejamiento, sino también de acercamiento al mundo. La superación o la trascendencia del mundo en el arte es también una manera de salir al encuentro del mundo” (Sontag, 1996, p. 60). A través de Sontag vemos que en efecto, la relación entre mundo y arte sigue latente, pero está sostenida desde la máxima distancia posible entre ambos. Distancia que hace posible que aquel encuentro con el mundo se dé desde la visión que el arte ofrece de él, no desde la visión que éste ofrece del arte.

De esta forma, tenemos una distancia a la que podríamos llamar un deseo de no-representación. En el sentido de que no se quiere copiar fielmente la realidad, quizás ni siquiera representarla. Este deseo de distancia, será re-pensado por la ideología postmoderna, en la cual se dará un giro de reencuentro con la realidad, especialmente con la historia. Hay en esta ideología una mirada de proximidad del arte hacia la realidad, pero que no omite ni olvida los méritos conseguidos por aquella postura anti-figurativa que acabamos de señalar. Como vimos a través de Sontag, el pensamiento moderno en el arte se formula como una crítica y ruptura con el pasado, en donde se cuestionan las verdades y se construyen los caminos para la presencia de lo múltiple. Estos aportes son retomados por el movimiento postmoderno, pero son puestos en función de otras dinámicas. Es decir que, como veremos a continuación, la conciencia postmoderna recoge estos aportes y los revitaliza al punto que incluso llega a concederles una nueva significación diferente con respecto a la que tenían en el arte moderno. Para ver cómo se da esta revitalización y sus nuevos extremos, es necesario aproximarse a ver la idea de lo postmoderno desde una de sus más grandes expresiones, la deconstrucción derridiana.

Disolviendo los límites del centro

Junto (y dentro) de la conciencia postmoderna, la deconstrucción se interesa también por cuestionar las grandes verdades hegemónicas, llevando ese cuestionamiento hacia la desestabilización de las mismas. El ejercicio de deconstruir no busca nada más allá que la apropiación de todo lo verdadero y seguro. Busca situarse en la inseguridad, en la incertidumbre y con ello, propiciar un quiebre en la tradición hegemónica.

La forma como se puede comenzar a exponer lo anterior, es haciendo alusión a lo que significa el *deconstruir* para la tradición que se pretende descentrar:

Mientras que el discurso hegemónico de la tradición occidental pretende que el edificio [de la metafísica] es seguro, que sus cimientos son sólidos, la deconstrucción hace patente la incerteza. De este modo, pone en jaque a las certidumbres, a las nociones de verdadero y falso, a las oposiciones de forma y fondo, o forma y contenido, a los supuestos centros y orígenes. Y a los límites de los saberes: defenestrada la filosofía en su posición fundacional, los así llamados “límites” se tornan difusos, y el trabajo se realiza en los bordes (Cragolini, p. 127)

Vemos con ello, que el ejercicio de deconstruir lo verdadero empieza por querer desestabilizar las oposiciones y permitir con ello, la entrada de lo posible y lo incierto al pensamiento. Sin embargo, este ejercicio no se trata, de ninguna manera, de la destrucción o inversión de dichas verdades. Lo que busca en cambio es la apropiación de las mismas para poder cuestionarlas y dinamizarlas. Es de esta forma, como el integrarse al pensamiento hegemónico es lo que permite causar su “temblor”, donde las estructuras se desestabilizan, el centro es desfasado y el pensamiento es potenciado desde los límites, desde la incertidumbre.

Como podemos ver, este ejercicio de *desestabilización de la seguridad*, tiene una particularidad: y es que en sustitución de las grandes verdades, no busca imponer otras, sino que sitúa en su lugar lo *inseguro*. “Frente a la metafísica oposicional, caracterizada por el binarismo, el deconstruccionismo se halla ubicado en el “entre” de las oposiciones [...]. El “entre” no es un nuevo lugar sino que es un no-lugar, imposibilidad de asentamiento,

constante peligro, no presencia, “quizás” nietzscheano” (Cragolini, p. 128). Esta cita nos sugiere a la deconstrucción como una de las terceras vías que mencionábamos líneas arriba, por su presencia en el *entre* de las oposiciones. Pero además nos dice que esta vía no busca ocupar un lugar para convertirse en una nueva verdad. Ya que su lugar es el no lugar, es decir la pura imposibilidad de fijarse. Y esta imposibilidad es una nueva forma de pensamiento en donde la conciencia de lo postmoderno comienza a extremarse, ya que además del cuestionar y criticar, muestra unas rutas y posiciones que invierten profundamente los conceptos de la tradición y las relaciones entre ellos.

Inversión que puede ser vista, por ejemplo, en la desestimación de algunas de sus más grandes ideas: la idea del centro como origen y referencia de lo verdadero. La deconstrucción a través del desajuste, “no accede al “origen verdadero”, sino que muestra la insignificancia de todo origen” (Cragolini, p. 72). No existen por tanto, ni verdades ni certezas y en su lugar, sólo la sospecha es capaz de construir una imagen de las cosas. Además de esto, la deconstrucción se muestra como un ejercicio que no se impone o ni siquiera se propone, sino que es algo que le *acontece* a la lengua misma y va en busca de su eclosión.

Con anterioridad se mencionó que la deconstrucción no busca la destrucción o anulación de los conceptos, sino que busca su desplazamiento para una re-significación. Esta forma de efectuar el pensamiento responde a la teoría de escritura a dos manos, que veremos explicada a través de las palabras de Cragolini. “Señala Derrida que siempre “se escribe a dos manos”, en un juego doble por el cual se respeta, por un lado, el juego de los conceptos pero, por el otro, se lo desplaza, se lo lleva hasta su no-pertinencia desde su pertinencia misma al edificio metafísico, se lo desliza hasta su extinción y su clausura” (p. 12). Esta escritura a dos manos manifiesta una comunión entre la relación natural de los conceptos y, sus aperturas hacia la multiplicidad y la pérdida de su centro. En otras palabras, por un lado se rehacen los conceptos, y por el otro se los deshace de todo sentido de unicidad, de verdad y de consumación. Desde esta definición, esta teoría resulta muy pertinente a la hora de adentrarse en las dinámicas y propuestas de representación de lo real ofrecidas por *Colibrí*

Aprendizaje o el libro de los placeres. Ya que en cada novela, se rehace una realidad específica¹⁰ a través de ciertos rasgos que nos permiten hacer entablar esta relación. Pero al mismo tiempo, esta imagen de lo real se deshace, haciéndose borrosa. Esta temática la trataremos con más cercanía en el tercer capítulo. Por el momento sólo se precisaba para que más adelante no sea perdida de vista.

Por el momento y retomando el dialogo sobre la deconstrucción, esta idea de otorgarle a los conceptos un movimiento de “oscilación”, de desplazamiento de sí mismos supone como resultado un gran riesgo. El “riesgo del no decir nada, riesgo de la diseminación, riesgo de la desapropiación del propio nombre [...] un consumir los signos hasta las cenizas, un dislocar la integridad de la voz, en una ceremonia alegre, y, a la vez, irreverente y cruel” (Cragnolini, p. 24). En otras palabras, el riesgo a ocupar el lugar indescifrable del “entre” propuesto por la misma teoría deconstruccionista lleva a la posibilidad de que la sustitución de los conceptos verdaderos, y sus relaciones, lleven al silencio; que no es otra cosa que la duda constante. Sin embargo, esta cita de Cragnolini nos ilustra que el objetivo de este ejercicio de “hacer temblar” el pensamiento no busca otro fin máspreciado que el del desajuste o la constante oscilación, sin que de ello se consiga alguna certeza. Es en últimas una consecuencia deseada, un “riesgo que hay que correr cuando no existe centro que ordene el movimiento de las diferencias” (p. 75). Un centro que voluntariamente ha sido desplazado produciendo un gran riesgo, que pese a su grandeza, existe la disposición de asumirlo.

Este ejercicio, pese a que busca dislocar los conceptos y jugar con la multiplicidad que ello genera, debe asumirse con un alto grado de *prudencia*. Es decir, que el ejercicio de libertad basado en el desajuste, no se debe confundir con un acto que rompa o atente contra las dinámicas propias del texto. La misma Cragnolini (a quien nos hemos referido constantemente

¹⁰Las dos realidades latinoamericanas que fueron descritas en el primer capítulo son las que hacen presencia en las narraciones de estas dos novelas. La realidad de la persecución violenta por parte de los regímenes dictatoriales, y la realidad de la sociedad moderna inmersa en la práctica del consumo. Si la idea de que estas dos realidades hacen parte de las narraciones de estas dos novelas, es acertada; entonces la primera de estas se encuentra presente en *Colibrí* y la segunda en *Aprendizaje*.

para exponer el movimiento deconstruccionista) nos expresa cuáles son los límites del juego entre conceptos:

Este trabajo en los bordes del texto no significa el gesto arbitrario de imponer la subjetividad sobre lo escrito, sino que se trata de seguir los hilos de la trama del texto. No se “borda” sobre el texto, sino que se sigue la trama de los hilos de la textualidad, trama que impide la posición directiva de un sujeto que ordena trayectos, medios y caminos. Viaje, entonces por una textualidad, en la que las certezas ya no sirven de orientadoras (p. 127)

Es de este modo, que si se configuran nuevas formas de relacionar un concepto con sí mismo y con otros, es necesario recurrir a otras formas de vincularse al texto. Formas que vayan acorde con en el pensamiento deconstruccionista, en la medida en que no deben ir en busca de alguna certeza al interior de los textos. Esto no es sólo cuestión de coherencia, sino además de crear efectos positivos desde la inversión, desde el desplazamiento. “Toda esta oscilación tiene un fuerte cariz afirmativo: no de una afirmación como reunificación del sentido, sino de una afirmación que habita las fisuras del edificio bien construido de la metafísica, para esperar el estallido del sentido” (p. 128).

Con todo lo anterior, podemos afirmar que el ejercicio de deconstruir una verdad no se dirige hacia la consecución de una meta, sino que es una propuesta, una espera consciente que genera nuevas relaciones con y desde los conceptos.

Es cierto que a partir del acercamiento a la deconstrucción, la exposición del trabajo se separó un tanto de lo relacionado propiamente con el arte. Pero esta separación fue ofrecida con la intención de retornar a esa temática desde los aportes valiosos que hemos visto en este apartado. Ya que ellos contribuyen a entender algunos de los caminos por los que fluye el pensamiento postmoderno en su idea de renovación y reelaboración de conceptos y teorías. Basada en esta idea de, por un lado, deconstruir las relaciones de oposición y las secuencias lógicas, y por el otro, de rescate de lo propio, de lo múltiple y de la diferencia. La conciencia postmoderna consigue una valorización de la mirada moderna junto con la postmoderna,

donde ambas son igualmente importantes. Veremos a continuación cómo y de qué se trata esta nueva relación pasado-presente, desde el ángulo postmoderno y desde la postura del arte con respecto a la realidad y a la historia. Y con ello resolver un gran interrogante: ¿Cómo se consigue tejer la relación pasado-presente, si desde la modernidad, estos dos momentos se han tornado tan diferentes, y hasta opuestos? La respuesta a esta vital pregunta la intentaremos resolver enseguida.

Los caminos de regreso a la(s) realidad(es)

La escritura sobre lo posible

Aquel valor de la obra artística en y por sí misma, en donde se desestima la analogía de la misma con la realidad –que acabamos de ver en el acercamiento a una perspectiva del arte moderno europeo proporcionada por Sontag– consigue ser pensado, puesto en dialogo y re-significado por la conciencia postmoderna (especialmente la latinoamericana, para este trabajo). Entonces, la relación realidad-arte se ve modificada ya que la estrategia postmoderna, en cuanto a la representación de la realidad se muestra a “años luz del deseo de “pureza” formal moderna, [predomina entonces] el más variado acoplamiento pluralista de temas, caracteres, tramas, estilos, niveles de cultura, tradiciones, formas, épocas, géneros y culturas” (Rincón, p. 144). Así pues, se mantiene el interés por mantener la pluralidad en el contenido y la forma, pero se integran a ésta la participación de la realidad, entre culturas y tradiciones.

De esta forma, el contexto comienza a permear los procesos e intereses del arte que se había distanciado de los proyectos sociales debido a la plena voluntad de “pureza” y “deshumanización”, voluntad que tuvimos la oportunidad de observar hacia los inicios de éste capítulo. Y en este sentido, no significa que el arte postmoderno abandone las búsquedas experimentales de la obra, sino que son estas las que forjan una nueva relación con la realidad, no basada en la distancia sino en un voluntario acercamiento. De esta manera, y

siguiendo a Magdalena Perkowska, se puede afirmar que desde la conciencia postmoderna se impulsa una redefinición de los espacios que constituyen lo histórico, donde ya no hay una Historia (final, verdadera), sino varias historias híbridas con las que el arte está dispuesto a vincularse, y representar.

Y como es de esperarse, aquello supone unos grandes aportes que revitalizan el dialogo entre realidad-arte-representación. Donde se logran varias aperturas para un arte que mira de nuevo a su realidad. Algunos de estos aportes son señalados por Carlos Rincón quien se refiere de una vertiente artística en particular, la ficción de finales de los cincuenta en Estados Unidos: “La *postmodernfiction* tendría que ser capaz de algo que no consiguió el arte moderno con sus programas abstencionistas y su idea de una autonomía del texto. Esa nueva ficción, como arte con una fuerte referencia social, tendría que conseguir tematizar la problemática de una sociedad de masas en donde el consumo pasivo sería la actitud dominante” (p. 135). A través de este ejemplo vemos como este arte se matiza no sólo por su realidad, sino por las problemáticas de la misma. Un arte que combina los impulsos experimentales con la imagen de lo real histórico.

Sin embargo, y como se mencionó a inicios de éste apartado, este camino de retorno por parte del arte hacia su realidad, a la historia no supone que sea el retorno al ejercicio de la mimesis. Para impedir ello, se regresa a la realidad desde otra postura, y se le concede a ésta otro lugar dentro de la expresión artística. “El medio no es ahora el objeto básico de interés artístico, sino más bien un instrumento y un campo de exploración de los mecanismos de representación” (Rincón, p. 144). No debemos perder de vista este vital argumento de Rincón que clarifica bastante la nueva relación entre la realidad y el arte. Ya que manifiesta que la nueva presencia de la realidad en el arte está ofrecida como *un* recurso, no como *el* elemento protagonista dentro de la intención representativa del mismo. Es decir, no significa que su presencia sea secundaria, sino más bien, que se ubica al mismo nivel de importancia que los demás recursos ofrecidos para la creación de su imagen.

Es desde esta nueva vinculación arte-realidad de donde se impulsan creaciones literarias que, escrito por Perkowska, “desestabilizan nuestra noción tradicional y aceptada de la historia, desdibujan sus límites, abren el espacio histórico a pulsaciones y presencias antiguas pero pocas veces admitidas o reconocidas” (p. 44). Manifestaciones que no sólo entregan una “contribución significativa hacia la reconceptualización de la historia, sino que proyectan también la imagen de la realidad presente que es el punto de partida para esta resignificación” (p. 44). Estos argumentos son importantes en la medida que permiten ver que dentro de la conciencia postmoderna, no sólo el arte se pregunta por las dinámicas de la realidad, de la historia; sino además por la manera como ésta es representada desde el arte.

