

De la dignidad humana en la novela y la Literatura

Ricardo Cano Gaviria*

Dedicado a

Darío Ruiz Gómez, Elkin Restrepo
Juan Felipe Robledo, David Jiménez
Álvaro Castillo Granada
Pablo Montoya, Alexandra Toro
Santiago Mutis, Jineth Ardila
Lucía Donadío, Rosa Lentini

I

*Novelista, cuentista, ensayista, traductor y editor. Doctor en Literatura, Universidad de Antioquia (2019). *José Asunción Silva, una vida en clave de sombra* (1992), es uno de sus aportes más importantes a los estudios literarios.

En lo que a la Literatura y a la novela se refiere, se habla hoy entre nosotros, lectores o escritores, y sin gran consideración, de muchas cosas por las que antes se manifestaba un gran respeto o incluso se veneraban. Por poner un ejemplo, del cubano Lezama Lima, un autor difícil y altamente literario, tenido en su momento por una de las cimas de la novela y la poesía hispanoamericanas, oímos hoy cosas espantosas, como que no sabía redactar una frase. De manera similar en España ciertos poetas, los poetas de la experiencia, tildaban hace años de anacrónico a Mallarmé porque tenía una sintaxis complicada.

Por lo que atañe a Colombia, se tiene la sensación de que la opulencia literaria heredada de nuestro más incuestionable autor basta para protegernos de los embates contra la Literatura, cuya crónica de una muerte anunciada se escribe en sordina, con indiferencia, al tiempo que se sale en defensa del periodismo, cuya muerte nadie teme por más que tantas veces la delincuencia o la política lamentablemente la deseen. De todo lo cual se infiere que el problema de la Literatura no se ha vivido entre nosotros de la misma manera que, pongamos por caso, en Norteamérica, donde al menos un autor de los más destacados, que yo sepa, ha reaccionado contra semejante estado de cosas. En *Sale el espectro*¹, una de las últimas novelas que publicó Philip Roth antes de morir en 2018, el viejo Zuckerman, su doble literario, regresa a la vida de la gran ciudad, Nueva York, para combatir, como un Quijote de los tiempos modernos, o, mejor aún, un maloliente Prometeo de la próstata, contra la desaparición de la literatura. Su enemigo es un joven llamado Kliman, “implacable, desvergonzado y oportunista”, que se propone escribir la biografía de Lonoff, un autor de culto al que Zuckerman conoció en su juventud. A Kliman le interesa este escritor por el morbo que ofrece su biografía, posiblemente la de alguien que vivió un episodio de incesto, y por eso Zuckerman y la ex-mujer de Lonoff, Amy Bellette, intentan salvarlo del joven “impostor” y “embaucador”. Para ello Amy escribe una carta a los periódicos en la que

¹ Philip Roth, *Sale el espectro*, Random House Mondadori, Barcelona, 2009

declara entre otras cosas: “Hubo un tiempo en que las personas inteligentes usaban la literatura para pensar”. Lo dice en el sentido (casi antropológico) en que Lévi-Strauss señalaba, en *El totemismo en la actualidad*, que las especies naturales son elegidas por los miembros de una tribu no porque sean buenas para comer sino porque son “buenas para pensar”²: buenas para reconocerse a sí mismas en el espejo, es decir, buenas para situarse con relación a otros grupos. En el caso de las novelas buenas para pensar, si es que debieran tener una utilidad, lo serían porque ayudarían al hombre a entenderse mejor y situarse en su momento histórico, en este caso, el de la guerra fría, que poco difiere del de las dos guerras mundiales que brindaron al género novelístico el paradigma de la condición humana al que luego nos referiremos.

Amy Bellette cita en su carta a Hemingway, un autor eclosionado en la primera posguerra, y lo pone como ejemplo de escritor sometido por los periodistas a las falsas preguntas éticas inspiradas por el sensacionalismo y basadas en datos personales de su biografía, o de los personajes en que se inspira, antes que en los grandes dilemas culturales y morales de la sociedad, que son los que conforman las señas de identidad de la gran novela americana de los cincuenta y sesenta, o incluso de la novela europea de entreguerras. Un corpus novelístico dentro del cual, diríamos nosotros, los lectores podían enfrentarse en solitario a textos que no precisaban de líneas orientadoras que les permitieran descubrir las preguntas a que daban respuesta dichas obras, que más tarde dieron paso a novelas como *El hombre invisible* de Ralph Ellison, o *Hijo nativo* de Richard Wright, en las que el circuito de preguntas y respuestas era más corto y, en esa misma medida, tanto más perceptible.

Nos encontramos pues con que, muy acertadamente, la entrañable mujer de Lonoff plantea, sin ser totalmente consciente de ello, el dilema del género novela desde el punto de vista de las preguntas a las que puede ser sometida una obra literaria. Ella se queja de la miopía del periodista cultural que en un libro solo encuentra motivo para preguntas superfluas, lo que en su carta llama “falsos problemas éticos”, que requieren respuestas sensacionalistas referidas a la biografía del autor. Sin tener en cuenta que si “le dijeran a un periodista cultural ‘fíjate solo en el interior del relato’ no sabría qué decir”. En cambio, en caso de ser preguntado por ello, diría: “¿Imaginación? La imaginación no existe. ¿Literatura? La literatura no existe”.

