

Vittoria Borsò

## La poética de lo sublime.

### Reflexiones sobre otra lectura de la revolución.

Algunos estudios latinoamericanos tratan de interpretar lo que en muchos sentidos es ajeno. Aunque la cuestión filosófica del acercamiento a lo desconocido sea inherente a cualquier proyecto científico, me parece urgente reflexionar sobre las modalidades del conocimiento cuando nosotros, los europeos, nos aprestamos a desembarcar, con función de críticos, en la otra orilla del océano. Viajamos en el mar de la imaginación gobernados por lumbreras del arte en el laberinto de la biblioteca latinoamericana. Seguimos la imagen del deseo. Estar cerca de la imagen que nos ha tocado durante la lectura quiere decir inspirarnos.<sup>1</sup> Sin embargo, “lo latinoamericano” también es europeo. Tal vez nos enterramos en las raíces de aquí en vez de desterrarnos, y transferimos para este lado lo que es otro para comprenderlo, para acercarlo, para hacerlo nuestro. Nos ayudan la historia y las tradiciones occidentales que tenemos al alcance de la mano.

No se trata de renunciar al conocimiento de “lo latinoamericano” como mente formada con caracteres europeos —o viceversa. Ésa sería más bien una argumentación del tipo “indigenista” con la creencia en una verdad empírica que sólo lo propio, lo autóctono puede descubrir.<sup>2</sup>

<sup>1</sup>Es la metáfora con la que Maurice Blanchot introduce su estudio de la experiencia de escritura en autores de varias épocas (*Le livre à venir*, París: Gallimard, 1959).

<sup>2</sup>Ésta sería más bien una argumentación como la de Enrique Krause contra la falta de “autenticidad biográfica” de Carlos Fuentes en sus obras sobre la cultura mexicana. (*Vuelta* 139, junio de 1988, 15-27).

Desde que nos podemos reflejar en imágenes cercanas del objeto, lo olvidamos. Cercana y distante al mismo tiempo (es decir europea y otra), la cultura latinoamericana nos enfrenta de manera radical al problema del conocimiento. Tratar de describir la cultura mexicana es entonces una provocación que, de manera más general, pone en cuestión el acto interpretativo mismo.

Ya estamos dentro de un cuestionamiento desconstruccionista que no es un modelo para describir—o destruir—la realidad, sino más bien una actividad crítica hacia el acto de conocimiento mismo. Un acto de conocimiento es un discurso con formaciones discursivas propias y objetos propios.<sup>3</sup> Ahora bien, me propongo aquí investigar acerca del papel de la revolución en la cultura mexicana y, a partir de allí, sobre la relación posible entre política y poética. Con este tipo de investigación planteada entre el discurso político y el literario me parece preciso recordar la sugestión de Jacques Derrida en "The end of man" (1968). Hablando justamente del "compromiso político" en que se encuentra un coloquio sobre *Philosophy and Anthropology*, como en el que presentó su ponencia,<sup>4</sup> todavía bajo la impresión del mayo de 1968 en París, Derrida subraya la importancia política, para una lectura desconstruccionista, de colocarse fuera de todo sistema discursivo, de cambiar de terreno para ver mejor la posición en que nos encontramos.<sup>5</sup>

Con mi enfoque de la cultura latinoamericana, o más bien de la mexicana, trato entonces de dislocarme, siguiendo lo que me parece otro dentro de lo europeo. Podría ser que, al final, aceptando la provocación de lo mexicano, me vuelva más capaz de juzgar mi propia posición como miembro de la comunidad cultural del Occidente.

<sup>3</sup>Michel Foucault, *Les mots et les choses*, Paris: Gallimard, 1966.

<sup>4</sup>En Nueva York, en octubre de 1968.

<sup>5</sup>"A radical trembling can only come from the *outside* (cursivo en el original)" (150). Una de las estrategias contra la tendencia de caer en un "trompe-l'oeil" del cambio, o sea en un aparente dislocamiento que lleva a las antiguas posiciones que pensábamos haber dejado, sería: "To decide to change terrain, in a discontinuous and irruptive fashion, by brutally placing oneself outside, and by affirming an absolute break and difference", p.151 ("The Ends of Man" (1968), in: Kenneth Baynes, James Bohman and Thomas Mc. Carthey (Eds.) *After Philosophy End or Transformation?*, Cambridge, Mass., 1987, pp.125-158.