Esta resignificación de la representación conduce a pensar la historia bajo otro tipo de relaciones y movimientos. Pero por otro lado, también propone una *visión conflictiva de lo real*, mostrada en “la anulación de los límites rígidos entre las diversas partes de la obra, o en la propensión a *no describir* propiamente, sino *a sugerir* personas, paisajes o cosas, al atenuar y confundir sus contornos” (Figuroa, p. 39). Visión conflictiva en el sentido en que pone a funcionar la idea de desestabilización, en la que los “límites se tornan difusos”, recordándonos la idea del ejercicio deconstruccionista que vimos unos apartados atrás. Con ello, se consigue la eclosión del sentido ya que las barreras que lo contenían y le imponían un límite fijado, han desaparecido. Y con ellas ha surgido la oportunidad de expansión, en la que los conceptos se abren paso ilimitado, al punto de forjar antes que la descripción de una realidad, la sugerencia de la misma.

Unas líneas atrás mencionábamos que la realidad se configura como un instrumento más que apoya la elaboración de la representación. Pero entonces, ¿Cuáles son esos otros instrumentos de los que se vale el arte para representar lo real? Algunos de ellos son retomados de el deseo moderno por la experimentación y la inversión de las relaciones obvias al interior del arte: “la parodia, la ironía, la intertextualidad, el cuestionamiento de la transparencia del lenguaje como medio de representación y la manipulación de la voz narrativa, pero también la insistencia en el documento como herramienta de verosimilitud,

resquebraja los significados fijos” (Perkowska, p. 38). De manera que la forma como se accede a la realidad no es desde una mirada directa y verosímil, sino desde la reconstrucción a partir de la experimentación y la sospecha. No hay recuperación de la historia, hay una cifra de ella.

De esta manera podemos retomar aquí, la expresión que señalaba que el arte moderno se figura como un discurso histórico y no ya como un documento histórico. Porque lo que hemos visto en el arte, a través de la conciencia postmoderna es la revitalización de esa idea. Las expresiones que surgen con/desde esta conciencia, como *Colibrí* y *Aprendizaje*, funcionan como discursos de lo histórico, como versiones de lo real. En las que “en definitiva, la exactitud de los datos es más importante por su capacidad de *deslumbrar* que de *esclarecer*: el efecto estético precede en importancia al poder explicativo” (Elmore, p. 35). Es así como uno de los meritos de estas dos novelas es que la realidad se encuentra en el mismo nivel de relevancia que los recursos expresivos, como los mencionados anteriormente; así estos, promuevan una profunda sensación de irrealidad. Se conjuga entonces realidad-irrealidad ya no en una relación de oposición (puesto que los opuestos ya han sido disueltos), sino de reciprocidad e intercambio, donde ninguna de las partes es más importante que la otra.

Es así como esta relación permite que la visión de la historia pierda su unicidad y se abra hacia la diversidad de lo(s) posible(s); es decir, se abre paso una relación con un fuerte sentido positivo que permite la expansión, el constante movimiento y no la estabilización de las relaciones. De hecho, como lo señala el propio Sarduy, “la imagen [producida en el texto] ilumina la unicidad histórica –porque el tiempo occidental es lineal y uno– con la multiplicidad de sus realidades en potencia. Descubrir estas potencialidades, hacerlas visibles, reflejarlas en la concavidad del lenguaje y hasta desplazar con ellas la *verdad* de la Historia escrita: ésta es la función del poeta” (1999b, p. 1179). Y la función del arte: potenciar y presenciar esa multiplicidad que ahora hace parte de su esencia.

Sin embargo, esta nueva relación de cercanía entre arte-realidad, en la que la realidad es puesta en un estado de crisis al ser apreciada desde lo múltiple y lo incierto, genera una nueva

distancia. Como veremos a continuación, la relación entre ambos elementos está dada por la nueva distancia que se genera a partir de esa cercanía. Es decir, que el arte al acercarse de nuevo a la historia, desde la importancia de la expresión, promueve una cercanía que se vuelve tan intensa y dinámica, que consigue *ir más allá*, o incluso *más acá* de la realidad. Consigue distanciarse de nuevo, pero a partir de su intención de acercamiento. Este *más allá* de lo real podremos verlo expuesto a través de los argumentos del mismo Sarduy, quien expone cómo la escritura al termina por sobrepasar lo real al intentar acercársele. Y el *más acá* de lo real, será visto a través de la exposición del escritor Robert Humphrey, en su estudio sobre la conciencia como medio de expresión literaria, de la cual se desprende una representación sensitiva del mundo. Pero antes es importante mencionar que en los dos casos de nuevo distanciamiento con lo real, se puede percibir la importancia que tiene el uso del exceso. El recurso de lo excesivo, como uno de los mayores atributos de la expresión.

Los siguientes dos apartados tratarán entonces esas nuevas distancias con lo real, basadas en el exceso. Y es pertinente exponerlas debido a que nuestras dos novelas nos permiten ver, dentro de su interior, estas dos distancias. *Colibrí* exhibe el *más allá* de lo real, donde la representación supera la realidad, se aleja de ella y consigue crear una imagen distorsionada de la misma. Mientras que por su parte *Aprendizaje*, nos conduce por el *más acá* de lo real; es decir, lo que se encuentra en su puro estado de formación y que antecede a la realidad e incluso a la palabra misma, manifestándose como puro flujo de conciencia. Comenzaremos por lo expuesto por Sarduy a través de sus ensayos sobre el neobarroco latinoamericano.

La realidad es su distorsión

*El barroco pone en tela de juicio, en parodia, en discusión esta sociedad
en que vivimos totalmente basada en la economía.
El barroco despilfarra en función del placer*
Severo Sarduy.

El neobarroco latinoamericano¹¹ expuesto por Severo Sarduy, recoge varios de las ideas aportadas por la deconstrucción derridiana, como tendremos la oportunidad de verlo a continuación. Quizás en ello tenga que ver la relación intelectual que hubo entre Sarduy y Derrida¹². Pero lo relevante no es eso, sino ver cómo a través de los argumentos de Sarduy podemos encontrar similitudes con el ejercicio de la deconstrucción; claro, preservando siempre las particularidades y diferencias de cada expresión.

En el neobarroco se vitaliza la idea del desplazamiento, de la pérdida del centro y la dislocación constante de las palabras, los conceptos y sus significaciones. Y para ello su imagen representativa es la elipse, ya que se manifiesta como lo opuesto al círculo, en su noción de estabilidad con un centro definido. De manera que a diferencia de éste, “la elipsis en la retórica barroca se identifica con la mecánica del oscurecimiento, repudio de un significante que se expulsa del universo simbólico” (Sarduy, 1999a, p. 1232). Al repudiar un solo significante se abre la posibilidad no sólo a la multi-significación, sino también se valida el uso de varias palabras para expresar una misma idea. Y vale la pena mencionar que el

¹¹ Además de exponer el neobarroco latinoamericano desde la mirada y aportes sobre la relación lenguaje-realidad. Es vital también mencionarlo ya que este movimiento hace parte de las *terceras vías* que hemos mencionado varias veces. La forma como esto puede ser comprendido, puede hacerse a través de lo que escribe Cristo Figueroa al respecto: “En Hispanoamérica, antes que modernidad o posmodernidad constitutivas, existen heterogeneidades multi-temporales, hibridaciones sociales y un multiculturalismo sin eje unificador. Dentro de este contexto, las estéticas neobarrocas desmultiplican referencias y modelos, al tiempo que destruyen fórmulas imperativas; parecen situarse en la intersección Modernidad-Posmodernidad, al hacer predominar lo individual sobre lo universal, la diversidad sobre la homogeneidad y lo psicológico sobre lo ideológico: no se destruyen las fórmulas modernas ni se exalta sin más el resurgimiento del pasado: por el contrario, las morfologías neobarrocas favorecen la coexistencia de estilos, debilitan la oposición tradición/Modernidad y anulan la antinomia local/universal” (p. 21).

¹² Estos dos escritores se relacionaron gracias a su participaron en las publicaciones de la revista literaria *Tel Quel* (1960). Mediante la cual no sólo tenían la oportunidad de leerse entre sí, sino apreciar los aportes de otros escritores, entre ellos, Julia Kristeva, Michel Foucault, Humberto Eco, Gérard Genette y Roland Barthes. (Dosse, p. 312-318).

“oscurecimiento” del que se hace referencia no es negativo, antes bien, permite que al significante sea imposible asignársele una sola relación y un solo significado. Más adelante podremos ver esta idea dinamizada en *Colibrí*, pues allí las aperturas de los significantes permiten que una misma idea sea expresada bajo nombres constantemente cambiados. Una dinámica basada en el des-nombrar y el re-nombrar.

Esta apertura hacia los múltiples significados por parte de uno o varios significantes, nos sugiere la más generosa posibilidad que tiene el lenguaje para excederse sin restricciones. Y esta posibilidad se nos muestra como una de los más decisivos recursos del arte para la vitalidad de su expresión. Dicho de otra manera, “el exceso entendido como superación de un límite es todavía más desestabilizador, porque siempre discute un orden determinado, lo destruye y propone uno nuevo; es decir, desde el interior mismo de un sistema se generan fuerzas centrífugas que se ubican fuera de los confines” (Figuroa, p. 105). El exceso mostrándose como el recurso “más desestabilizador” dentro de la idea de desestabilización que veníamos apreciando desde la deconstrucción. De esta forma se manifiesta una forma radical de las ideas postmodernas sobre representación artística de la realidad; en donde ésta está siendo expresada mediante los medios más dislocados disponibles.

Tan dislocados que se produce la sensación de que dentro de la narración está retratada la imagen de cualquier cosa menos de lo real. Y esto no podríamos verlo como un defecto, sino como la nueva distancia surgida entre arte-realidad. Una relación mediada por esa sensación de ausencia, ya que engendran “formas malgastadas, lenguaje que, por demasiado abundante, no designa ya cosas, sino otros designantes de cosas, significantes que envuelven otros significantes en un mecanismo de significación que termina designándose a sí mismo, mostrando su propia gramática, los modelos de esa gramática y su generación en el universo de las palabras” (Sarduy, 1999c, p. 1395). Nos encontramos, de esta manera ante una narración de la superabundancia que ha terminado por sustraer la mayor cantidad de realidad posible; no la elimina, pero sí la minimiza. Logrando así una representación de la realidad no

desde su imagen realista y oficial, sino desde las versiones, o si se quiere, desde los más variados ángulos y puntos de vista.

Unas líneas arriba expresábamos que la disipación de lo real en el texto, no puede verse como un resultado negativo. Puesto que el exceso se convierte en una manifestación de la postura que tiene este arte ante la realidad: “Malgastar, dilapidar, derrochar lenguaje únicamente en función de placer –y no, como en el uso doméstico, en función de información- es un atentado al buen sentido, moralista y “natural” [...] en que se basa toda la ideología del consumo y la acumulación”. (Sarduy, 1999a, p. 1250). El exceso está puesto para que su lectura se haga a través del placer, de lo sensitivo, subvirtiendo el orden ofrecido por el mundo. Mostrar una escritura basada en el exceso es pronunciar un fuerte rechazo contra las dinámicas con las que se ha movido la realidad, y las personas que la habitamos. Sarduy escribe sobre esta discrepancia con los modelos que rigen al mundo: “Contrariamente al lenguaje comunicativo, económico, austero, reducido a su funcionalidad ‘servir de vehículo a una información-, el lenguaje barroco se complace en el suplemento, en la demasía y la pérdida parcial de su objeto. O mejor: en la búsqueda, por definición frustrada, del *objeto parcial*”¹³(1999a, p. 1250).Entonces, el objeto parcial es aquel que difiere, que fragmenta al objeto consumado y verdadero ofrecido por la realidad, logrando con ello, la desestimación de toda idea de verdad y estabilidad.

Sin embargo, el objeto parcial nos sugiere que aún es objeto, que aunque incompleto aún tiene lazos con la realidad y puede ser relacionado o dinamizado con objetos propios de ella. La parcialidad no nos expresa la destrucción ni la anulación, sólo la fragmentación del objeto para permitirle significar diversas cosas, y también ser sustituido por diversas cosas. Esta complicación del nombramiento directo de la realidad puede verse como una ganancia de incoherencia, que puede bien producir incomprensión. Pero también genera que la narración se vuelque sobre sí y sea del todo expresiva y dialógica. “Ante la imposibilidad de nombrar, el

¹³El mismo Sarduy escribirá, unas líneas más adelante, algunas referencias sobre lo que se figura como “objeto parcial” entre ellas, lo menciona como aquella “cosa para siempre extranjera a todo lo que el hombre puede comprender, asimilar(se) del otro y de sí mismo” (1999, p. 1251).

lenguaje se repliega sobre sí mismo, renombrando o desnombrando el tiempo, el espacio o los personajes; se recurre entonces al no-tiempo (mito o construcciones antilógicas), al no-espacio (multiplicidad) y a las transformaciones de los actantes (dobles o travestismos de todo tipo)” (Figueroa, p. 100). Esta cita nos permite hacer una referencia a nuestras dos novelas: El uso del *no-tiempo* puede verse en *Aprendizaje*, porque el flujo de conciencia de su protagonista Lori, no está mediada por límites temporales (efecto que no sólo se ve en esta novela de Lispector, sino en otras como *La pasión según G.H* y *Agua viva*). Y por el otro lado, *las transformaciones de los actantes*, los travestismos, están notoriamente presentes en Colibrí. Pero bien, estos elementos, serán vistos de cerca en las propias narraciones, en el capítulo tercero.

Para cerrar este apartado, usaremos una imagen que Sarduy emplea para describir cómo se produce el distanciamiento, ese *más allá* que transgrede, desde el deseo de acercamiento. Es la imagen del travesti, descrito desde su intención de no reducirse “a la imitación de un modelo real, determinado, sino que se precipita en la persecución de una irrealidad infinita, y desde el inicio del “juego” aceptada como tal, irrealidad cada vez más huidiza e inalcanzable, ser cada vez más mujer, hasta sobrepasar el límite, yendo más allá de la mujer...” (1999b, p. 1268). La imagen del travesti que expone Sarduy nos muestra cómo se llega al *más allá* cuando hay un deseo de aproximación, de una cercanía que no quiere copiar, sino alcanzar lo irreal del objeto, consiguiendo con ello su superación. Esta imagen brindada por Sarduy nos sirve de retrato para ver cómo la literatura, consciente de estas nuevas búsquedas y caminos, se precipita hacia la realidad, pero no se frena en ella, sino que la transgrede. Ahora, luego de ver esta primera distancia a través de Sarduy, veremos la otra forma de distanciamiento entre realidad-literatura, producida en el *más acá*, cuyo escenario es el de la conciencia de los personajes.

El antes de la palabra

La *corriente de la conciencia* en literatura se ha convertido en la forma para distinguir aquellas obras literarias cuyas narraciones “tienen como argumento esencial las conciencias de uno o más personajes; es decir, que la conciencia descrita hace las veces de pantalla sobre la cual se proyecta el material que aparece en la novela” (Humphrey, p. 12). Pero Humphrey, es bastante claro al sostener que se trata con precisión de un devenir de conciencia y posiblemente de reflexión, más no de un flujo de ideas dado por la inteligencia o la memoria. Ya que éstas dos, mantienen sistemas organizados de asociación de pensamiento y mantienen una lógica secuencial. En cambio, en la conciencia, “la libre asociación es el principio fundamental utilizado para controlar el movimiento de todo “fluir” de la sique”. (p. 78). Allí, no hay un sentido o lógica que oriente el fluir, de manera que carece de toda necesidad por la coherencia. Dicho de otra forma, la conciencia no se expresa desde lo coherente, sino que lo hace desde el propio *fluir*, el cual puede concederle cuantas asociaciones y caminos quiera perseguir.