II

Ahora bien, es probable que la Literatura no exista ahora, ¿pero existía aún en el año 2008, cuando Roth (que escribió la totalidad de su obra entre 1959 y 2010), publicó *Sale el espectro*, cuatro años antes de que anunciara que dejaba de escribir, y diez años antes de su propia muerte de eterno candidato al Nobel? Posiblemente la Literatura había muerto mucho antes, en 1990, si hemos de hacer caso al profesor Alvin Kernan, que ese año publicó *La muerte de la literatura*, libro en cuyo título se alude a una muerte que, según ironiza el propio autor, sería como “el crepúsculo de los dioses para los conservadores

² Claude Lévi-Strauss, *El totemismo en la actualidad*, Fondo de Cultura Económica, México, 1965, p. 131



Una lección de abismo, 2001. Bogotá: Alfaguara.

³ Alvin Kernan, *La muerte de la Literatura*, Monte Ávila, Caracas, 1996, p. 207

y como la caída de la Bastilla de la alta literatura para los radicales”. De los numerosos males que denunciaba Kernan nos da una idea bastante acertada el siguiente párrafo: “Los deconstructores muestran el vacío de los textos y del lenguaje literarios, los marxistas muestran cómo se han usado las obras literarias como instrumentos de poder para establecer la ideología de una u otra clase dominante —Shakespeare como instrumento hegemónico—, en tanto las feministas demuestran cómo se usó la literatura en el pasado para oprimir erradamente a la mujer. De esta manera a la literatura se la vacía de contenido para servir a causas sociales y políticas consideradas más importantes que los propios textos. Causas para las cuales los textos, de hecho, no son más que medios para un fin ulterior más importante”³. Es posible que una de las cosas que más llame la atención del lector actual de este párrafo es que en 1990, es decir, hace casi treinta años, la situación era en muchos aspectos similar a la actual. En efecto, se puede decir que pocas cosas han cambiado en todo ese tiempo, hasta el punto de que la afirmación de que “a la literatura se la vacía de contenido para servir a causas sociales y políticas consideradas más importantes que los propios textos”, no solo conserva intacto su valor, sino que incluso parece haberse incrementado. Y es que ha ocurrido que (como en aquella película llamada *La invasión de los cuerpos vivientes*, en la que unas grandes semillas traídas de otro planeta convertían a los humanos en seres vivos sin contenido) una especie de vaciamiento cerebral ha dejado al grueso de los lectores convertidos en autómatas mentales, incapaces de abordar con seriedad un libro que no les resulte, por principio, entretenido o escandaloso.

Por lo cual, volviendo a Amy Bellette, el entrañable personaje de Roth, podemos decir que la solución que proponía en su carta, con tintes de exasperada indignación, esto es, prohibir todo lo que acompañara al lector y dejarlo solo, para que encumbre su propio camino, se nos antoja insuficiente y hasta disparatada. Pues el origen del mal no está en lo que escriban en sus periódicos los periodistas sensacionalistas, sino en la existencia de lo que, en el lenguaje ensayístico de hoy, podríamos bautizar como lector líquido, un lector generado en correspondencia con lo que Zygmunt Bauman llama “tiempos líquidos”, caracterizados por la fugacidad de los marcos institucionales dentro de los que se desarrolla nuestra vida en el mundo actual, y el miedo y la incertidumbre que eso provoca⁴.

⁴ Zygmunt Bauman, *Tiempos líquidos*, Tusquets, Barcelona, 2007

De modo que, lejos de ser el equivalente en nuestro siglo de las modistillas que, en el siglo XIX, leían las novelas por entregas (esas modistillas eran lectores inocentes, que conservaban la pureza de su ignorancia, una ignorancia que las mantenía vivas en la potencialidad de la lectura), lo primero que habría que decir de estos lectores líquidos es que son lectores maleducados, incapaces de detectar el contenido transgénico, para utilizar un término de especial y triste actualidad en Colombia, de los libros que leen.

Es más; en el caso más extremo, un grupo especial de estos lectores, acaso el que actualmente se hace notar más, fraguados en los tiempos líquidos, y en una especie de formación reactiva, se han erigido en solidificados más que sólidos representantes de una humanidad que, rebosante de imperfecciones,

aparece en sus mentes como una víctima sometida a toda clase de injusticias. Lejos de ser ingenuos como las modistillas que leían novelas por entregas, estos lectores se comportan como emisarios de una razón práctica, por llamarla de algún modo, cuya primera consecuencia es neutralizar a la novela como portadora de valores estéticos y literarios, convirtiéndola en el instrumento neutro, enteramente pasivo, de una causa justa. Y proyectos que nunca, que sepamos, habían hecho irrupción en las conductas posibles del Lector, como reescribir las grandes novelas depurándolas bien de su ingrediente machista, bien de su contenido belicista, han llegado a barajarse hoy en las mentes enrarecidas de estos lectores, sin excluir los cuentos infantiles, muchos de los cuales hoy son considerados peligrosos.