Política, poética y su relación con la mimesis, a saber la representación del mundo, son puntos cardinales en el pensamiento occidental. Con su lectura de Kant, Jean-François Lyotard llega a la crítica del arte mimético pasando por la “estética de lo sublime”, un arte al que puede inspirar algo parecido a la experiencia del terror revolucionario. Es por eso que algunas ideas centrales en su libro *L'enthousiasme* me permiten tocar el tema, cuya relación con la cultura mexicana me parece que no necesita comentarios.

### I. *La antigua cuestión de la relación entre política y poética.*

Un momento crucial en la historia de este asunto se podría ver en la “ruptura epistemológica” que tuvo lugar cuando el temprano romanticismo alemán empezó a hablar del poder revolucionario de la poesía. Schelling y Schlegel, por ejemplo, quisieron investir la poesía con el poder que la revolución política había perdido con la traición de los ideales republicanos en favor del imperio napoleónico. “Poder revolucionario” de la poesía quiere decir para los románticos alemanes una fuerza energética, no un objetivo político que se podría representar dentro del marco de una obra poética. Fue más bien el surrealismo francés el que, cien años después, buscó representaciones del poder revolucionario (por los sueños etc.) y transformó la energía poética en programa político. El romanticismo alemán elaboró una práctica retórica del lenguaje que, sin intentarlo abiertamente, logró problematizar el mensaje ideológico y político del texto. En esto, los románticos seguían el camino de Rousseau, tal como lo entiende Paul de Man.<sup>6</sup>

<sup>6</sup>En *Allegory of Reading. Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke and Proust*, New Haven: Yale UP, 1979. Véase también la lectura del poeta romántico italiano Leopardi por Paul de Man que subraya la distancia entre lenguaje y naturaleza dentro del deseo del lenguaje de poseer el estado ontológico de la naturaleza (p. 69), “Intentional Structure of the Romantic Image, in: Bloom, H. (Ed.) *Romanticism and Consciousness*, Nueva York, 1970; véase también Brose, M., “Leopardi’s ‘Infinite’ and the Language of Romantic Sublime”, in: *Poetics Today*, 4, 1, 1983.

Por otro lado, tampoco la filosofía queda inalterada después de la revolución. La filosofía de Kant, que es tanto razón crítica como crítica de la razón, asume un impacto político en su gesto radical de autocritica. Filosofía y poética, volviéndose ambas práctica crítica, son necesariamente al mismo tiempo, funciones políticas. La dicotomía entre política y poesía sobre la que Platón había juzgado en la *Republica* excluyendo la imaginación poética de la razón política, ya no existe desde que la política participa en la crítica filosófica y poética.

Si, por lo tanto, se considerará la poesía no como un instrumento de crítica, sino en el sentido de estética mimética — como por ejemplo lo hacen en parte la semiótica y la hermenéutica, sobre todo en el caso ejemplar del filósofo francés Paul Ricoeur — el problema de la verdad se insinúa otra vez en la medida en que se habla de la facultad de representar o reinterpretar la realidad por medio de la fantasía. Dentro de este tipo de poesía que Lyotard llama el “noviazgo entre la razón y la imaginación”,<sup>7</sup> el papel de la fuerza poética sólo puede ser de tipo transgresor contra la política. Dentro de este modelo, la poética pretende construir una verdad alternativa a la política. Ricoeur subraya, por ejemplo, el papel de la *epoché*, es decir de la suspensión (*Aufhebung*) del significado por medio de la metáfora creativa, y vincula la fuerza poética a un proceso cognoscitivo, reivindicando que la “nueva representación” del mundo, invierte las estructuras racionales del conocimiento.<sup>8</sup> Con esta concepción de la poesía continuamos dentro del marco del modelo platónico, sólo tratando de hacer frente a la primacía que Platón había instaurado en la *República*. El problema intrínseco de este modelo procede del uso de la poética en términos de “representación” de la realidad. Manteniendo las premisas de la mimesis, la sólida base del discurso de la política sobre la realidad queda intacta; aún más, la política usa la poesía para legitimar

<sup>7</sup>Por ej., en *L'Inhumain*, París: Galilée, 1988, p. 149.