Todo este libre movimiento se expresa en un “nivel anterior a la palabra [...] al contrario que el nivel de la palabra hablada o escrita, no supone forma alguna de comunicación” (Humphrey, p. 13). Un nivel que antecede a toda forma constituida y se abre a la posibilidad, según el mismo Humphrey, de habitar un “estado incoherente, aún no formulado ni hablado” (p. 45). De manera que si vemos este nivel desde aquel estado que antecede a toda verdad y que ve innecesaria la asociación lógica y la urgencia por comunicar; podremos decir que es una forma de expresión que está *más acá* de la realidad. Porque existe una amplia diferencia con algunos de sus rasgos como lo constituido, lo lógico, lo formal y lo verdadero.

Sin embargo, es necesaria hacer una vital aclaración. El flujo de conciencia puede manifestarse desde dos formas diferentes, la primera el soliloquio y la segunda el monólogo interior. Humphrey manifiesta que el soliloquio, por su parte, expresa un continuo

movimiento de la mente, que pese a ver innecesario el papel de la lógica para entramar pensamientos, cuenta con un cierto grado de articulación para hacerse comprender y no ser del todo inefable. Es decir que consigue comunicar algo dentro de lo incommunicable. En cambio, el monólogo interior se deshace por completo de la idea de comunicabilidad, de coherencia y de articulación y se vuelve radicalmente incomprensible (p. 35-44). Desde esta diferencia, el flujo de conciencia al que nosotros nos vamos a referir –por su presencia en *Aprendizaje o el libro de los placeres*– es el soliloquio, que aún cuando mantiene más coherencia que el monólogo interior, no intenta alcanzar el nivel de la palabra formulada y enteramente comunicativa. Se mantiene anterior a la realidad y consigue insinuarnos reflexiones, estados de ánimo, sensaciones e incluso, como veremos en el siguiente capítulo, revelaciones.

De manera que no podemos perder de vista esa permanencia de la conciencia en un espacio al que no acceden las convenciones de lo real. Espacio que además de otorgarle algunas de las características que vimos líneas arriba, se nos presenta con disposición a hacer uso de recurso del exceso. Ya que las libres asociaciones y el mismo *fluir* posibilitan que el lenguaje y sus relaciones, se den desde lo “imposible”. Este rasgo, como lo expresaba Sarduy, altera el objeto real, que en este caso es la comunicación informativa y, por lo tanto, se puede producir un efecto de confusión. Esta confusión creada por el *fluir* de conciencia se “caracteriza, más que por otra cosa, por ser fragmentaria, es decir, que falta el aspecto racional de la sintaxis normal, fundamentalmente conseguido por medio de la relación convencional de sujeto-objeto” (Humphrey, p. 89). De manera que en la fragmentación, se encuentra la esencia del devenir constante de la conciencia en la narración. Y nos sugiere que antes que lo completo, en la conciencia del personaje nos encontramos frente al fragmento. De esta forma podemos relacionarlo con el *objeto parcial* del que hacía referencia Sarduy. Ambas formas para evocar al objeto, evitan la llegada a la estabilidad, al cierre y la conclusión del mismo y de los caminos para llegar a él.

Por último, existe otro elemento en el cual vemos reflejado este estado de fragmentación, de no completitud. Aquel puede ser visto en los mismos personajes, ya que ellos al estar inmersos en el fluir de su conciencia, se manifiestan sencillamente como “individuos, y nunca pueden integrarse en símbolos universales” (Humphrey, p. 24). La no tendencia a lo universal, a la verdad hegemónica, es un rasgo propio de la conciencia postmoderna, como ya lo hemos visto. Y el hecho de que los protagonistas, de esta corriente de la conciencia, ejerzan su presencia desde el interior de su mente, les brinda ese rasgo de singularidad, de importancia por lo propio más no por lo global. La conciencia es un elemento, que aunque compartido entre todos, siempre es singular, de modo que estos protagonistas nos muestran el mundo desde lo individual, desde la percepción y no desde la consumación.

Una lectura de acompañamiento...

*La obra de arte está para hacernos ver o aprehender algo singular,
no para juzgar o generalizar. Este acto de aprehensión, acompañado de voluptuosidad, es el
único fin válido, y la única justificación suficiente,
de la obra de arte.
Susan Sontag.*

Tenemos hasta aquí la manifestación de un arte que se valida en toda su diversidad, y sobre todo desde su forma de asumir al mundo desde la experiencia, no desde la información. Nos encontramos a lo largo de este segundo capítulo con expresiones de lo multi-significante y la multi-significación, que generan la eclosión del sentido y desde allí, el estallido de la expresión. Ante estas expresiones no podemos sino sugerir una forma de lectura que en vez de buscar un significado único de la obra, vaya en búsqueda de esas rutas, de eso múltiple que las conforma.

Susan Sontag nos refiere que “el moderno estilo de interpretación excava, y en la medida en que excava, destruye; escarba hasta “más allá del texto” para descubrir un subtexto que resulte ser el verdadero” (1996, p.29) De manera que aunque el arte busque rutas para

fugarse de la figuración, por parte del intérprete-lector se sigue buscando una verdad, un algo comunicativo dador de información. Desde esta perspectiva el ejercicio convencional de interpretación de una obra artística, adquiere una profunda connotación negativa ya que “al reducir la obra de arte a su contenido para luego interpretar *aquello*, domesticamos la obra de arte. La interpretación hace manejable y maleable al arte” (1996, p. 31). Al domesticar la obra, se la priva de su libertad expresiva, de su multiplicidad y se la *hace decir* algo que probablemente la obra misma, en su manifestación, no tiene intención de ofrecer.

Incluso, es oportuno citar la afirmación de Sontag que expresa que “la interpretación es la venganza que se toma el intelecto sobre el arte. Y aún más. Es la venganza que se toma el intelecto sobre el mundo. Interpretar es empobrecer, reducir el mundo, para instaurar un mundo sombrío de significados” (1996, p. 30). Y podemos leer esta cita no sólo desde el mundo real, sino sobre el mundo que está allí, manifestado en la obra literaria ya que constantemente se están forzando las relaciones entre mundo-libro, considerando que las imágenes de la narración pueden ser asimiladas como “datos”. Con ello podemos ver que el interpretar es la imposibilidad de asimilar la diversidad del texto, y aceptar que lo importante de esta diversidad es la forma cómo se dinamiza, cómo se construye, no siendo más importante aquello que ofrece para comunicarnos.

De esta manera, lo importante no es anular la interpretación, sino darle un giro radical; es decir, hay que volcarla hacia el texto de manera que responda a sus dinámicas, que se deje llevar por sus corrientes y además comprenda, o quiera comprender, qué es lo que es esta manifestación literaria. Proponer una lectura que reconozca aquella esencia literaria que señala Barthes en *S/Z*: “Tomemos primero la imagen de un plural triunfante que no este empobrecido por ninguna obligación de representación (de imitación). En este texto ideal las redes son múltiples y juegan entre ellas sin que ninguna pueda reinar sobre las demás; este texto no es una estructura de significados, es una galaxia de significantes” (p. 3). Es decir, que si el ejercicio de lectura está dispuesto a involucrarse con las múltiples dinámicas y los juegos

que están propuestos por la obra, la cuestión sobre encontrar un significado, una verdad en ella va a verse como una búsqueda del todo innecesaria.

Con la exposición que hemos hecho a lo largo de este capítulo, hemos podido descubrir que el lenguaje potenciado desde la conciencia postmoderna es un lenguaje no transparente, y por tanto no revela un significado directo, asible al intelecto. Pero el hecho de decirle “no a la interpretación no significa considerar a las obras como objetos inefables. Es un no a la misma forma como opera la interpretación, que deje de ser búsqueda de significados, para ser el medio de revelación de “la superficie sensual del arte sin enlodarla” (Sontag, 1996, p. 38). No se trata de hacer de las expresiones literarias, objetos intocables; sino todo lo contrario, de introducirse de lleno, pensarlas, cuestionarlas y recorrerlas. Y esta forma de lectura nos lleva, oportunamente, a considerar que “la función de la crítica debiera consistir en mostrar *cómo es lo que es*, incluso *qué es lo que es*, y no en mostrar *qué significa*”. (Sontag, 1996, p. 39).

Así pues, esta forma de interpretar no quiere decir que sobre la obra literaria ahora no se pueda decir nada; sino en cambio, decir todo lo posible ya que la misma apertura del lenguaje es una propuesta para ello. Pero siempre y cuando ese “decir todo lo posible” no irrespete las dinámicas de la obra y termine por *destruirla*. Es necesario un acercamiento que haga de la interpretación un ejercicio que potencie la libertad de la obra. “Interpretar un texto no es darle un sentido (más o menos fundado, más o menos libre), sino por el contrario apreciar el plural de que está hecho” (Barthes, p. 3). De esta forma, se pone a la obra misma por encima de su significado, donde la interpretación no sea el punto de partida para acercarse a ella, sino el vehículo para recorrerla.

Esta otra forma de lectura genera otras formas de vínculo entre lector-literatura, ya que esta lectura no “consiste en detener la cadena de los sistemas [de la obra], en fundar una verdad, una legalidad del texto y, en consecuencia, provocar las “faltas” de su lector; consiste en embragar esos sistemas no según su cantidad finita, sino según su pluralidad (que es un ser y no una cuenta): paso, atraveso, articulo, desencadeno, pero no cuento” (Barthes, p. 7). El

lector no excava en la obra sino que se deja conducir por ella. Y éste tiene una misión de desciframiento –en el sentido que, siendo conducido por la obra, la aprehende y entra en el juego de sus dinámicas–. Así mismo como lo señala Barthes, el lector debe conocer que todos los sistemas de la obra son igualmente importantes; importa tanto su forma expresiva, como la presencia de la realidad y como la forma de representarla. Y encontrar una verdad última desde uno solo de estos sistemas, consigue nada más que anular las dinámicas y gestos propositivos de la obra misma.

Ante esta literatura que antes que querer *decir*, lo que hace es *proponer y sugerir* es justo ofrecerle un ejercicio consciente de lectura basado en su seguimiento, en su acompañamiento. Debemos despojarnos de aquella idea de que la obra necesita justificarse mediante una verdad escondida en ella, porque puede que la propia verdad de la obra, a partir de lo que vimos en este capítulo, sea ella misma. Es a fin de cuentas poner a funcionar otras formas para hablar sobre la obra; pero sobre todo, otros mecanismos para pensarla.

Lo que ahora importa es recuperar nuestros sentidos. Debemos aprender a ver más, a *oír* más, a *sentir* más. Nuestra misión no consiste en percibir en una obra de arte la mayor cantidad posible de contenido, y menos aún en exprimir de la obra de arte un contenido mayor que el que ya existe. Nuestra misión consiste en reducir el contenido de modo que podamos ver en detalle el objeto (Sontag, 1996, p. 39).

Esta forma de lectura será la que intentaremos realizar como modo de acercarnos a las novelas *Colibrí* y *Aprendizaje o el libro de los placeres*, a partir de todos y cada uno de los argumentos expuestos a lo largo de estos dos primeros capítulos. Esta lectura de acercamiento y complicidad con sus dinámicas será la que intentaremos desarrollar en el tercer y último capítulo, con el propósito de encontrar cómo la realidad se rehace y deshace en cada relato.

Capítulo III

EL RECORRIDO POR LAS REALIDADES LITERARIAS: ABRIENDO LAS VENAS DE LOS RELATOS

El recorrido de este trabajo nos ha llevado a crear el escenario propicio para dialogar sobre la relación entre la realidad y la literatura, vista principalmente desde la contemporaneidad de la conciencia postmoderna en Latinoamérica. Hemos visto cómo el arte toma los pilares de la autonomía artística con respecto a lo real (propios de la modernidad) y los re-vitaliza para que este arte refuerza aquella autonomía, pero a la vez es consciente del camino de retorno para encontrarse con su propia historia; y más aun, con su sentido discursivo sobre lo social. Como vimos, este nuevo vínculo realidad-literatura se conforma no desde la jerarquización de uno por encima del otro, sino por fortuna, es un vínculo dado a la constante oscilación, desajuste, intercambio y extrema libertad.

Poco a poco nos fuimos acercando al reconocimiento de una literatura que fusiona los impulsos experimentales con la imagen de lo real histórico. Esta fusión podemos contemplarla en *Colibrí* de Severo Sarduy y en *Aprendizaje o el libro de los placeres* de Clarice Lispector, y analizarla de cerca es lo que haremos en este capítulo. Para ello nos vemos en la necesidad de coger aquellas realidades que fueron mencionadas en el primer capítulo (la persecución de homosexuales en Cuba, y la orientación de los valores sociales hacia la imagen y el dinero) y permitirles dialogar con los relatos.

Hablar de dichas realidades y de cómo estas dos novelas logran crear imágenes en torno a ellas, no busca estabilizar –dar un sentido o interpretación única– a los relatos; antes bien, quiere darles nuevas direcciones de movimiento por fuera de sus propios límites en la hoja. Para hacer esto comenzaremos a desarrollar esta forma de lectura en *Colibrí*, mencionando desde qué elementos en la novela podemos rehacer la realidad cubana de los años sesenta. Luego de ello, detallaremos algunos rasgos que consiguen deshacer, o mejor aún, volver borrosa la imagen plena de aquella realidad. Este mismo ejercicio se hará posteriormente con

Aprendizaje o el libro de los placeres, para finalmente tratar de expresar algunas conclusiones, o mejor que eso, impresiones y sensaciones surgidas a partir de este recorrido.

“El influjo sobre lo real que implica toda simulación”

A través de *Colibrí* nos sumergimos en un mundo formado desde la exuberancia y el exceso (libertad, la llamaría Sarduy) del lenguaje. No hay nada en el relato que busque ser estabilizado: no hay paisajes que sean siempre los mismos, no hay personajes constituidos y ni siquiera los acontecimientos buscan sucederse en un orden lógico de causa y efecto. Todo cuanto se nos ofrece a través de las palabras nos hace recordar la idea y la forma de la elipsis, porque nos lleva a pensar y vivir el relato desde la ausencia de todo centro, la pérdida de lo lógico y la anulación de una verdad última detrás de la novela. Sin embargo, la presencia de esta elipsis no significa que dentro del lenguaje no exista la presencia de una realidad ampliamente retratada y denunciada. En *Colibrí* hay una realidad difusa, desestabilizada o (como dijimos en la introducción de este trabajo) una realidad camuflada bajo la apariencia de lo real. De manera que nos acercamos a aquella realidad que ha sido completamente intervenida por el exceso del lenguaje.

La historia de *Colibrí* es la historia de una intensa y desesperada persecución. En dos de las tres partes que componen la novela, este protagonista se vale de todas las formas posibles por huir del poder que quiere poseerlo indefinidamente. Y del mismo modo, este poder se vale de todos los medios para llevar a buen término su propósito de captura. Esta persecución está ideada y dirigida por la Regente, quien es la personificación de la autoridad máxima –incluso por encima del mismo narrador, como veremos más adelante– que determina y orienta los cauces del relato. Es así como la Regente evoca la imagen intensa de una autoridad máxima, expresada desde un sentido profundamente negativo, debido a sus acciones parten de un visible sentimiento de egoísmo y codicia. Entonces bien, centrémonos en aquellas dos figuras:

la de la autoridad y el disidente, la de la perseguidora y el perseguido, la de la Regente y Colibrí.