Con lo que se ingresa en una zona sagrada de la Literatura, aquella en la que el árbol que la sostiene hunde sus raíces, esto es, la realidad histórica de cada época: el fango que le sirve de abono es lo contrario de una utopía, un fango que no se puede sustituir por la materia transgénica con que nuestro Lector sólido y enrarecido aspira a salvar a la humanidad de las malas novelas o los perversos cuentos infantiles. Porque si el mundo fuera una utopía, ¿qué sentido tendría la Literatura? He ahí acaso la primera constatación con que nos deslumbra el árbol que la sostiene, y en el que ella vive como una enorme planta parásita: el árbol de la imperfección. Es porque la humanidad ha tenido que desenvolverse en medio de ese fango que las grandes obras de la Literatura han podido anticiparse al presente, planteando preguntas que aún no habían sido formuladas, o, en el peor de los casos, dando respuesta a unas preguntas ya caducadas, o incluso descubriendo preguntas sin fecha de caducidad. Y en un punto intermedio entre las respuestas cuyas preguntas aún no han sido formuladas y las preguntas ya caducadas, se abre, como un abanico, el presente del lector, definido por un “horizonte de expectación”, para utilizar la propia terminología de Hans Robert Jauss, uno de los principales exponentes de la teoría de la recepción⁵, que se reclama de la noble tradición de la hermenéutica griega contenida en los diálogos platónicos. Pues si la relación entre obra literaria y lector no se diera en tales términos, obras maestras de la filología alemana como *Mimesis: La representación de la realidad en la literatura occidental*, de Erich Auerbach, por poner un ejemplo bien conocido, y sin vinculación aparente con la tradición hermenéutica, no serían consideradas obras básicas para entender la evolución de los géneros con relación a los distintos públicos literarios a lo largo de la historia. Ni añadiríamos, pasando a otro nivel, el del “espacio literario” del que habla Maurice Blanchot, ni finalmente podría entenderse la ceremonia de la transformación de un aplicado lector de Dickens como el joven Kafka, en el escritor y hoy casi mártir de las letras cuyos manuscritos salvó del fuego Max Brod, por elegir un ejemplo, entre los más extremos, de la metamorfosis de un lector en escritor. Metamorfosis que se dio, en el caso de Kafka, en cuya obra, con más intensidad tal vez que en ninguna otra, hemos podido ver cómo en el siglo xx las respuestas se adelantaban a preguntas que aún no habían sido formuladas (por ejemplo, la del hombre en una sociedad burocrática, o la del hombre privado de humanidad).



La carne es triste: ocho cuentos de desamor y un ensayo interpretativo, 2017. Medellín: Sílabas Editores.

⁵ Hans Robert Jauss, *La literatura como provocación*, Ediciones Península, Barcelona, 1976, pp. 170-171

⁶ Citado en Reiner Stach, *Kafka*, Acantilado, Barcelona, 2016, Tomo I, p. 1136

⁷ *Op. cit.*, p. 1143

Metamorfosis, decía, que se dio en dos etapas al menos, reflejadas de forma extrema en las *Cartas a Felice*. Primera, el descubrimiento de una inclinación, de una vocación: “La totalidad de mi ser se orienta hacia el hecho literario, hasta cumplir treinta años he venido manteniendo rigurosamente esta orientación, si la abandonara dejaría de vivir”⁶; luego, en una segunda etapa, el descubrimiento de la propia literatura como algo absoluto: “una inclinación es una cosa que puede ser extirpada o suprimida. Pero es que yo consisto en escribir”. Finalmente: “Dado que no soy nada más que literatura y no quiero ni puedo ser más que eso”⁷.

III

Ahora bien, si un escritor como Kafka, en perfecta sintonía con el sistema de preguntas y respuestas que se supone anima nuestro árbol literario, puede llegar a desear convertirse en Literatura, ¿no debemos preguntarnos por lo que ella realmente es? Lo primero que habría que señalar es que el sentimiento de lo literario nos pertenece a partir de un momento histórico, cuando el frondoso árbol que lo nutre empieza a cobijar bajo su sombra, para nosotros, obras que no eran literatura para quienes las vieron nacer (la *Odisea* no lo era en efecto para los griegos, ni *La divina comedia* para sus contemporáneos).

⁸ Michel Foucault, *De lenguaje y literatura*, Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona, 1996. Aunque el autor propone el principio del siglo XIX —“o el final del siglo XVIII, en el entorno de Chateaubriand, de Madame de Staël, de Laharpe, es en el recorrido del siglo XVIII, en el momento en que este nos abandona” (p. 65).—, preferimos la segunda opción por los motivos que se desprenden de nuestra propia exposición.

¿Dónde situar ese comienzo? Michel Foucault, que en 1964 ya había publicado su *Historia de la locura en la edad clásica*, apostó por un momento a comienzos del siglo XIX y finales del XVIII, el siglo por excelencia del clasicismo.⁸ Una ubicación que podríamos aceptar como válida, por la encrucijada histórica que representa: la de una especie de primera modernidad surgida de la confluencia de varios factores: la muerte de la retórica, ocurrida un siglo antes, la defenestración del modelo imitativo de lo antiguo y, como plasmación más real y universal, la promoción de un nuevo sujeto histórico, el individuo particular, aupado hasta la novela, con un nombre propio (Hobbes), gracias al realismo y al individualismo del pensamiento filosófico (Locke, Hume, Descartes)⁹.