El deseo es la fuerza que motiva esa urgencia de la Regente por Colibrí y de la cual nace aquella desesperación para capturarlo y disponerlo a sus pretensiones. Sin embargo, Colibrí se muestra indiferente a los deseos de la Regente y opta por seguir libre y autónomo como lo había sido, este acto es el que motiva la persecución. Esto es muy importante porque nos permite comenzar a crear lazos con la realidad, pues en Colibrí se expresa una imagen de oposición a la autoridad. Manifestada a través de su constante decisión por huir, esconderse y maniobrar para transgredir el poder de la Regente por medio de su autonomía.

Pero sucede que al tiempo que Colibrí intensifica su deseo de libertad y autonomía, la Regente también intensifica un deseo que se funde con la ira, al punto en que sólo su captura importa, su captura por encima de su propia vida: “Que me traigan inmediatamente, vivo o muerto, a ese pajarraco impostor” (p. 35) Esta cita nos menciona que bajo esta dinámica de persecución, hasta la vida de Colibrí pierde valor, haciendo que él se convierta en una suerte de objeto que sólo inspira en la Regente un deseo de posesión. Y este deseo es tan maligno que en aquella carrera por capturarlo, la vida es un rasgo irrelevante que termina por caer en un total menosprecio.

Aquí podemos comenzar a dialogar con la realidad, ya que tenemos dos personajes en los que podemos ver la imagen de dos actores esenciales de la represión cubana. La Regente se nos ofrece como el rostro del poder, de la autoridad que se encarga de comandar una persecución contra aquel, que por no ingresar en sus dictámenes se convierte en un opositor. Claro que la denuncia que hace la novel a no es contra la Regente sino contra el poder que a través de ella es expresado. Ese poder que domina y persigue todo aquello que por diversos motivos no sucumbe ante sus dictámenes. Por su parte, Colibrí nos evoca la imagen de aquel sujeto que al no poder ser libre y verse acorralado comienza a huir para protegerse del daño. Pero ¿Por qué se puede asociar a Colibrí como imagen de la comunidad homosexual? La respuesta la

encontramos en la misma esencia y conformación no sólo de Colibrí, sino de los demás personajes de la novela.

En primer lugar, ninguno de los personajes logra establecerse como sujeto, sino antes bien, constantemente están en tránsito con relación a sí mismos. Es decir que de ser individuos establecidos y consumados se conforman solo a través de los roles que desempeñan. En esta misma secuencia podemos hablar de un tránsito también desde el tema del género: La mayoría de personajes tampoco encuentran una estabilidad en cuanto a género masculino-femenino se refiere ya que están constantemente fundiéndose con rasgos, nombres y características animales. Aquello sucede con el fin de volver fugitiva e inefable la categorización entre hombres y mujeres, animales y humanos; ya que lo que importa dentro del relato, es el simulacro y un sólo personaje puede ejercer varios simulacros a través de los roles. Esto ya lo han señalado y estudiado varios críticos, y de ello es importante mencionar que Colibrí al rehacerse con rasgos animales (especialmente con pájaros), demuestra la disputa con el género y al tiempo, la inestabilidad del sujeto que se permite ser un hombre travestido en mujer, animal, perseguido, víctima, perseguidor, sin que se piense en una innecesaria estabilidad.

El desajuste del género específicamente en Colibrí nos permite, o mejor, permite crear la relación con la comunidad homosexual víctima de la represión por el régimen cubano. Pues tienen en común la disputa por la categorización, lo innecesario que se hace la definición y la amplia posibilidad del tránsito. Esto, sumado a la condición de perseguidos por *disidencia*, que como vimos en el primer capítulo se trata de una elección por la libertad, nos evoca una relación cercana de esta comunidad con su retrato en la novela, con aquel Colibrí que es víctima de la persecución y como veremos más adelante, también de la violencia y la humillación desmedida.

Siguiendo el relato nos encontramos con un rasgo que acontece de formas distintas, tanto en la novela como en la realidad cubana. Rasgo que podemos encontrar hacia finales de la siguiente cita:

Poco duró el sano entrenamiento. La Regente vociferaba –máscara de puma rojo, colmillos de hueso, pupilas dilatadas–, golpeando con los puños el paisaje; saltaban lamparones de cal, copos de nieve: exigía la captura inmediata del cimarrón. Llegó a ofrecer, en su delirio, un diamante de la talla de un garbanzo, como recompensa al recuperador (p. 36)

Aparte de encontrarnos con la imagen viva del odio y la maldad de la Regente, el rasgo que interesa ver en detalle es aquel del ofrecimiento de la recompensa por la captura. En el primer capítulo –en *La persecución de lo diferente*– se nos contaba cómo los mandos comunistas ofrecían a sus fuerzas militares la posibilidad de ganar un premio en recompensa por el número de capturados. La novela también nos muestra una situación similar, pero no debemos olvidar que no hay una intención de referencialidad en la misma, y por tanto las relaciones no pueden hacerse de forma tan cerrada. Antes que eso, debemos ver cómo el poder consigue corromper a las personas que giran en torno a él. Como es lo que sucede con los cazadores, quienes ante la posibilidad de apropiarse el diamante, vuelven suyo el deseo de la Regente. Este deseo es transferido y como dijimos unas líneas arriba, se personaliza en ellos el deseo de la autoridad:

La cinta de cuero sudorosa y cuarteada con que bailaba Colibrí, y las monedas mohosas que había traído del estéreo, se convirtieron en trofeos mórbidos, reliquias para auspiciar un sacrificio: las llevaban al cuello los jefes en bolsitas de piel, colgando del cordón de una bota del Pájaro, como relicarios o jirones de una mortaja” (p. 38)

Aquí no sólo vemos cómo el poder se transfiere de mano en mano, cuando la obtención de un beneficio personal está de por medio. En ambas manos –autoridad y perseguidores– el fin de la persecución cambia, al ser diferente el objeto deseado. Pero no podemos pensar que cambia el sentido o esencia de la captura ya que sigue teniendo la misma finalidad: ir detrás de un objeto, llámese persona, diamante o premio. Objeto del que poco importan los medios utilizados para apresarlos. Es decir, que Colibrí no importa como centro porque la captura no

es en realidad por un interés hacia él, sino que interesa gracias a los beneficios y recompensas que en torno a él están girando y siendo deseados.

Siguiendo dentro de las corrientes del relato, nos encontramos con otro elemento de suma vitalidad en esta relación; elemento que hace referencia al lugar destinado para encarcelar al capturado. En la novela hay varios escenarios, que al igual que los personajes, se nos muestran como imágenes del objeto-parcial que detallamos con Sarduy. Uno de esas imágenes nos llega desde la Casona, ya que al ser un objeto-parcial y no un objeto completo se permite desempeñar diversas funciones, evocar múltiples lugares y espacios dentro del relato. Así pues, uno de estos espacios evocados por la Casona es el de una suerte de prisión, no sólo por la forma como es descrita cuando está re-creando esta imagen, sino por los acontecimientos que sufre allí Colibrí. Los cuales pueden ser puestos en diálogo con los que sufrían los presos en las prisiones cubanas.

Bajo este momento de la narración la Casona se sugiere como una imagen des-figurada de la cárcel cubana de los sesenta. Y aunque entre ambos lugares no se permita generar una relación de *uno a uno*, sí podemos ver rasgos que nos sugieran su correspondencia. Por ejemplo, la Casona se nos es descrita –cuando evoca parcialmente a la cárcel– como un sitio cerrado y que en su segundo piso carece de las dinámicas proporcionadas por los juegos, que usualmente tienen lugar en el piso bajo. En este segundo piso, alejada de todo lo demás existe una “inhóspita pajarera” en donde es encerrado y amarrado Colibrí, no se sabe por cuánto tiempo: “El pelo le había crecido hasta la cintura y era su único abrigo, su delgadez era tal que parecía estirarse torcido, como una llama, hasta tocar con las manos huesudas y amarillentas, dobladas sobre sí mismas, el cinto que lo aferraba por las muñecas al horcón” (p. 116). Este sitio, sin necesidad de caer en la referencialidad directa, evoca uno de los “pabellones de castigo” en las cárceles cubanas. Pues allí Colibrí sufre un aislamiento como fuese acontecido en esta clase de pabellones.

Estos elementos están más del lado de la sugerencia que de la descripción, por lo que se nos sugieren como imágenes de una realidad histórica, pero no pretenden llegar a su mismo nivel de presencia. De ahí a que nos acerquemos a ellos desde la sospecha y no desde la certeza. Podríamos decir que en efecto la Regente, Colibrí, los cazadores y la Casona son manifestaciones evidentes de elementos que vimos en el primer capítulo con el documental *Conducta impropia*, pero eso es algo de lo que sólo podríamos sospechar. También porque las dinámicas de la novela construyen un mundo que se distancia de la referencialidad y la presencia finita de los objetos. Además de los elementos que hemos visto, encontramos otro que también construye una imagen de lo histórico, esta vez relacionada con la violencia. En una escena particular, Colibrí alude al retrato de una víctima que sufre el rigor de la agresión física. “Los labios asqueados de Colibrí se contrajeron, y los ojos. Sacudió la cabeza. Trató de levantarse. Un doble manotazo, esbozado muy cerca de ambas mejillas casi a la vez, le sirvió de advertencia” (p. 109). Aquel momento nos sugiere un actuar muy propio del régimen contra sus opositores. Así como veíamos en el primer capítulo que la violencia es un recurso sumamente eficaz ya que restablece el orden y la autoridad, vemos que aquí la advertencia es el castigo, la agresión es el lenguaje del poder.

Verlo como víctima nos señala más que una imagen, una sensación de verdadero dolor, una manifestación de la extrema miseria. “Al mismo tiempo que la sangre, que iba rodando brazo abajo hasta el codo, y luego hasta la axila, y con la misma velocidad irregular hecha de restañaduras prolongadas y de bruscos descensos, sintió que le caían, desde la comisura de los ojos, dos lagrimones” (p. 111). No se nos dice esto a través del habla, no es Colibrí quien lo cuenta. Percibimos esta sensación a través del gesto de llorar, puede el testigo-lector vivir una cercanía a esta sensación íntima de la víctima cuando está sumergida en el menosprecio de su propia condición de ser viviente.

Hemos podido ver como mediante los roles y los objetos-parciales se rehacen múltiples imágenes en torno a la realidad, pero es también a través de ellos que estas imágenes se vuelven fugitivas y cambiantes, y por lo tanto se deshacen. Es por ello que leemos estos rasgos

y trazamos su dialogo con la realidad desde el discurso generado por Sarduy y no desde la oficialidad del documento histórico. En la novela se encuentran fundidos varios elementos de la realidad que dejan de ser referente real para convertirse en simulacros de la misma. Pero no por eso el dialogo se detiene; sino que antes bien, a lo que nos enfrentamos es a un discurso de lo histórico, a una versión no-representativa de la realidad.

También sucede que el relato nos brinda constantemente claves de lectura, que nos sugieren una forma distinta de acercarnos a la obra, pero también la posibilidad de que los vínculos entre lo real histórico y lo ficcional literario de la novela se hagan presentes. Por ejemplo en una ocasión en que el Japonésón, invadido por el odio de la Regente, se disponía a castigar a Colibrí, adquiere el nombre de La Amenaza Roja. “¡Ahora vas a saber quién es la Amenaza Roja!” (p. 75). Esta expresión dentro de la novela puede reafirmar la alusión del partido comunista del régimen cubano. Es cierto, pero esta alusión no nos debe llevar a estabilizar la novela afirmando que sólo se trata de una denuncia contra este régimen. El relato denuncia diferentes clases de poderes¹⁴ y no sólo el del régimen cubano. Precisamente porque al deshacerse de lo referencial y directo, la novela entra en la evocación y denuncia de diferentes formas de autoridad, y quizás la denuncia más fuerte es contra la referencialidad y la estabilidad del texto. Es por ello que los personajes y lugares están en constante cambio, deshaciéndose en sí mismos y mostrándose como fragmentos. Porque es desde la fragmentación que los objetos pueden ser cambiados y sustituidos sin que eso lleve a su destrucción o anulación. Al evocar roles y objetos-parciales no se destruye la realidad, sino que se le resta su carácter de completitud y estabilidad, para que entre en las dinámicas de la sugerencia y la sospecha.

De esta forma es que podemos cerrar este apartado expresando que dentro de la novela, la realidad entra a ser parte de un *fluir* pero no por ello se destruye, sólo que se hace cambiante. Además en este *fluir* hace parte tanto la realidad como su simulacro en una relación de

¹⁴ Gracias a Liliana por brindarme esta forma de ver el poder y sus múltiples denuncias dentro de la novela.

oscilación e intercambio, puesto que hemos visto a lo largo de este apartado que la simulación de la realidad, para ser simulación, necesita un necesario influjo sobre lo real.

El “espejo cóncavo del cosmos”

Como apreciamos anteriormente, la novela retoma una fracción de la historia cubana para generar un discurso en torno a ella, y porque no decirlo, expresar una denuncia sobre la misma. Pero al mismo tiempo, *Colibrí* retoma aquel referente real para desestabilizarlo y ponerlo en crisis. Es decir, lo saca de su estabilidad y su verdad y genera una profunda sensación de incompreensión y extrañeza. Tal cual es el mundo que nos propone la novela, un mundo que pese a los signos de realidad que habitan en ella, nos reta a comprender ese mismo mundo desde la parcialidad de su imagen. La novela nos reta a encontrarnos con un relato que usa el exceso y la exuberancia del lenguaje como principal recurso para contar una historia sucedida en la realidad.

Son las dinámicas de la novela las que hacen inestable el retrato de la realidad, y uno de los principales rasgos de aquella inestabilidad radica en que la palabra no nombra, no es figurativa, sólo alusiva. Es decir que las descripciones giran en torno al objeto o al personaje, pero nunca lo nombra directamente (naturaleza del objeto-parcial). Y al no haber el retrato estático del mundo, sino su alusión, es el lenguaje quien predomina porque en ocasiones, parece que se estuviera leyendo el lenguaje mismo. Tenemos por ejemplo, uno de los momentos relatados al interior de la Casona:

Sí, porque de aquellos aparentes zaperocos lo que más disfrutaban los catecúmenos era la tortuosa voluptuosidad de obedecer, último refugio gozoso de petroleros esmeraldados hartos de Cartier, notarios antaño sabrosos y comandantes que por una noche y a hurtadillas arbolaban casacas enchapadas –a cada movimiento, un chararreo de cimbalillos mohosos–, birretes contrahechos, galones de oro pasado; una mitra descomunal, de tres picos, ornaba la calva de un obispo apócrifo (p. 14)

Esta imagen, como la inmensa mayoría del relato se nos ofrece mediante el exceso de la palabra. Un exceso que debemos entender como riqueza, libertad y fluir del lenguaje y lo posible que hace que la imagen intervenida por él se haga difusa. Esta idea nos renueva la idea de la elipsis, en la que veíamos cómo los objetos que entran en su dinámica son desfasados de su centro y se convierten en motivo de continua discusión. Además de ello, la idea de leer el lenguaje mismo propone un reto, ya que ante la ausencia de un objeto representado, el lector debe dejar de buscar un más allá en el texto y sumergirse en las dinámicas del lenguaje así éste no se deje asir. El entorno descrito cuando Colibrí trabaja en el *body art* de las pulgas nos puede iluminar mejor sobre lo anterior:

Manejaban aquellas aplanadas urnas de hojalata lo ocambos, y el aprendiz pictógrafo, con un tal *tour de main*, que se hubiera dicho que al final de sus gestos una hilera de flamencos rosados se iba a escapar de un sombrero gigante, o de la agujereada tetilla de una emperador, y no que sobre el arañado mostrador de una venduta pitorrera, en los arrabales de una megalópolis electoral, iba a caer una lluvia de colorinescos hexápodos (p. 56)

Aquel mundo se deconstruye y se rehace con fragmentos de muchas cosas, tanto como sugerir que todo en la novela está elaborado con “retazos del mundo”. Partes de aquí y de allá que consiguen la imagen de un mundo novelesco que no es tangible desde lo real. Ya que la equivalencia con nuestro cotidiano pasa a ser innecesaria porque como mencionamos líneas arribas, la significación se encuentra en el mismo interior de la obra, no por fuera de ella. Y en ese mundo, los personajes entran en esta misma dinámica de fluidez, vista en sus descripciones, en sus comportamientos y por sobre todo, en la forma como antes que completarse o llegar a un término, terminan siempre por huir a cualquier estabilización. En otras palabras, los personajes no son, sino van siendo, por lo que se nos reflejan como seres lejos del individuo, del sujeto pensado donde los roles que desempeñan están siempre por encima de la imposibilidad de llegar a ser.