⁹ Ian Watt, *The Rise of the Novel*, Penguin Books, 1972, p. 18 y siguientes

Por otro lado, no es en absoluto casual que la Literatura, tal como hoy la conocemos, se haya consolidado en medio de un campo de batalla (las *Quere-llas* que, sobre los antiguos y modernos, o sobre el propio género novela) que se extiende casi del siglo XVII al XIX, casi al mismo tiempo en que la novela, su género más polémico, alcanzaba su madurez gracias a un nuevo caldo de cultivo filosófico y a un nuevo público. En esa misma vecindad, y casi dependencia de la filosofía, podríamos proponer que fue en Alemania donde más tarde la Literatura encontró, en la estela de la filosofía de Kant, Fichte y Schelling, los rudimentos de una teoría, en las reflexiones críticas de los hermanos Schlegel. Ya que ellos plantearon algo fundamental y que tiene que ver, no ya con el momento histórico del origen, sino con su ser, su funcionamiento: lo que podríamos llamar su autorreferencia y circularidad.

Porque esta circularidad es lo que hace precisamente que todo, o buena parte de lo que desde dentro de la Literatura se ve como espacio donde se ejerce el ritual

de la imaginación, desde fuera pueda llegarse a ver, en virtud de una especie de puesta entre paréntesis, como un *no man's land*, donde una mirada foránea y retroalimentada (y sin justificación hermenéutica) funda “campos” externos de experimentación, territorios donde las respuestas solo se obtienen si las preguntas se plantean de una forma determinada (caso de Pierre Bourdieu). Más sincero, más “literario”, y más consecuente con el sentimiento de una modernidad cuyo hilo se puede alargar o cortar a gusto, es actuar como si el sujeto creador pudiera no tener necesidad de salir de la obra para estudiarla, localizando ese ángulo virtual desde el que ella puede desdoblarse y, al hacerlo, contemplarse a sí misma en el espejo. Con lo que se respetaría aquella aspiración enunciada ya por Friedrich Schlegel sobre el arte, en el N° 117 de sus *Fragmentos críticos*: “La poesía no puede ser criticada más que por la poesía. Un juicio sobre el arte que no sea él mismo una obra de arte, sea en su materia, como presentación de la impresión necesaria en su devenir, sea por la belleza de su forma y su libertad de tono en el estilo de la antigua sátira romana, no tiene derecho de ciudadanía en el reino del arte”¹⁰. Del mismo modo, no se puede hablar de la literatura sin ser en cierta manera un *literato*, y eso ya es una prueba de la esencia moderna del fenómeno literario que, gracias a su circularidad referencial, vive de su capacidad de reflejarse y autocriticarse.

En suma, podría acaso decirse que, así como hay una fase del espejo en el desarrollo del niño, fase que señala el ingreso a una etapa superior, existe una fase del espejo en el desarrollo de los géneros literarios, y esta no es otra cosa que la Literatura. Y, además, que esa fase alcanza su punto máximo de evolución, de autoconciencia, en un ritual en el que, tal como se ha podido observar en la transición del siglo XIX al XX, o bien la Obra se expande hasta lo absoluto (Mallarmé), o bien se contrae hasta una especie de auto-anulamiento (las Vanguardias). Esta especie de *big bang* adquiere formas diversas (Foucault propone la transgresión y la muerte, bajo las formas de Edipo y Orfeo), sin dejar de ser espejo, en esa lucha constante e imposible por el encuentro, entre el lenguaje y la Literatura misma, del cual surge la obra.

Porque, en general, para decirlo con palabras de Foucault, “en la literatura no hay nunca un encuentro absoluto entre la obra real y la literatura en carne y hueso. La obra no encuentra nunca su doble por fin dado, y, en esa misma medida, la obra es aquella distancia, la distancia que hay entre el lenguaje y la literatura; es esa especie de espacio de desdoblamiento, el espacio del espejo, que se podría llamar el simulacro”¹¹. Simulacro que recorre el espesor de la Literatura, de forma bruta, en mil imágenes que espejean en su interior a través de sus propias obras. Una de ellas, la comedia *Medida por medida*, en la que Shakespeare, asimilando la condición humana a la del mono, nos brinda gracias a la magia transubstanciadora del lenguaje poético una excelente imagen de ese simulacro, cuando el mono que es el hombre, revestido de un poco de autoridad, ignora lo que tiene más seguro, su alma de espejo (*bis glassy essence*¹²), y muequea hacia el cielo haciendo llorar a los ángeles que más bien hubiesen querido morir de risa.

El realismo de la novela está en grado sumo definido por esta alma de espejo,

¹⁰ Philippe Lacoue-Labarthe / Jean-Luc Nancy, avec la collaboration d'Anne-Marie Lang, *L'Absolu littéraire: théorie de la littérature du romantisme allemand*, Editions du Seuil, Paris, 1978, p. 95

¹¹ Michel Foucault, *op cit.*, p. 73

¹² Shakespeare, *Medida por medida*, Acto II, Escena II. El embrujo de las palabras de Isabel desaparece en muchas versiones que, al traducir, reculan ante la opción de “espejo”, refugiándose trivialmente en la de “vidrio”.

en la que radica la propia, casi paradójica condición de idealidad de los autores “realistas”. Por eso podríamos proponer que el simulacro a que alude Foucault, el del “espacio de desdoblamiento de la novela”, recubre de distintas maneras las dos categorías fundamentales del alma-espejo del género: la de lo real y la de lo imaginario. La primera, la de lo que se acepta como lo ya dado en el mundo de los personajes, y la segunda, la que constituye a los personajes cuando se definen por la condición interior que los proyecta de dentro hacia fuera, una condición de idealidad que resulta constitutiva en el caso del protagonista, lector de libros malsanos, como ocurre en el caso de *El Quijote* y *Madame Bovary*, dos jalones históricos en la corriente de ese simulacro. A ellos podría añadirse el autor de *La cartuja de Parma*, si se tiene en cuenta que Stendhal era, según expresa el propio Balzac en su reseña de esa novela, el más alto representante de la literatura de ideas. “Y bien sabemos qué ideas operan en *La cartuja de Parma* y en *Rojo y negro*: las ideas de Rousseau”¹³.