Colibrí es un personaje que le huye, *desasiéndose en hilos*, a la fiel figuración. Él no es el protagonista establecido ni estable, pero así mismo tampoco es un sujeto fragmentado, como

sucede con los demás personajes del relato. De forma que constantemente los personajes se encuentran en un latente deshacerse, ya sea por los roles que en el momento representen o por sus mismas descripciones, hiladas siempre desde el exceso:

Varadas entre los espaldares, aferrándose a las patas como si temieran la resaca de una maremoto, pero siempre estrictas, con sus espejuelos bifocales, sus leontinas y sus chalecos de seda gris perla, las últimas ballenas contemplaban un punto fijo en el ficticio horizonte del fresco; de las bocas entreabiertas colgaban finísimos hilos de baba, vidriaba las pupilas el leve vaho del alcohol. (p. 28)

Incluso los estados internos de los personajes se nos son mostrados a través de lo opaco, de lo que no es explícito ni obvio. Porque como señalamos, el texto disuelve en su misma escritura al sujeto, ya que nunca lo toca sino que genera órbitas en torno a él. De modo que de la anterior cita, sabemos que las ballenas son aquellos asistentes, de mayor edad, a los espectáculos de la Casona; pero esa información no sería imposible identificarla si no está sumergido en las corrientes narrativas del relato. Sabemos eso, pero no tenemos la certeza de qué les sucede, tenemos solamente la sospecha de un estado de perturbación o asombro. De lo que se trata no es de adivinar, sino de reconocer lo hermético que en ocasiones el relato se vuelve a sí mismo con el fin de imposibilitar una clara interpretación. Lo cual también resulta positivo ya que el texto le exige al lector que use otras formas de pensamiento para poder dialogar con él. El relato basado en la expresión viva del lenguaje invita a quien lo lee que no use el intelecto para pensarlo, pues el relato no intenta suministrar ninguna información, más sí una experiencia de los hechos, los personajes y del mismo lenguaje.

De este modo, el habitar el mundo de Colibrí es aceptar vivir en el temblor (del intelecto, del paisaje, de los personajes, del lenguaje), y ver la idea de que como el lenguaje es flujo, el relato está expuesto a toda maniobra, giro o experimento en su interior. Muchos son los ejemplos de la experimentación que éste y los personajes se permiten, entre ellas tenemos los recursos del desnombrar y el renombrar. En el primero de ellos el narrador sustituye el nombre del objeto-personaje y en su lugar pone su descripción. Es decir que cambia el sustantivo por una red indefinida de adjetivos. Se adjetiva el sujeto. Además de ver aquello en

la cita anterior, también lo podemos hacer en el siguiente ejemplo, en que se nos describe una escena de hombres abatidos por las hojas de coca, el alcohol y el cansancio, en el interior de la Casona.

Presos en la resaca ondulatoria, y en lo más denso de la otra, los últimos ejemplares arqueológicos del mundo submarino se iban hundiendo en estratos cada vez más espesos del sueño; los acostaba en ese descenso la ralea venatoria, ahora tan amodorrada como anoche alerta, oteando bulímica las billeteras abultadas como mil hojas (p. 33)

Aquí *las ballenas* son descritas bajo otra forma de ser referidas y de igual modo que ocurrió en el ejemplo anterior, el lector sabe del personaje gracias a que el relato le brinda esa impresión, pues de otro modo la sería aún más difícil de visualizar el objeto a través de su desnombramiento.

Por su parte el recurso del renombrar tiene una profunda relación con los roles que mencionamos al inicio del apartado. En este caso el nombre es también sustituido una y otra vez para ser remplazado por otro nombre, o mejor aún, con el nombre del rol que el momento está siendo representado. Este gesto no es que una dinámica donde importan los significantes más no los significados. Es decir, los adjetivos adquieren el papel de sustantivos; el adjetivo se vuelve nombre, o mejor aún, el rol que está cobrando vida en ese preciso instante se convierte en nombre transitorio. Dar otros nombres les da a los personajes una constante disolución de su esencia y un carácter de irrealidad, además de visualizar el momento en que está actuando el rol. Y como comentamos una ocasión en clase de Literatura Latinoamericana, lo que tenemos a través de los personajes de *Colibrí* son roles, no esencias.

La Regente por ejemplo, nos brinda el más variado conjunto de nombres, ligados claro, a sus diferentes roles. Algunos de ellos son la Montaña, la Descarnada, la Consumida, la Gerente, la Geronto, la Patrona, la Dama, la Doña, la Rectora, la Diabólica. Para *Colibrí* son el Pájaro, el Desertor, el Manuscrito, el Rubio... y podríamos seguir con el Japonesón, con el Gigantito, con la Enanota. Personajes que son objeto de este recurso y que en el desnombramiento

encuentran la disolución de sus límites, de sus centros y de cualquier cercanía con la consumación de su personalidad.

Sin embargo, si bien el mundo interno de la novela está en constante deconstrucción y reconstrucción, en un deshacer y rehacer; este ejercicio del ir deshaciendo alcanza diferentes niveles en la obra. La deconstrucción de la novela se realiza en un doble nivel, el primero fue el que vimos con respecto a la realidad, el papel y la labor de dejar lo real en un vacío donde se gira en torno a la incertidumbre. Y el segundo, es la deconstrucción de la novela sobre la novela llevada a cabo en su segunda parte. A continuación veremos cómo esta parte nos muestra los límites extremos de las dos escrituras que emplea la novela. Veremos cómo el poder de la Regente es capaz de quitarle el relato al narrador con el propósito de atrapar a Colibrí. Al tiempo que observaremos cómo la desestabilización de la novela, del narrador y del relato son llevados a instancias impensadas. El siguiente y último apartado sobre *Colibrí* muestra un punto sobresaliente de la escritura a dos manos.

“Tan inverosímiles como reales”

En *El robo del relato* la narración es “robada” de las manos del narrador por “ellas”, que según el mismo texto son las lectoras del relato (que no son femenino, sino que también se encuentran en la dinámica de los roles lectores-autores travestidos). Bien, resulta que en este punto la Regente se ha configurado como una entidad tan fuerte y poderosa, que controla el mundo, incluso el literario. Y las lectoras de la novela, encantadas por sus argumentos se han volcado a su favor. Ellas se han apoderado del relato y además, han emprendido un duro cuestionamiento hacia el narrador e incluso intentan manipularlo:

¿Por qué te ocupas tanto de Colibrí? ¿No te basta con los dibujitos pectorales cada vez que lo quieres hacer desaparecer? [...] Pues ahora verás lo que vamos a hacer nosotras. Para que sepa lo que es ofender a esa mujer tan regia y tan santa máxime cuando ella sólo aspiró a distinguirlo con sus obsequios, agasajarlo con sus halagos y engarzarlo con sus diamantes (p. 87)

Ellas consiguen no sólo imponerse en la narración y hacer un monitorio del texto por medio de la intervención de los personajes (agentes disfrazados de indios que le dan las hojas a Colibrí para embelesarlo), sino además cuestionan y aíslan al narrador de su propio relato. Lo alejan y no bastando con ello, intervienen en su propio mundo para que pierda así todo contacto con su escritura. “Y me empino de golpe y porrazo, para reponerme de tanto entuerto, otra Polar, que me sirven, diligentes, las propias coreógrafas” (p. 87). Otra Polar que le sirven las coreógrafas, es decir, que han salido de la novela y se insertan en su mundo *real*. Con ello, han sido aún más desestabilizados y transgredidos los límites del relato, sino también la oposición entre lector-autor y realidad-ficción. Y en este momento, nos encontramos leyendo un triple relato en *Colibrí*: el primero es el de la historia de Colibrí, el segundo es la narración intervenida por las lectoras, y el tercero son las intervenciones del antiguo narrador. Tres relatos que a pesar de su diferencia, se encuentran entrelazados pues cada uno se configura y desarrolla según lo que suceda con los otros. Se han abierto de este modo los límites espaciales y temporales que contenían a la novela.

El triple relato nos lleva al punto de ver cómo las nuevas narradoras convierten a Colibrí y al antiguo narrador en víctimas de la Regente. Pues bien, sucede que bajo estos sucesos y como el narrador-víctima ya no comanda la autoría, por lo menos de la historia de Colibrí, las nuevas autoras transfiguran el mundo que él había forjado en las páginas anteriores. Con esto convierten el relato en simulacro y, si recordamos que el relato inicial ya era simulacro del mundo real, esto nos lleva a la idea de que el nuevo texto (el resultado de las lectoras) es un simulacro del simulacro. ¿Por qué? porque el nuevo relato desfigura su modelo (el relato que lo antecede), lo distorsiona, lo vuelve otro. Y con ello genera un nuevo extrañamiento de lo ya antes extraño. Con lo que se extrema aquella postura anti-figurativa de la novela, en la que el autor-narrador se parodia a sí mismo al mostrarse incapaz de mantener el control sobre el relato. El narrador parodiado es ahora lector de un relato ajeno. Relato en que ambos (Colibrí, antiguo narrador) se ven impedidos de intervenir, sólo pueden acontecer dentro de esa nueva configuración del mundo literario.

El autor muy a su pesar adquiere el rol de lector de un relato extraño que no coincide con el que él había hecho atrás, pues no hay una representación del uno en el otro. Antes bien, lo que hay es una parodia del nuevo sobre el viejo y de eso se da cuenta este nuevo lector: “¿Cómo no se ha dado cuenta? ¿Cómo ha podido creer que ese decorado vacío, sin espesor ni soporte, era la realidad? ¿Cómo ha dejado pasar, sin despertarse, las garrafales chapucerías de los esbirros coreógrafos [...]?” (p. 98) Sucede así que lo que está desestabilizado en ambas versiones del relato (antigua y nueva) es la verosimilitud y la coherencia, elementos que nos sitúan de nuevo al problema de la representación y más aún, a la notable idea de desgastar el modelo, dinamizarlo y mostrarlo cambiado a como era antes. Y esas versiones, más que un juego con la paciencia del lector, tienen un amplio sentido de experimentación, de *hacer posibles muchas posibilidades* así suenan disonantes (los muertos que terminan por no morir y reviven como si nada), absurdas (las escenas relatadas sobre el *body art* de las pulgas), o hasta kitsch (la descripción final de la Casona y de la Enana).

Y bien, en medio de esta dinámica de la novela por el logro de la simulación, nos permitimos ver cómo en esta misma parte, los alcances del poder de la Regente llegan a un extremo que vale la pena señalar. Porque es cierto, las lectoras roban el relato¹⁵, pero detrás de ella se encuentra la Regente que las manipuló y convenció no sólo para que le colaborasen, sino para que se vuelquen contra el narrador. Él mismo nos cuenta:

Me dirijo a los marmitones manieristas, ahora convertidos, en función de la deriva laboral, en coreógrafos engañosos que, vendidos, como era de esperarse, a la Regencia, han trastocado los fondos y paisajes del relato, pulverizando así su preciosa unidad de lugar, nada más que para sacarme de quicio y de paso volver a atrapar, con esa maligna artimaña, al turulato y crédulo Colibrí (p. 87)

Este desconcierto del lector-narrador es una denuncia a la manipulación a la que se ha visto sometido el relato, pero más allá de eso es una protesta contra el poder que se encargó de

¹⁵ Este robo del relato no es del todo un robo, es más bien un monitoreo del mismo. Ya que hay definitivamente una intervención, pero no una apropiación ya que hay flujos del relato anterior que se mantienen. Lo que sucede es que La regente y sus cómplices monitorean y controlan que Colibrí vaya por donde ellas lo desean... de regreso a la sumisión.

ejercer aquella manipulación. De manera que nos encontramos también ante un discurso de denuncia que es emitido a viva voz por parte del narrador, y que se suma a las múltiples denuncias que hay a lo largo del relato. Este desacuerdo del narrador ante el nuevo relato es equivalente al desacuerdo por la jerarquización de los personajes, por la necesidad de estabilizarlos y definirlos, por la oposición entre hombre-mujer, autor-lector, realidad-simulacro. Es una denuncia contra toda forma de autoridad que pretende imponer normas para decodificar y entender las dinámicas de los objetos. Esa imagen de la autoridad que en su ejercicio manipula y degrada cuanto llega a su alcance. En últimas, es una denuncia contra la autoridad propia del régimen cubano o de cualquier otro régimen, pero el mismo tiempo, esta denuncia va en contra de todo ejercicio y pensamiento que aboga por la imposición de una clasificación, explicación y estabilidad del relato que se opone a ello.

¿Cómo concluir este apartado? No, más que concluir diremos que tal como se ha visto en este fascinante recorrido, la idea de la no-representación en *Colibrí* gira sobre la puesta en crisis de las categorías del pensamiento. Y entonces, la obra necesita de otros mecanismos para ser pensada. A lo largo de este capítulo hemos visto cómo en la novela las dos formas de escrituras (de rehacer por un lado y deshacer por el otro) entran a conformar un vínculo no basado en el choque o la tensión, sino en el intercambio. Es por eso que ambas lecturas –una que detalla lo real y otra que se fija en la experimentación del lenguaje– son posibles pues la novela se encuentra inmersa en una constante oscilación-temblor, donde en los dos extremos se encuentran la realidad y la ficción. La oscilación nunca se detiene, de modo que el relato no busca hacerlo y quedarse en uno de los dos extremos. Es decir que no hay jerarquización entre ellos dos y por eso no disputan en el relato, sino que conviven dinámicamente dentro del mismo. Cuando el relato se permite la oscilación, significa que dentro de él las imágenes pueden ser tan inverosímiles como reales porque ambas son posibles. En últimas, es tan válida la presencia de lo real, de lo histórico, de lo conocido, como también es válida la presencia de su simulación, de su desestabilización, de la voracidad del lenguaje convertido en fluido que sobrepasa cada página de la novela. En este momento podemos ver que una cosa es

representar al mundo a través de su copia y otra cosa muy diferente es representar al mundo a través de su simulación. Colibrí logra lo segundo.