¹³ Lionel Trilling, *La imaginación liberal*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1956, p. 308

Presencia de la idea, finalmente, y de una manera más sofisticada, como corresponde a un novelista a caballo ya entre el siglo XIX y el XX, Henry James, que en el prólogo a *The American* definió los dos niveles de la novela: el de “lo real” (lo que resulta imposible no saber), y el del “romanticismo”, que define como el que, “pese a todas las facilidades que el mundo ponga en nuestras manos... toda la riqueza, todo el valor, todo el ingenio que poseamos, todo el azar favorable, no podemos nunca saber directamente y solo puede llegar hasta nosotros por el hermoso circuito del pensamiento y el deseo”¹⁴.

¹⁴ Henry James, citado por Trilling, *op. cit.*, p. 302

Ahora bien, en cuanto al siglo XX propiamente dicho, tras la primera guerra mundial, nos encontramos con lo que podríamos llamar el paradigma de la “condición humana”, que en buena medida fue al siglo XX lo que *La comedia humana* de Balzac fue al siglo XIX. Mientras que lo real, en la órbita de la sociedad balzaciana, llevaba el signo de las clases sociales, y la lucha por el ascenso social, en el siglo XX el paradigma de la condición humana llevaba el signo de las guerras mundiales, y estaba marcado por una muy especial equivalencia, elevada ella misma a valor literario, entre la ética y la estética. Por eso (como si fuese la aplicación tardía de lo enunciado por Friedrich Schlegel en el siglo XVIII en *Fragmentos del Athenaeum*, Nº 238; presentar “con el producto el elemento productor”¹⁵) la novela del siglo XX tuvo su sombra en el ensayo que, estimulado por su referente novelístico, supo elevarse él mismo hasta la escritura, propiciando la existencia de un lector cohesionado (no digo sólido, para no evocar los tiempos líquidos) e “idealista” por cuanto estaba impregnado de esa idealidad suprema que le permitía disfrutar al mismo tiempo del género novela y de una reflexión moral y fehaciente, sin dejar de ser literaria, sobre el género novela. A esa secreta línea reflexiva, y a la sombra de un buen y variopinto puñado de autores (Malraux pero también Céline; Kafka pero también Thomas Mann; Faulkner pero también Camus; Proust pero también Musil), se deben títulos que, entre la filosofía y el ensayo, se propagaron universalmente, rompiendo fronteras, como *Teoría de la novela* y *El alma y las formas* de György Lukács, dos títulos pioneros (el último, precisamente, sobre la génesis y necesidad del propio género ensayístico), muchas de las obras de

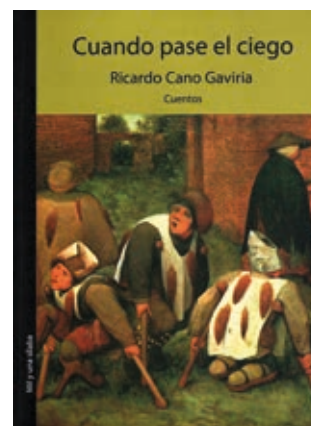
¹⁵ Philippe Lacoue-Labarthe/ Jean-Luc Nancy, *op. cit.*, p. 132

Edmund Wilson y Lionel Trilling, *La literatura y el mal* de Georges Bataille, *¿Qué es la literatura?* de Sartre, *El hombre rebelde* de Camus e incluso, en su punto extremo, *El espacio literario* y *El libro por venir* de Maurice Blanchot, adornado, en su parte final, por una pregunta agorera: “hacia dónde va la literatura”. Pregunta a la que, por cierto, ya había respondido Roland Barthes en *El grado cero de la escritura*, libro con el que, precisamente, parecía cerrarse el ciclo literario de nuestro paradigma.

IV

La novela no murió, como sabemos, en el impase del siglo XIX al XX, que antes bien supuso una renovación del género. Y, como una especie de eco o resonancia de dicha renovación, décadas más tarde, y manteniendo la vigencia del paradigma europeo, tuvo lugar el auge de la literatura latinoamericana, que, acaso de una forma privilegiada, encarnó un momento previo a esa universalización de las formas y los géneros propios de lo que hoy entendemos por aldea global. Sin embargo, el advenimiento de una generación de lectores dispuestos a leer a Cortázar como antes habían leído a Kafka, o a Vargas Llosa y Onetti como antes habían leído a Faulkner, o a Felisberto Hernández como antes habían leído a Proust, no tuvo entre nosotros un digno equivalente reflexivo. Se limitó a poner en circulación pintorescas tipologías literarias, marcadas más por un entusiasmo promocional que por esa *idealidad* necesaria a la reflexión literaria que acompañó a la novela europea del siglo XX. Caracterizaciones en fin llenas de inexactitudes, y que siguen siendo respetadas por los críticos, los cuales gracias a ellas pueden hablar del realismo mágico de Borges o lo real maravilloso de Juan Carlos Onetti. Como si el haber sido por primera vez originales en la producción les hubiese ahorrado a los latinoamericanos serlo en la reflexión. Por eso no se alcanzó en su literatura una autoconciencia literaria como la que permitió en Europa, en el siglo XX, que la novela se elevara de una forma ejemplar hasta la Literatura. Con el resultado de que, en un enrarecido espacio cultural, conviven hoy, de forma paradójica, la herencia de una gran opulencia literaria (la del estridente *boom*) y una indigencia reflexiva que, ignorante de sí, no puede menos que aceptar resignadamente hablar de “escritores literarios” cuando se topa con obras que rebasan la simple ingeniería, como si ellas pertenecieran a un género especial, o, mejor aún, como si, gracias a la larga convivencia de la novela con el periodismo, los novelistas se hubiesen convertido en intrusos en su propia casa, y, privada de instrumentos, la Literatura misma no pudiese venir en su ayuda.

Pero eso no es todo: aunque desde el punto de vista de la Literatura, la eclosión literaria del final del siglo pasado nos liberó de las poéticas desuetas del indigenismo y la literatura social, dejó atada la novela a una visión muy condicionada aún por la geografía y la política. Y en esa misma medida, qué duda cabe, lastrada por una visión etnocentrista europea, por más sofisticada y educada que ella se nos presente a través de los centros gestores del viejo



Quando pase el ciego, 2014. Medellín: Silaba Editores.

continente, en los que se actúa como si sus responsables nos dijeran con suma cortesía: “no hay selvas en Europa, ni *sertões*, ni indígenas, ni aldeas fantasmales, ni dictadores delirantes, ni mariposas amarillas, eso solo pasa en Latinoamérica, y para escribir sobre eso están ustedes; señores, tienen que respetar el guión...”

Este tributo que Europa impone a Latinoamérica no le fue impuesto en su momento a la literatura norteamericana, que acaso gracias a su menos acomplexada dependencia de la literatura europea (y pese a las falencias que en un momento de aparente vigor descubría en ella precisamente un crítico norteamericano¹⁶), ha sabido mantenerse en pie de igualdad. Prueba de ello es que, dejando de lado que en el momento actual la novela y la poesía escritas en Norteamérica están entre las más pujantes del planeta, la protesta en favor de la Literatura, protesta protagonizada por Nathaniel Zuckerman, el doble de Roth, podría considerarse de carácter universal, cuando desde hace mucho puede hablarse ya de una “literatura mundial” en el sentido en que fue soñada hace dos siglos por Goethe.

V

Ahora bien: aunque Zuckerman, tras salir en defensa de la Literatura, terminase descubriendo que ni la Literatura ni la novela habían muerto, puesto que posiblemente el hilo de la modernidad que las mantiene vigentes no se ha interrumpido, le quedaría por enfrentarse al asunto de la muerte de la estética a manos de los deconstructores, denunciados ya en 1990 por Alvin Kernan, asunto que pende sobre todos nosotros como una espada de Damocles. “Este debate en particular, no constituye más que una parte de un debate cultural más amplio sobre el deterioro de la educación, y en especial de la educación literaria, planteada por libros que sorpresivamente se convirtieron en *bestsellers*, *Cultural literacy* de E. Donald Hirsch y *The Closing of the American Mind* de Allan Bloom”¹⁷, y que, casi treinta años después, se halla dignamente representado por Martha C. Nussbaum, quien, en el contexto de una “estética griega” alude a la concepción del poeta como educador de su pueblo¹⁸, concepción de la cual, en la antigua Grecia, fue Homero la más notable expresión.

Pero ocurre que, en un libro casi antiguo, Werner Jaeger había señalado que la filosofía griega no autoriza de forma suficiente un recurso a la estética: “Haremos bien en tomar esta concepción del modo más serio posible y en no estrechar nuestra concepción de la poesía griega sustituyendo el juicio propio de los griegos por el dogma moderno de la autonomía puramente estética del arte. Aunque esta caracterice ciertos tipos y períodos del arte y la poesía, no procede de la poesía griega y sus grandes representantes ni es posible aplicarla a ellos. Es característico del primitivo pensamiento griego el hecho de que la estética no se halla separada de la ética”¹⁹.

Cuando E.-L. Ferrère publicó en 1913 su estudio sobre Flaubert, contribuyendo a la relectura y al rescate de su *Correspondencia*, habló en primer

¹⁶ Lionel Trilling, *op cit.*
p. 327 y siguientes

¹⁷ Alvin Kernan, *op cit.*, p. 11

¹⁸ Martha C. Nussbaum,
El cultivo de la humanidad,
Paidós, Barcelona, 2005

¹⁹ Werner Jaeger, *Paideia: los
ideales de la cultura griega*,
Fondo de Cultura Económica,
México, 1962, p. 48

lugar de unos principios generales y luego de unas “aplicaciones críticas” y unas “aplicaciones prácticas”²⁰. Acaso en ese momento la distinción entre los conceptos de poética y estética no estaba demasiado clara, como sigue en general sin estarlo cuando se deconstruye la estética, o se actúa como si esta deconstrucción fuese ya un hecho consumado, al modo de Terry Eagleton.