Ser uno mismo es la verdad más obvia de ver

Aprendizaje o el libro de los placeres de Clarice Lispector nos cuenta la historia de una mujer que... no, nos cuenta, lo que hace es hacernos vivir la experiencia Lori en su aprendizaje de la vida. Una experiencia de ella que se convierte también en la experiencia del lector-testigo, en la que se busca el desprendimiento del mundo o por lo menos, hacerse la pregunta sobre la verdadera realidad de éste. El libro arroja al lector a un vacío potenciador, ya que lo desprende de todo concepto convencional sobre lo humano y sobre la humanidad.

El aprendizaje de Lori se nos comunica a través de su propia vivencia. No es ni siquiera su voz la que nos apela, sino el libre el flujo de su conciencia es el que nos invita a seguir paso a paso esta dinámica que Lori está dispuesta a experimentar. A medida que nos adentramos en el relato, percibimos que Lori en su estado inicial, se encuentra inmersa en una vida que no la hace feliz, sino que antes la acerca a la experiencia del dolor, del miedo y del vacío. Estas cosas las percibimos a través de su poca capacidad de compenetración, de sentirse viva y plena en el desarrollo de estas actividades, entre ellas su trabajo como profesora. Pero además de sus actitudes, también podemos conocer este estado inicial de su vida, mediante los flujos de conciencia que nos expresan que aquellas sensaciones negativas ocasionan en ella un enfrentamiento con el mundo.

Pero su desacuerdo con el mundo llegaba a ser cómico de tan grande: no había conseguido ir acompañada con las cosas de su alrededor. Ya había intentando ponerse a la par con el mundo y se había vuelto tan sólo divertido: una de las piernas siempre demasiado corta. (La paradoja es que debería aceptar de buen grado esa condición de manca, porque también eso formaba parte de su condición) (p. 17)

Ante este choque, surge en ella una falsa aceptación, confundiéndose con una amarga resignación de andar limitada y replegada sobre sí misma, ya que con el mundo existe la imposibilidad de entablar una relación de coexistencia. Este momento que hemos visto acá es el momento previo al temblor, o más precisamente, es el momento en que comienza el temblor interno de Lori. En el cual ella se permite ver su vida y reconocer aquellos miedos y estados de vacío en los que se encuentra.

Ah, y la falta de sed. Calor con sed sería soportable. Pero ah, la falta de sed. No había sino faltas y ausencias. Y ni la voluntad siquiera. Sólo astillas sin puntas salientes por donde ser extirpadas [...] Sus ojos abiertos y diamantes. En los tejados los gorriones secos. “Yo os amo, personas”, era frase imposible. La humanidad era para ella como una muerte eterna que no tenía sin embargo, el alivio final de morir. Nada, nada moría en la tarde seca, nada se pudría (p. 20)

La falta de sed es la ausencia y las limitaciones que laten en su interior. Hay algo dentro de ella que sencillamente no la deja surgir, no la deja abrir su forma de vida a una experiencia más plena del mundo y las personas. La imposibilidad de amar a otros es gracias al mismo desajuste con el mundo, a la misma sensación de no sentirse parte integral con la realidad que la rodea. Nada pasa sencillamente porque nada la acontece.

Pero en contraste Lori nos deja ver la imagen de una persona que vive con bastantes comodidades, pues sus preocupaciones no tienen que ver con necesidades a causa del dinero. De modo que esta persona que lo tiene todo es profundamente vacía y lineal. Pues antes del momento en que ella comienza a pensarse, cuestionarse y reconocerse como persona, Lori comienza a entender que su humanidad está reflejada en la vida de los hombres cotidianos que viven en un constante alejamiento de sí mismos, precisamente porque llenan su vida de satisfacciones materiales. Un modo de vida donde se satura el vivir con pertenencias, códigos y cifras que lo enajenan de una humanidad más plena y consciente de su verdadera realización. Y esa vida además, funciona desde la mirada ajena, el ojo de la sociedad que se encarga de darle un status y validar las acciones personales.

Mencionar que en este estado se está expuesto a la aprobación ajena nos permite mencionar aquel rasgo de la realidad, que mencionábamos en el primer capítulo –en el apartado *el valor de lo efímero*– el cual está presente en la novela. El maquillarse por parte de Lori, está relacionado directamente con su estado interno y entonces, el maquillaje se convierte en un símbolo de ocultamiento e inseguridad. Esto lo podemos detallar en unos ejemplos muy claros: en el primero vemos precisamente el ojo ajeno que se encarga de esculpir la imagen propia a través de su aprobación: “Lori entonces se pintó cuidadosamente los labios y los ojos, cosa que ella hacía, según una compañera, muy mal, se puso perfume en la frente y en el nacimiento de los senos” (p. 14). A través de esta cita vemos como un acto tan personal como es el de hacerse una imagen, se encuentra bajo la supervisión de otros, supervisión que además va acompañada de un juicio de valor.

Este rasgo lo veíamos en el primer capítulo, en el que referíamos que la imagen respondía a un cierto apego a la opinión pública, a una urgencia de agradar y legitimar el aspecto. En el caso de Lori, su forma de maquillarse es incorrecta según la opinión de otro, así esa forma sea propia y voluntaria en ella. Además de eso, se nos sugiere que el maquillaje funciona en Lori como un medio de inseguridad, cuando hablábamos del vacío interno que sienten las personas cuando sacian su entorno de bienes y sentimientos efímeros (lo que nos recuerda a lo visto con Canclini). En la novela vemos este vacío expresado de la siguiente forma: “Y había también algo en sus ojos pintados que decía con melancolía: descíframe mi amor, o me veré obligada a devorar, y ahora lista, vestida, lo más guapa que podía llegar a serlo, volvía nuevamente la duda de ir o no al encuentro de Ulises” (p. 15) Sus ojos, ahora resaltados con el maquillaje eran capaces de intensificar su tristeza interior y antes que camuflar sus miedos, lo que hace es hacerlos más visibles.

Además, más adelante se nos muestra cómo el maquillaje se convierte en una máscara de profunda connotación negativa. En este caso, la máscara tiene una función de engaño, pues produce una sensación de salvación, que al final, resulta ser falsa. Cuando Lori se dispone a asistir a un coctel usa el vestido y el maquillaje como una forma de ocultamiento, como un

disfraz: llega a maquillarse en exceso y con ello consigue verse como *otra*, con el maquillaje pone sobre sí misma a un otro que esconde que es precisamente lo contrario a lo que es.

Entonces, sin entender lo que hacía –sólo lo entendió después– se pintó demasiado los ojos y demasiado la boca hasta que su rostro blanco de polvo parecía una máscara: estaba poniendo sobre sí misma a algún otro: ese alguien era fantásticamente atrevido, era vanidoso, tenía orgullo de sí mismo. Ese alguien era exactamente lo que ella no era (p. 74)

A través de esta imagen se hace notoria esa no pertenencia de la máscara con la persona, y el resultado no puede ser otro que patético “¿Cuánto tiempo soportó con la cabeza falsamente erguida? La máscara la molestaba, para colmo sabía que era más guapa sin pintura. Pero estar sin pintura sería la desnudez del alma. Y todavía no podía arriesgarse ni entregarse a ese lujo”... “Y en la oscuridad de aquella noche que ya preanunciaba el otoño Lori era una mujer infeliz” (p. 75). A partir de esto, bien podríamos pensar que las máscaras se manifiestan también en el lenguaje y la convivencia común entre las personas. En el sentido en que todos las usamos sin realmente tener necesidad de usarlas, ya que al no hacerlo, creemos en la sensación de desprotección, de vulnerabilidad y también porque lo que buscamos, todo el tiempo (en este estado de humanidad) una evasión de nosotros mismos.

El momento en que la vida de Lori comienza a ser consciente de sí misma es cuando aparece Ulises, y con él, una perspectiva completamente nueva sobre el vivir, las personas y el mundo completo. Ulises es ese elemento que disuade e impulsa a Lori a reflexionar sobre sí misma y hacerla sentir que es necesario un estado de preparación interna. Una de las cosas que Ulises le dice a Lori es que para encontrar un estado de verdadera existencia es necesario pasar por encima de muchas cosas que los humanos hemos creado, las cuales nos han sumergido en relaciones de superficialidad, engaño y desconfianza. Además, manifiesta que el aprendizaje es una suerte de escape de estas dinámicas de la sociedad, como las falsas sonrisas, los temas triviales, esperar siempre la mirada y aprobación del otro y los miedos:

“Hemos organizado asociaciones y clubs sonrientes donde se sirve con o sin soda [...] Muchos de nosotros hacen arte por no saber hacer cómo es la otra cosa. Hemos

disfrazado con falso amor nuestra indiferencia, sabiendo que nuestra indiferencia es angustia disfrazada [...] Hablar de lo que realmente importa es considerado una indiscreción [...] Hemos sonreído en público de lo que no sonreiríamos cuando nos quedásemos solos [...] Pero yo escape de eso, Lori, escapé con la ferocidad con que se escapa de la peste, Lori, y esperaré hasta que tú estés más preparada” (p. 43)

Aquellas cosas pueden ser vistas como espacios de interacción social, lo cual no podría ser juzgado como negativo. Sin embargo, en este caso las observamos desde los vacíos que generan y de cómo orientan a las personas a fingir y con ello, a imposibilitarse de ser ellas mismas. Cuando Lori va viéndose a ella misma a través de estas cosas, comienza un cambio interno, una agudización de sus sentidos para percibir las cosas que por cotidianas se vuelven nimias antes nuestra percepción. Lori va cambiando a través de revelaciones que la acontecen, y desde éstas consigue ir siendo ella misma en un ir y venir de muchas transiciones de cambio no consumadas a lo largo de la novela.

Estas revelaciones antes que ser verdades, son sugerencias de vida, como si la invitaran a ver con nuevos ojos la vida y su contenido, como si la guiaran por los caminos de otra existencia: “De algún modo ya había aprendido que cada día nunca era común, era siempre extraordinario. Y que a ella le cabía sufrir el día o conseguir placer en él. Quería el placer de lo extraordinario para que en ella se sintiera lo extraordinario” (p. 107). Cuando uno se mira a sí mismo y se reconoce como un ser pleno en la vida, lo cual de hecho ya es sublime, es cuando se abre la puerta que permite reconocer lo extraordinario. Lo extraordinario de vivir, de tener cada día y sentirlos como únicos. Y con ello, el mundo empieza a ser reconocido por primera vez, con los ojos que nunca se habían usado. “Sobre todo había aprendido ahora a aproximarse a las cosas sin vincularlas a su función. Parecía ahora poder ver cómo serían las cosas y las personas antes de que les hubiésemos dado el sentido de nuestra esperanza humana o de nuestro dolor [...] Sin dar al mundo nuestro sentido” (p. 32). Cuando vemos innecesaria la acción de explicar o de interpretar cuando nos rodea, y sencillamente nos permitimos vivir con-en las cosas, las personas y los eventos es quizás cuando en realidad los podemos ver como son. Y en ello no se visualiza la necesidad de buscar explicación en las cosas

Precisamente a través del proceso de Lori por el mundo, los lectores pueden comprender que para vivir o asir la realidad no es necesario entenderla, o más aun, es necesario no entenderla. Porque en este caso, el entendimiento o la búsqueda del mismo funciona como un obstáculo, como una limitación que nos aleja del acercamiento pleno con las cosas.

“No entender” era tan vasto que sobrepasaba cualquier entender –entender era siempre limitado. Pero no-entender no tenía fronteras y llevaba al infinito, al Dios. No era un no-entender como el de un simple de espíritu. Lo buena era tener inteligencia y no entender. Era una bendición extraña como la de tener locura y no ser demente (p. 39)

El aprendizaje no es entender los paradigmas más complejos del mundo, sino que es vivir con él sin mediación de la lógica y la limitación. Lori nos muestra que asir el mundo no requeriré de entendimiento, porque eso nos alejaría de la plena experiencia, sino que debemos permitirnos *ser*, ser cada uno como es, aunque el significado de ello tampoco se sepa con exactitud. El no entender, el sentir lo extraordinario de lo más cotidiano lleva a Lori a una convivencia plena con el mundo, el cual se le muestra desde una profunda armonía percibida no desde la racionalidad, sino desde la naturalidad, de la pura y fuerte sensación de flujo del mundo a través de ésta.

Pero bien, este despertar ante el mundo presupone mucho más que una sensación de renovación interna, ya que significa un cambio radical en la vida externa, en la forma como Lori se relaciona con cada día uno de los días, cosas y personas que la acontecen. Es decir, que aquel estado de plenitud interior no es que la llevan a cambiar de vida, sino que le permite experimentar de otro modo su misma vida. Por ejemplo, en uno de aquellos días de renovación va al mercado allí, las cosas más simples son reveladas a ella desde su maravillosa y encantadora simplicidad: “La patata nace dentro de la tierra. Y eso era una alegría que ella aprendió en ese momento: la patata nace dentro de la tierra [...] Como si ella fuese un pintor que acabara de salir de una etapa abstracta, ahora, sin ser figurativa, había entrado en un realismo nuevo” (p. 112). Nos muestra allí como los elementos más cotidianos pueden llegar a

maravillar sólo si se les deja de creer obvios, y sin preguntarse por qué o cómo la patata nace de la tierra, sólo decir nace, crece dentro de la tierra... y eso es un encantamiento por la vida y su cotidianidad, expresa un punto de vista ante el mundo.

Pero este encantamiento se traslada también a los eventos y a las personas, como líneas arriba se expuso. Lori empieza a ver lo que hace de forma esplendida y así mismo, comienza a sentir que la base de todo cuanto las personas hacen, debe ser el amor. De esta manera, su trabajo cambia y la relación con sus alumnos, los cuales antes le eran indiferentes, también se transforma. “Y llovía mucho ese invierno. Entonces usó la otra mensualidad del padre y buscó –con qué placer andaba por la tiendas buscando hasta encontrar– y buscó y compró para todos los alumnos y alumnas de su clase paraguas rojos y medias de lana roja. Era así como ella incendiaba al mundo” (p. 91) Los niños a los que Lori dicta clases son niños pobres, tanto así, que van a clase sin zapatos. Y antes que ser indiferente, como lo hubiera hecho en el pasado, Lori reacciona y decide darle a ellos un apoyo a través de darse ella misma por medio de su bondad. Lo que nos transmite esto es que cuando hay una experiencia del mundo, es el mundo el que acontece dentro de cada persona, venciendo con ello la necesidad de acumular bienes, de fijarse en lo efímero y también, pierde sentido fingir ser otro, porque ser uno mismo ahora es mucho más fuerte que eso.

Es por eso que Lori descubre que su belleza no está dada por el aspecto físico que adorna cada día, sino que la belleza externa está sostenida por una más amplia y profunda. La belleza que ella ahora valora estaba tanto por dentro como por fuera. “Era una belleza que nada ni nadie podría alcanzar para llevársela, de tan alta, grande, honda y oscura que era. Como si su imagen se reflejara trémula en un embalse de aguas negras y translúcidas” (p. 135). Una belleza que se hace tan fuerte que le permite quererse y aceptarse tal y como es, porque no requiere ser resaltada, camuflada o adornada con ningún maquillaje. Por ejemplo, en una escena hacia el final de la novela, Lori tan vibrante de sentimiento y vivacidad que decide ir al encuentro de Ulises –quien llevaba semanas esperándola para que finalmente pudieran amarse–tal y como es, tal como su creciente belleza la estaban configurando ante sí misma.