Por lo general, se habla de un imperativo estético del autor cuando se discurre a nivel abstracto, y en el marco de una filosofía, y de una poética cuando se refiere a los medios prácticos. En cualquier caso, se trate de una estética o de una poética, nos encontramos ante el instrumental, o el conjunto de recursos, que ha permitido a un autor escribir una obra, la cual, una vez publicada, se inscribe a través de la recepción en lo ya dado e irreversible de la serie histórica. ¿Ahora bien, cómo borrar de esta la estética, o bien, cómo hacer que la obra no aparezca en ella aureolada por el brillo de la estética? La noción de una estética, con su premisa sobre la autonomía del arte, que es la que distingue principalmente a lo que podría llamarse estética griega de la moderna, ha sido fundamental para el desarrollo de la novela desde Flaubert y, más aún, desde la primera mitad del siglo xx, desde Proust, Joyce, Kafka y Thomas Mann hasta Malraux, Camus, pasando por Virginia Woolf, Faulkner, Dos Passos, cuyas obras no hubieran podido concebirse, ni plantearse como obras morales, sin un previo recurso a la estética. Aunque la estética concebida de tal modo no fuese más que la expresión de una ideología, en tanto que marco o apoyatura de una poética que debería ser respetada.

No vamos pues a aceptar como un hecho consumado la noticia de la muerte de la Estética, ya que ella ha sido un personaje en el relato histórico de la novela desde finales del siglo xix, hubiese sido bien planteada o no, hubiese sido o no una pseudo-estética en vez de una estética. Nos encontramos, en efecto, dentro de un espacio literario en el que los asuntos de las obras de los autores mencionados se dimensionaban, transubstanciaban y sublimaban, alcanzando la muy especial consideración de bienes estéticos, sin que estos bienes pudiesen ser tildados de reaccionarios o no reaccionarios, como se hace por ejemplo cuando se habla del “desapego de los formalistas de Bloomsbury” (o bien “las ideas afines de la nueva crítica”²¹), al que pertenecía Virginia Woolf. Lo cual no supone otra cosa que aplicar a la Estética una división que, en cualquier caso, cabría tildar de “ideológica”, con lo que habría que reconocer al menos que, en la medida en que, gracias a sus efectos, la Estética deja una marca en la historia, no puede ser deconstruida sin más, o sin llevar a cabo previamente una operación descaradamente ideológica.

VI

Como un Quijote moderno, o en cualquier caso como un personaje de novela, quien aquí opina y reflexiona salió hace unos minutos lanza en ristre en defensa de la Literatura contra los que quieren enterrarla viva, ataviada con la doble mortaja de la Estética y la Novela, y como si se declarara a sí mismo

²⁰ E.-L. Ferrère, *L'Esthétique de Gustave Flaubert*, Slatkine reprints, genève, 1967

²¹ Martha C. Nussbaum, *op cit.*, pp. 142-143



Acusados: Flaubert y Baudelaire, 1984. Barcelona: Muchnik Editores.



El pasajero Walter Benjamin, 2009.
Manizales: Editorial Universidad
de Caldas.

²² György Lukács, *Teoría de la novela*, Ediciones Godot, Argentina, 2010, p. 86: "La novela es la epopeya del mundo abandonado por Dios".

²³ Joseph Conrad, *El Negro del Narcissus*, Gran Diógenes, Valdemar, Madrid, 2007, pp. 7-8

vencedor, siguiendo los pasos de Zuckerman, termina este discurso con una arbitraria disquisición sobre la memoria humana, en clave científica y mitológica.

Pues el estudio de la memoria, y de su relación con el cerebro, se ha visto renovado con los nuevos y sofisticados métodos de revisión, algunos de los cuales se han centrado específicamente en el hipocampo, que le sirve de localización, y que está relacionado, además, con la orientación en el eje espacial y la administración de las emociones. Dos de estas características, la retención de información y la orientación espacial, afectan de forma directa a los taxistas de la ciudad de Londres, famosos por la cantidad de calles (unas 5.000) que deben memorizar para obtener la licencia.

Ahora bien, si estos taxistas tienen el hipocampo más desarrollado, como se ha descubierto de forma reciente, asimismo deberían tenerlo quienes, nacidos de la ficción literaria, en *Fahrenheit 451*, la novela futurista de Bradbury, se han refugiado en los bosques, donde, huyendo de una sociedad que persigue y quema los libros, viven pacíficamente entregados a la memorización de la obra que han elegido salvar de la quema y del olvido, y cuyo título aceptan como nombre propio. De algún modo estos hombres-libros de una sociedad futura son también herederos de otros, mucho más antiguos, que seguramente también tenían el hipocampo más desarrollado: los rapsodas que, en la antigua Grecia, antes del descubrimiento de la escritura, aprendían de memoria los poemas que recitaban luego en las grandes festividades, como los panatenaicos o los juegos olímpicos. Ellos contaban a sus oyentes, una y otra vez, la historia de las aventuras de Ulises y su retorno a Ítaca, mucho antes de que se diera el nacimiento de la propia epopeya de Homero, compuesta como se sabe de "cantos" que la preexistían, y tres mil años antes del nacimiento del género novela. Un género que precisará, para sobrevivirse, de aquella virtud humana invocada por Joseph Conrad quien, anunciando en cierta forma la definición de Lukács del moderno héroe novelesco como héroe demoníaco (en cualquier caso, el héroe de una epopeya "sin Dios"²²), cuya alma le pertenece sin coartadas y arde con un fuego propio. Así escribió en su introducción a *El Negro del Narcissus*: "el artista habla a esa parte de nuestro ser que no depende de la sabiduría —a lo que en nosotros es un don y no una adquisición siendo, por consiguiente, más duradero [...] al sentimiento del misterio que rodea nuestras vidas, a nuestro sentido de la piedad, de la belleza y del dolor, al sentimiento que nos vincula con toda la creación; y a la convicción sutil, pero invencible, de la solidaridad que une la soledad de innumerables corazones: a esa solidaridad en los sueños, en el placer, en la tristeza, en los anhelos, en las ilusiones, en la esperanza y el temor, que relaciona cada hombre con su prójimo y mancomuna toda la humanidad, los muertos con los vivos, y los vivos con aquellos que aún han de nacer"²³.

Permítanme señalar ahora, poniendo a prueba la paciencia de ustedes, la preocupación de que en un futuro tal vez no lejano la ciencia termine por encontrar, en el cerebro humano, la localización del sentido del misterio que envuelve nuestras vidas, al que alude Conrad, pues no sabemos si para entonces el órgano humano de la inteligencia habrá caído ya en manos del

poder que aspira a controlarlo todo, o habrá sido ya declarado, por el contrario, patrimonio o zona sagrada de la humanidad, contra quienes hoy destrozan el planeta, legislan sobre lo que los hombres deben aprender u olvidar, y pretenden incluso abolir la útil y por ello mismo sagrada inutilidad del arte. Porque quien les habla comprende desde ahora que carece de sentido preservar la tierra de forma más digna, preservarla de quienes sin acariciarla quieren convertirla en una reserva de dinero, si al mismo tiempo no se preserva el cerebro de los seres humanos que puedan disfrutarla y, sobre todo, defenderla.

Ahora bien, se me antoja que la aspiración a proteger no solo el planeta sino también ese órgano de inteligencia y sabiduría que es el cerebro humano, estaba ya formulada implícitamente en la antigua Grecia, donde Mnemósine, una Titánide, hija de Gea y Urano, ejercía como madre de todas las musas. Sí, Mnemósine, la Musa por excelencia, aquella de la que Hannah Arendt dice que encarna la “memoriabilidad”, esto es, lo que determina “de manera inevitable [...] la capacidad de quedar de forma permanente en el recuerdo de la humanidad”²⁴. Una propuesta casi excéntrica, digna de un Quijote de la literatura, es la de que debemos renovar de alguna manera, a través de Mnemósine, el pacto por la protección de la Literatura, porque este será, a la vez, un pacto por la protección del cerebro humano, en un momento en que la tierra desprotegida en la que ese cerebro se proyecta y ejerce se ha convertido en la pequeña casa de todos.


Aunque bien podría ser que esto empezara ya a suceder, pues gracias a los poderes ocultos que nos gobiernan, a veces tan crueles y malhumorados como los mismos dioses griegos, comenzamos a descubrir que nuestra tierra tiene ya, como el Hades, dos ríos; uno, el Mnemósine, cuyas aguas nos permiten recordarlo todo, y otro, el Leteo, cuyas aguas nos sumen en el olvido. Y aunque en nuestro Hades actual prima el río Leteo, seduciendo a los

jóvenes en el arte de la desmemoria, que es también, en última instancia, el de la reducción de las posibilidades del cerebro humano, lo cierto es que en el Mnemósine siguen bebiendo tanto novelistas como poetas. Así, en la vecindad de Bradbury y su casi conmovedor alegato en favor de las grandes obras de la humanidad, encontramos un poema de Wisława Szymborska titulado “De una expedición no efectuada al Himalaya” y construido como una interpelación al Yeti, ese monstruo desertado de los humanos en su refugio del bosque, cuando los humanos han renunciado, por las guerras y muchas cosas más, a su forma humana, y como seres extraviados de sí mismos parecen sobrevivirse en las aguas del Leteo... A ellos, encarnados por el Yeti, la poeta como una nueva Mnemósine les recuerda:

Yeti, no solo el crimen
es posible.
Yeti, no todas las palabras
condenan a muerte.

Heredamos la esperanza
don del olvido
Verás cómo parimos
en las ruinas

Yeti, tenemos a Shakespeare.
Yeti, tocamos el violín.
Yeti, en la penumbra
encendemos la luz.

Aquí, ni luna ni tierra,
y se congelan las lágrimas.
¡Oh, Yeti, cuasiconejo lunar,
piénsalo y vuelve!²⁵ 

²⁵ Wisława Szymborska, *Poesía no completa*. Fondo de Cultura Económica, 2002. Traducción de Gerardo Beltrán y Abel Murcia, pp. 60-61

²⁴ Hannah Arendt, *La condición humana*, Seix Barral, Barcelona, 1974, p. 226