Sacó de la cartera la dirección que él había escrito en la servilleta, se puso el impermeable sobre el camión corto, y en el bolsillo del impermeable algo de dinero. Y sin maquillaje alguno en el rostro, con el resto del pelo corto cayendo sobre la frente y la nuca, salió para coger un taxi. Había sido todo tan rápido e intenso que no se había acordado siquiera de quitarse el camión, ni de pintarse (p. 129)

Siempre que Lori se veía con Ulises, sobre todo las primeras citas, se maquillaba, se perfumaba y se vestía seductoramente para ser lo más “bella” posible para él. Ahora, ni siquiera piensa o planea en cuadrar un encuentro, sólo deja que suceda. Pero antes de seguir, vale la pena aclarar que no se trata de restarle importancia a la imagen, ni mucho menos de menospreciarla, ya que ella hace parte también de un estado de aceptación y felicidad. No que hay que dejar la imagen a merced del destino o el azar, sino que hay que *llenar* esa imagen de profundidad, de puro contenido, que detrás de la portada, que de sí debe procurar ser transparente al interior, haya una dinámica de los sentidos y de sustancia.

Es así como el mundo le sucede a Lori, y en esa experiencia, ella es tan inmensa que vive en comunión no sólo con su alrededor, sino consigo misma. En la experiencia de vivir ella comienza a comprender que el vivir responde a la necesidad de simplemente darse, darse uno a uno mismo, darse uno a otro o darse uno al mundo. Y en ese darse, aquellos intereses mundanos y efímeros son remplazados por sensaciones con contenido, que se convierten en un encantamiento por la vida y por el vivir. Lori se llena de amor, de presencia, de pasión cuyo fin máximo fue alcanzar la realidad, ser real.

Aquel cambio que Lori experimenta puede ser dividido en un antes y un ahora. “Se acordó de cómo era antes de esos momentos de ahora. Antes era una mujer que buscaba una manera, una forma. Y ahora tenía lo que en verdad era mucho más perfecto: era la gran libertad de no tener maneras ni formas” (p. 134). Antes era una mujer condicionada, llena de límites con su centro, mientras que ahora se da cuenta que se halla viviendo en una vida actual en la que los intereses efímeros son ya innecesarios. La vida anterior de Lori nos sirve de referente para señalar aquella realidad que citamos en el primer capítulo, en la que habitan personas que se

sirven de bienes y apariencias para sentirse plenos y felices. La antigua Lori es el reflejo de cada persona que funciona dentro de una sociedad desde una programación; esto es, adquiriendo pautas para comportarse, hablar y pensar lo correcto. Un esquema en donde todo debe ser ordenado desde la lógica y lo obvio, y por eso no se permite lo sorpresivo, lo inesperado y lo diferente. Y son muchas las resultantes de esta forma de vivir, entre ellas, la rutinización de la vida y la poca capacidad de sorpresa ante los fenómenos más maravillosos o extraños. Es por esto que el cuerpo y la mente andan como dormidos, habitando sin pertenecer o fundirse en el mundo. Y no sólo eso, se cree que es irrelevante preocuparse por uno mismo y más aún por quienes conviven en nuestra vida.

Todo este proceso lleva a Lori a asumir su vida de forma renovada, como ya lo hemos expresado anteriormente, pero además produce que ella ocupe un nuevo lugar en la sociedad a la que pertenece. Algunas palabras que comparte con Ulises, luego de que se han amado sin medida, nos muestra qué lugar ocupa ella, o mejor, cómo asume su lugar en la sociedad.

- ¿Cuál es mi valor social? El actual, quiero decir.
- el de una mujer no integrada en la sociedad brasileña de hoy, en la burguesía de la clase media [...]
- ¿Te parece que ofendo mi estructura social con mi enorme libertad?
- Claro que sí, felizmente. Porque acabas de salir de la prisión como ser libre, y eso nadie lo perdona. El sexo y el amor no te son prohibidos. Finalmente aprendiste a vivir. Y eso provoca el desencadenamiento de muchas otras libertades, lo que es un riesgo para tu sociedad. Hasta la libertad de ser bueno asusta a los demás. (p. 138)

Esta cita nos expresa que todo lo que le sucede a Lori está relacionado con su vida íntima, su relación con el trabajo y sus niños, el vínculo con las cosas cotidianas que la rodean y la forma de sentirse parte de la sociedad. Ella se da cuenta que así vaya en contra de todos los patrones sociales que se han impuesto, no va a dejar de ser ella ni va a perder ni un poco de los aprendizajes que ha adquirido. Antes bien, se da cuenta que, contrario a lo que se piensa su autenticidad la hace entender que ir en contra de la sociedad (de sus condicionamientos, sus juzgamientos, sus apariencias) no está mal si de ello depende la sensación de plenitud y saciedad por vivir.

Lori nos muestra que hay en el ambiente, elementos que nos pueden mostrar una nueva forma de vinculación con la realidad (para ella son el mar, la lluvia, las frutas, los niños). Lori se nos muestran como ejemplo de una clase de vida que compartimos entre nosotros: es la mujer que apela a una necesidad de trabajar, poseer bienes para el sustento y para la validación personal ante los demás. Es en últimas, una mujer que representa a aquellas personas inmersas en preocupaciones y ocupaciones cotidianas, alejándose de lo maravilloso cotidiano. Pero ella a diferencia de la mayor parte de la sociedad, tiene una suerte de agudización de los sentidos y por medio de elementos de afuera, se permite adquirir un real reconocimiento de sí misma.

A través de Lori pudimos ver reflejada la realidad que referíamos en el capítulo primero, pero también vimos como ella realiza el escape de aquella realidad y nos hace ver de forma muy vivencial cómo es el vivir dentro de aquel nuevo estado en que se han abierto los ojos y han sido capaces de ver desde afuera hacia adentro. Y nos muestra que cuando ese proceso se hace, el sentido y el significado de la vida giran ¿hacia qué sentido? eso no es unilateral y dependerá de quién, cuándo y cómo lo lleve a cabo. La vida es lo más obvio que tenemos, ser uno mismo debe ser lo más obvio para ejercerse y llevarse a cabo y por tanto es lo que más pasa desapercibido, y claro, por eso es que crece el afán de saturar el vivir de cuanto artefacto se nos disponga, de desviarlo de lo que es su esencia, y su esencia es *ser* antes que *tener*, lo obligamos a no-ser porque lo creemos por sí solo, vacío.

Es de esta forma como la novela también es una denuncia para la sociedad que se ha llenado de máscaras para hacer de las relaciones un intercambio de bienes, ocultamientos y trivialidades de las más variadas. Lori nos muestra que cuando se deshace de aquellas limitaciones, miedos e intereses es cuando consigue vivir en una humanidad más saciada y plena. La novela nos sugiere ese cambio en el que las personas deben asumir su vida y el mundo desde lo extraordinario, pero para lograr eso, el ser humano debe reconocer las máscaras que usa para ocultarse, máscaras que lo hacen otro y lo alejan según sea el caso, de

lo que realmente es. De manera que para potenciar esa experiencia y entrar en un profundo y revelador estado de introversión no hace falta más que el choque consigo mismo. No hace falta más que verse, desprenderse, reconocerse y vivir *siendo uno*. Siendo uno con todos los hombres y logrando que el mundo interno y el externo converjan en una misma sintonía.

“Lo que estoy escribiendo no es para leer, es para ser”

Después de leer *Aprendizaje o el libro de los placeres* el lector comprende que el aprendizaje de Lori no es más que su agudización de los sentidos para percibir las cosas, las personas y los acontecimientos desde su esencia, más no desde la racionalidad. También, que este proceso no busca propósito llegar a un fin, su propósito es el mismo camino; es decir, lo que importa no es llegar a una meta, sino que el mismo proceso ya de por sí, se convierte en ganancia. Porque el llegar para Lori significa una suerte de final y consumación, y es eso precisamente lo que ella no quiere. Pero además de eso, el lector reconoce que este darse al mundo en una nueva conciencia de vida, conlleva un proceso tanto interno como externo en la protagonista. En el apartado anterior pudimos observar este proceso desde su ambiente externo, o mejor dicho, la forma como empieza a vivir con su entorno y los cambios que lleva a cabo en todas sus actividades diarias. Ahora es tiempo de ver cómo se nos comparte desde el ambiente interno, desde el espacio de su conciencia.

Este ambiente interno es el recurso usado en la novela para transgredir la realidad, sobre todo aquellos elementos como la lógica, la coherencia y la comunicación. Mucho de lo que conocemos de Lori proviene del flujo de su conciencia y este flujo (como es de esperarse) no se comporta de acuerdo a la lógica relacionada más con el habla. El pensar es libre y se mueve bajo las dinámicas que desee, y se conduce por las direcciones que le lleguen en el momento presente. Ejemplos de ello los encontramos en la mayor parte de la novela, así que para iluminarnos en este mundo interior de Lori citaremos sólo algunos ejemplos significativos. Cuando comenzamos a leer el relato, éste en sus primeras páginas nos entrega uno de los más

profundos soliloquios que se reproducen en la mente de nuestra protagonista, si tomamos un fragmento de él nos encontraremos con lo siguiente:

Se sentó para descansar y poco después imaginaba que era una mujer azul porque el crepúsculo más tarde tal vez fuese azul, imaginaba que hilaba con hilos de oro las sensaciones, imaginaba que la infancia era hoy y plateada de juguetes, imaginaba que una vena no se había abierto e imaginaba que de ella no estaba en silencio blanquísimo manando sangre escarlata y que no estaba pálida de muerte (p. 12)

Lo que se nos da allí no es una información, ni nos necesariamente nos está comunicando algo, sólo se nos presenta en forma de imágenes que podemos visualizar más no que podemos sistematizarla en el pensamiento. Son imágenes que no se dejan asir por el entendimiento o por la lógica de lo posible, ya que son la escritura de múltiples sensaciones inmediatas y de vivencias del pasado. Tejidas desde la libre asociación donde, como veíamos con Humphrey, no buscan la comunicación de ningún tipo ya que se encuentra en un estado que antecede a la palabra hablada o escrita. Y de hecho, como leemos en la cita, no se nos está comunicando nada, sólo se nos está dando la sensación, la experiencia del mismo flujo de conciencia que también nos remite a conocer parte de cómo se compone el ámbito interior de Lori.

En este fluir de la conciencia, como es flujo sin restricciones o medidas, ni siquiera la mediación del tiempo funciona dentro de él. Es decir, que cuando Lori se halla inmersa en sus propios pensamientos, el tiempo interno y el externo se enfrentan a una suerte de dislocación y disparidad entre sí. Ya que ambos se mueven bajo dinámicas diferentes: el tiempo externo es medido por el reloj, el cambio de día a noche, etc., mientras que el tiempo interno es puro ritmo que viaja a través de los recuerdos, las sensaciones, los tiempos pasados y venideros, la imaginación o la ensoñación. Y este ritmo difícilmente puede ser apresado por un elemento de medición. “¿Habían pasado momentos o tres mil años? Momentos por el reloj que divide el tiempo, tres mil años por lo que Lori sintió cuando con pesada angustia, toda vestida y pintada, se acercó a la ventana. Era una vieja de cuatro milenios” (p. 19). Este ambiente interno nos muestra que allí todo es posible, y sin embargo, nada llega a consumarse, nada

llega a estabilizarse, es decir, a convertirse en verdad o en conclusión. Principalmente porque Lori cuando inicia aquel difícil proceso de aprender sobre la vida, quiere saber muchas cosas que desconoce, pero con el tiempo va reconociendo que las respuestas no le interesan y tampoco las quiere, sólo le interesa el flujo, el fundirse constantemente sin la estabilidad de una conclusión.

Sin embargo, el hecho que no exista la búsqueda de una conclusión no significa que no haya respuestas o saberes en el proceso. Pero una vez más, aquellas cosas que van llegando no son apreciadas desde el *qué* sino desde el *cómo*. “Era una lucidez de quien no adivinaba más: sin esfuerzo, sabe. Tan sólo eso: sabe. Que no le preguntaran qué, pues sólo podría responder de la misma manera infantil: sin esfuerzo, se sabe” (p. 120). Es de esta forma como la conciencia rompe con muchos esquemas estructurados en la forma como el ser humano piensa al mundo y a sí mismo. En la realidad, todos buscamos respuestas y probablemente no nos baste, ni nos satisfaga la sola pregunta, porque en la persecución de verdades se nos va la vida. Lori nos dice que lo relevante no es saber la verdad, lo importante es vivirla, dejándola acontecer dentro de uno mismo.

Y en ausencia de una verdad lo que surgen son caminos y rutas sin restricción en donde se va dejando fluir la conciencia y al lenguaje. Tanto así, que ante la abundancia y el exceso de estos dos elementos, el resultante es el silencio, como camino alternativo de lo comunicable. Es el lenguaje que se supera a sí mismo (en el sentido en que no se contiene, ni busca su asociación para hacerse entender, simplemente se permite fluir) y además, supera a la misma acción de comunicarse. Ya que lo único que puede manifestarse y ser equivalente con tal abundancia es el silencio. “Lo que había pasado en el pensamiento de Lori aquella mañana era tan indecible e intransmisible como la voz de un ser humano callado. Sólo el silencio de la montaña le era equivalente” (p. 32). Sin embargo, el silencio no sólo se nos muestra como la imposibilidad de la comunicación, sino que también se nos muestra como la opción voluntaria y libre de Lori, por no querer ni necesitar comunicar nada. “Como contra los costados de un barco, el agua golpea, vuelve, golpea, vuelve. La mujer no recibe transmisiones ni transmite. No necesita

comunicación” (p. 71). Esta última cita hace parte de uno de los eventos más memorables de la novela: es la entrada al mar por parte de Lori. Momento que se hace muy profundo, debido a que ella lo asume como si estuviera en medio de un ritual en el que su cuerpo lentamente entra al mar helado y éste la baña casi como en una limpieza interior. Entonces, ante este evento de suma relevancia para Lori sencillamente no existe la intervención del comunicar; ella deja que suceda y el expresar mediante la palabra se convierte un poco en un acto de negación. Ya que el momento es absolutamente vivencial, sensorial, y la palabra en cambio (desde el punto de vista con que la estamos revisando en este trabajo) necesita ser pensada y organizada.

Pero vale la pena decir que en ningún momento se quiere atacar la palabra, ya que es por medio de ella que este trabajo se permita ser comunicado, por ejemplo. Sólo estamos mirando sus vertientes, las formas como llegan a manifestarse y en este caso, vemos dos vertientes que distan mucho entre sí. Una es aquella que no quiere llegar al acto de la comunicación porque el sólo ser fluido le es suficiente para expresarnos algo muy cercano a una sensación o a una emoción. La otra vertiente, por su parte, es aquella que logra alcanzar la estructura suficiente para poder ser pronunciada y transmitida a través del habla y de la escritura. Por lo tanto, no interesa señalar los aspectos negativos de cada una, sino enunciar cómo la primera se convierte en la imagen del flujo de conciencia, y cómo ésta a su vez, se muestra como el estado que antecede a la realidad, que está un paso antes de ella.

Durante estos episodios de conciencia, “el lector está en todo momento dentro de la mente del personaje” (Humphrey, p. 46) De modo que para el lector se convierte en un reto el poder expresar completamente lo que le va siendo expresado, y más aún, lo que no se le es expresado, como por ejemplo los silencios. En esos espacios donde lo que más pulsa es el silencio, el lector entra en un estado de suspensión en el relato, donde nada ocurre y ocurre de todo al mismo tiempo; ya que como vimos, son momentos en los que Lori se encuentra en un encuentro profundo con la abundancia y la libertad.

Unas líneas atrás decíamos que la ausencia de una verdad última no suponía que no se llegara a un saber. Para ver esto de una mejor manera nos remitiremos al texto, lo cual nos dará una forma de pensar en aquella afirmación: “Nunca me conocí como ahora, sentía Lori. Era un saber sin piedad ni alegría ni acusación, era una comprobación intraducible en sentimientos separados unos de los otros y por eso mismo sin nombres” (p. 133). En este fragmento existen en Lori varias certezas: el sentirse por primera vez consiente de sí misma, el saber que esa sensación no se permitía ser dividida en sensaciones menores, y por último, que al estar colmada de esta forma, los nombres, es decir, las categorías para denominar cada elemento que la compone en ese momento.

Y bien, como hemos visto, este espacio interno es lo suficientemente fuerte como para albergar todo aquel flujo de pensamientos, reflexiones y revelaciones. Sin embargo, no es un espacio que este aislado del externo, sino que andan en una fuerte sincronía. En muchos momentos en la novela Lori comienza a divagar sobre cosas que ve en el exterior: un paisaje, la puesta del sol, la lluvia... cada cosa que es percibida por sus sentidos es para ella un potenciador de pensamientos en donde se funde la percepción de lo exterior con la sensación del interior. Por ejemplo, sucede lo siguiente cuando se asoma al balcón de su ventana y observa una tarde “cualquiera”:

Si la mujer cerraba los ojos para no ver el calor, pues era un calor visible, sólo entonces venía la alucinación lenta simbolizándolo: veía elefantes enorme aproximarse, elefantes dulces y pesados, de cáscara seca, aunque mojados en el interior de la carne por una ternura caliente insoportable; tenían dificultad en cargarse a sí mismos, lo que los hacía lentos y pesados (p. 19)

Estos elefantes no son sólo alegorías del calor, sino de ella misma, de su estado actual, pues en ese momento se encontraba apenas viendo las limitaciones de su vida. Pero en verdad, es valioso ver cómo la visión de un atardecer se transforma en visiones internas, que representan lo que ve y la representan a ella misma en una sola imagen. Lo mismo sucede cuando va al encuentro con Ulises en una piscina, allí en el contacto con el agua y en medio de la puesta del sol, nuevamente se confunde la visión con la imagen interna de ello.

Lo miró. Ya a esa hora emanaba de él una irradiación luminosa. Después Lori percibió que ese fulgor eran los reflejos del sol antes de morir definitivamente. Miró hacia las mesitas con sombrilla dispuestas alrededor de la piscina: parecían sobrenadar en la homogeneidad del cosmos. Todo era infinito, nada tenía principio ni fin: así era la eternidad cósmica (p. 62)

Esta convergencia de la visión interna con la externa es la forma que tiene Lori, y además el mismo relato, de disolver la realidad y ponerla a completa disposición de la imaginación o la ensoñación. Coger una imagen real y añadirle un carácter de irrealidad, es una forma de decir que realidad e irrealidad pueden compartir un vínculo de unión, no ya de oposición. Y volvemos con ello a la idea de la oscilación, sólo que en este caso (como en *Colibrí*) no se trata de que la ficción desestabilice a la realidad, porque efectivamente, si el relato oscila entre ambos extremos, es la realidad la que también desestabiliza a la ficción, le otorga un sentido más cercano a los sentidos. Es decir que a ese ámbito de puro flujo, experimentación y excesivo movimiento, la realidad le brinda un poco de fijeza, con la cual la haciendo la imagen producto de estas dinámicas, no es por completo inefable. Esta mutua correspondencia es la que nos permite afirmar que en medio del fluir de la conciencia, del lenguaje y de la experimentación existe un viso de realidad concreta y reconocible. Y al mismo tiempo, podemos afirmar que la realidad se encuentra desestabilizada por aquellas dinámicas de experimentación y distancia con lo real.

Para finalizar, Lori nos regala una bella oración que le reza a Dios, y pese a que toda ella es especial, hay un fragmento en particular que debemos citar, ya que nos sugiere una forma de acercarnos al mundo: “Haz que reciba el mundo sin temor, pues para ese mundo incomprensible fui creada y yo misma también incomprensible, entonces es como existe una conexión entre ese misterio del mundo y el nuestro, pero esa conexión no es clara para nosotros mientras queramos entenderla” (p. 50). El mundo, la realidad, la vida y la muerte son incomprensibles no porque sean incomprensibles, sino porque buscamos comprenderlos.

Algunas consideraciones... en ausencia del punto final

No puedo resumirme porque no se puede sumar una silla y dos manzanas.

Yo soy una silla y dos manzanas.

Y no me sumo.

Clarice Lispector en *Agua Viva*

Muchas cosas se van quedando por fuera de este recorrido.

Entre ellas mencionar que a pesar de que nuestros protagonistas lleguen siendo otros al final de sus respectivos relatos, no significa que encuentren allí su estabilidad, consumación o fin. Es cierto que Colibrí desanda sus pasos sólo para encontrarse con algo que podríamos llamar la *clausura de su ser*, en la medida en que de cierta forma consigue estabilizarse a través de la toma del poder que antes era de la Regente, y se convierte con ello en todo lo que siempre evitó, adopta el rol de aquello de lo que siempre huyó. Pero a pesar de ello no puede decirse que Colibrí consiga consumarse y finalizarse allí ya que la novela nos sugiere una continuidad, dándonos una sugerencia de que la novela vuelve y se inicia ahí, precisamente donde se cree que va a terminar. Sólo que esta vez Colibrí es quien se convierte en el retrato de la autoridad, y la historia vuelve y se rehace con él en aquel rol. Por su parte, Lori experimenta lo opuesto pues en ella hay una *completa apertura de su ser*, que tampoco debe confundirse como el final de su proceso. Ella ha aprendido a tener una experiencia del mundo y con ella, se ha configurado un nuevo modo de trabajar, amar, verse y vivir; pero este es el inicio de esa nueva formación que ha adquirido a lo largo del relato. Es más, no puede decirse que ha llegado a un resultado, sino más bien se ha acercado al inicio de aquella promesa de nueva vida.

De la misma manera como los protagonistas no se agotan, tampoco lo hacen los relatos, ya que éstos nos apelan a pensar que continúan indefinidamente. *Colibrí* lo hace a través del ya señalado nuevo rol al que llega el antiguo perseguido-victima, luego de que incendia la Casona y se apodera de ella para ponerla a funcionar de nuevo, como sucedía al comienzo de la

novela. Y *Aprendizaje o el libro de los placeres* nos suspende en la continuidad de una conversación entre Lori y Ulises que no acaba gracias a la ausencia del punto final. Esto nos lleva a pensar que la disolución de los opuestos (que en este caso corresponden al inicio y al final de los relatos), se cumple en varios niveles en las novelas, y por lo tanto es una disolución afortunada, ya que en ambas, esta fusión sobrepasa sus propias fronteras y las dinamiza entre estos dos extremos. De esta manera es como aquellos juegan a no finalizarse, a renovarse y proponer su continuidad no sólo a través de su contenido, lo hacen a través de su forma como pudimos acabar de verlo.

Pero la sugerencia que ellas nos hacen a los lectores no se detiene allí. Ya que como se expresó a lo largo del trabajo, en estas dos novelas hay una escritura doble que se acontece la una a la otra, donde realidad y simulación habitan en un espacio común. De modo que también hay otra sugerencia latente y es la que nos invita a pensar el mundo desde el temblor de las categorías, de la lógica y lo coherente. Es permitirse vivir y fascinarse por todo cuanto nos sucede, ya que si nos permitimos ver el mundo por primera vez cada día, seguramente nos resultará siempre extraordinario. Y por supuesto, no se trata de anular el entendimiento o de considerar que las preguntas y la búsqueda de respuestas es nula; sino lo contrario, es valorar tanto la pregunta como la misma búsqueda y hacer que el camino se convierta en un fin buscado. En otras palabras, la invitación es clara –o con esa intensidad se percibe en los relatos– y es la de participar en las dinámicas que la misma vida ofrece y permitirse entrar en una constante oscilación donde los extremos no se repelen, no se contradicen, sino que por ser diferentes es que se complementan. Y en este proceso debe buscarse la amplificación de la conciencia hacia el mundo y la vinculación del entendimiento y la experiencia. Del intelecto con lo sensitivo, de lo verdadero con su sospecha, de la plenitud con lo incompleto. Seguramente eso nos dará un modo alguno y propio de caminar por las cosas que vibran en nuestra vida.

Existe otro rasgo en común entre nuestras dos novelas y es la espontaneidad de la escritura, pues ambas parecen ser escritas a medida que van siendo leídas, llevando a que el lector

también desempeñe el *rol* de testigo. Además, es relevante enfatizar que ninguna de ellas nos ofrece una información sobre el mundo pese a que nos están sugiriendo dos realidades específicas. Antes que ofrecernos una versión oficial de la realidad, nos entregan un discurso sobre la misma el cual nos lleva a conocer esas realidades no desde la veracidad, sino desde la intuición y la sospecha. Nos invita a rodear los objetos, no a llegar a ellos. Y este sentimiento de sospecha también nos impulsa a dinamizar estos objetos en el pensamiento, nos invita a pensarlos, a discutirlos, a buscar sus relaciones y atravesar en esa búsqueda cada una de las venas de los relatos. Los objetos no pueden ser estériles ni vacíos para nosotros, menos si cada persona está dispuesta a pensar y vincularse con el mundo, las personas y las artes.

Qué tal si nos maravillamos por tener la vida, por sentir el cuerpo, por ver con los ojos ya sea abiertos o cerrados, y pensar que el *ser* (que el vivir *siendo*) quizás no necesite de una definición o explicación, sino necesite de solamente ayudarlo y dejarlo *ser*. Qué tal si pensamos que no requerimos de clasificar cuanto existe en el mundo porque el mundo puede seguir siendo, aún cuando no lo decodifiquemos. Definitivamente está bien el pensarlo, el vivirlo, el sentirlo, el cuestionarlo pero no el redondearlo con límites. Lo importante es darse, darse uno mismo en uno mismo, darse uno en los demás y pensar que en ello está escondida una forma alterna de experimentar la realidad que tenemos tan cerca. Además eso nos abre la posibilidad de dejar de funcionar con las dinámicas –entreabrir una puerta de fuga– que nos impone una sociedad en la que todo se envejece en un día, y entrar en otra forma de relación con ella. Pues caminar por las terceras vías (por las intercesiones, la oscilación e incluso el temblor) también es una opción de hacer camino, una opción muy afortunada por cierto. Y además una muy necesaria, dada la gran orientación de la realidad y sus actores por lo efímero e intrascendente como la fama (adquirida desde la degradación o el comercio, no desde el mérito o la exaltación), la acumulación de bienes y personas, la rutinización de lo sublime como la vida y la poca importancia al crecimiento y mejoramiento personal. Más que nada importa llenarse y llenar los vacíos con los que la vida está siendo compuesta.

El mundo debería más que buscar textos para adquirir conocimiento, buscar pretextos para trabajar en el pensamiento y dejarse afectar por el mundo en el sentido de tener la sensibilidad dispuesta para percibir las señales más minúsculas, y convertirlas en fuente de reflexión y claro, de dinamismo. Y quizás lo más relevante, pensar que lo increíble, lo diferente y lo alternativo también ofrecen caminos, preguntas y puntos de vista sobre la realidad. Es decir, quién dice que lo imposible no es también una posibilidad por donde caminar y además, una ruta por la cual forjar pensamiento y conocimiento. *Colibrí y Aprendizaje o el libro de los placeres* no sólo nos lo sugieren, estoy segura que lo entienden y afirman. Entienden que “en lo imposible es donde está la realidad” (Lispector, p. 95) y aquella es la certeza más profunda que existe detrás, en medio y por encima de las novelas.

Bibliografía

Bravo, Víctor (1995, enero-junio), "El reto de la modernización. Modernidad y modernización en América latina", en *Perfiles Liberales*, núm. 43-44.

Bejarano, Jesús (1996, julio-diciembre), "Teorías y modelos de desarrollo", en *Revista Iberoamericana*, vol. 62, núm. 176-177.

Berman, Marshall (1988), *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, Madrid, Siglo XXI.

Canclini, Néstor (1995), *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*. México, Grijalbo.

Conducta Impropia (1983) [documental] Almendros, Néstor (dir.), Cuba.

Cragolini, Mónica (2007), *Derrida, un pensador del resto*, Buenos Aires, La Cebra.

Elmore, Peter (1997), *La fábrica de la memoria. La crisis de la representación en la novela histórica hispanoamericana*, México, Fondo de Cultura Económica.

Figueroa, Cristo (2008) *Barroco y neobarroco en la narrativa hispanoamericana. Cartografías literarias de la segunda mitad del siglo XX*, Medellín, Editorial Pontificia Universidad Javeriana.

Hernández, Max (1995, enero-junio), "En este país uno puede vivir todos los mundos", en *Perfiles Liberales*, núm. 43-44.

Humphrey, Robert (1969), *La corriente de la conciencia en la novela moderna*, Santiago de Chile, Universitaria.

Lispector, Clarice (1969), *Aprendizaje o el libro de los placeres*, Madrid, Siruela.

Losada, Alejandro (1986, julio-diciembre), "La historia social de la literatura latinoamericana", en *Revista de crítica literaria latinoamericana*, vol. 12, núm. 24.

Mignolo, Walter (1996, julio-diciembre), "Posoccidentalismo: las epistemologías fronterizas y el dilema de los estudios (latinoamericanos) de áreas", en *Revista Iberoamericana*, vol. 62, núm. 176-177.

Monelos, Nuria (2009, enero-junio), "La modernidad en Hispanoamérica ¿Decadencia o disidencia?", en *Papel Político*, vol. 5, núm. 1.

Ortega y Gasset, José (1992), *La deshumanización del arte e ideas sobre la novela*, México, Porrúa.

Perkowska, Magdalena (2008), *Historias híbridas. La nueva novela histórica latinoamericana (1985-2000) ante las teorías posmodernas de la historia*. Madrid, Iberoamericana.

Rincón, Carlos (1995), *La no simultaneidad de lo simultáneo. Postmodernidad, globalización y culturas en América Latina*. Bogotá, Universidad Nacional de Colombia.

Rodríguez, Catalina (2008), *Una mirada al mundo del maquillaje juvenil* [tesis de pregrado], Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana, Carrera de Comunicación social.

Sarduy, Severo (1985), *Colibrí*, Bogotá, La Oveja Negra.

_____ (1999a), “*Barroco*”, en *Obra completa edición crítica*, Madrid, ALLCA XX.

_____ (1999b), “*La simulación*”, en *Obra completa edición crítica*, Madrid, ALLCA XX.

_____ (1999c), “*Barroco y Neobarroco*”, en *Obra completa edición crítica*, Madrid, ALLCA XX.

Sontag, Susan (1996), “*Contra la interpretación*”, Madrid, Alfaguara.

_____ (1987), “*Bajo el signo de Saturno*”, Barcelona, Edhasa.

Valdivieso, Susana (1995, enero-junio), “*Reinventar el desarrollo*”, en *Revista de la Universidad Industrial de Santander*, vol.24, núm. 1.

Walde, Erna Von der (1996, enero-junio) “*Aproximación al debate sobre la modernidad en América Latina: proyecto de la Modernidad y aperturas postmodernas*”, en *Folios*, núm. 5.

Yurkievich, Saúl (1996) *La movediza modernidad*, Madrid, Taurus.