<sup>8</sup>Es la tesis central de Ricoeur en *La métaphore vive*, París: Gallimard, 1975, y en artículos posteriores a la discusión con Derrida, por ej. “The Metaphorical Process as Cognition, Imagination and Feeling”, en Sacks, Sh. (Ed.) *On Metaphor*, Chicago 1980, 141-157.

su sistema discursivo, como Lyotard había mostrado en *La condition postmoderne*.<sup>9</sup>

## II. Relación entre narrativa y política.

En mi opinión, Lyotard encuentra en 1979 una solución demasiado fácil para el problema de la legitimación del conocimiento y del poder por el discurso narrativo. Su optimismo procede de su creencia en que, en la “condición posmoderna”, los juegos del discurso permiten evitar el problema de la verdad, pues, según él, en este caso, el texto no logra construir una instancia metanarrativa que canalice los diferentes discurso dentro de una verdad general dominante. Al contrario, Lyotard parece esperar que el problema de la legitimación de lo político se pueda resolver por lo que él llama “narrativa de primer orden”, entendiendo por eso los juegos de perspectivas en los que el discurso queda como una mera operación pragmática sin una verdad última.<sup>10</sup> Esta condición no permite establecer posiciones de poder. Al contrario, propiamente las últimas palabras de *La condition...* nos dicen que un número indeterminado de significados podría conducir a una “política, donde el deseo de justicia y lo ignoto se podrían respetar igualmente” (1979:108, trad. mía). No obstante, no es en este libro donde Lyotard se propone profundizar la relación entre representación y política. Es más bien *L'enthousiasme*<sup>11</sup> el que, en la base de una lectura de Kant, presenta un estudio sobre la política, logrando distinguir entre razón política por un lado y crítica política por el otro. En esta última la actividad política asume un valor filosófico en un

<sup>9</sup>*La condition postmoderne*, París: Les Editions de Minuit, 1979, p. 38.

<sup>10</sup>Christopher Norris se refiere, entre otros autores, también a esta tesis de Lyotard (21) en su revisión del “destruccionismo norteamericano” y de los argumentos que llevan a un método sin definiciones restrictivas de diferencia entre “narrativa” y “teoría” (Jameson, p.45) o a una lectura con estrategias de tensiones retóricas (de Man, p.44). Véase el capítulo “Narrative theory or theory-as-narrative: The politics of ‘post-modern’ reason” (19-46) en *The Contest of Faculties - Philosophy and theory after deconstruction*, Londres y Nueva York, 1985

<sup>11</sup>París: Galilée, 1988. Todas las citas proceden de esta edición.

sentido puro. Frente a él, el papel de la representación para la razón política se destaca más claramente.

### III. *El papel de la revolución en la estética de lo sublime*

Lyotard declara que el terror revolucionario sería la política de lo sublime, es decir el caos, lo que no se deja realizar como modelo político —los hechos históricos ya lo muestran. Sin embargo, existe una estética de lo sublime que permite pensar la política en términos de crítica detrás de la razón política. Quisiera insistir en algunos argumentos de Lyotard que me parecen dignos de mención.

La revolución es un fenómeno histórico que pone en relieve el contraste absoluto entre el ideal y su específica representación histórica (p. 50). Este contraste provoca discursos<sup>12</sup> cuya heterogeneidad no permite canalizar dentro de la razón cognoscitiva. El discurso de la revolución es más bien dispersivo, “diseminado”, y produce una confusión entre la presentación del fenómeno por medio de la comunidad (*Gemeinwesen*) y la presentación analógica del ideal republicano (p. 65). Como fenómeno histórico, la revolución plantea la cuestión crucial de si existen disposiciones humanas parecidas al uso de la razón (p. 54). Al contrario, el objeto de la revolución parece trascender la razón misma; del acto revolucionario surge más bien algo que no es del orden de lo humano; es más bien pura materia. Una estética que trata de ocuparse de este fenómeno se enfrenta con el fracaso total de la imaginación en su obra de presentar —o representar— el ideal revolucionario; un ideal no representable en tanto que se trata de la libertad, de algo absoluto, no empírico. Una estética de este género es sublime. El noviazgo entre la razón y la imaginación, capaz de dar forma al objeto, está condenado a fracasar. En consecuencia, se produce de esta experiencia estética un afecto<sup>13</sup> que ya no se puede llamar “el sentimiento de lo bello”, el placer derivado del juicio de

<sup>12</sup>“Frasas” en la terminología de Kant.

<sup>13</sup>En un sentido freudiano, como lo subraya Lyotard, por ej. en *Heidegger et 'les juifs'*, París: Galilée, 1988: “Le sublime tel que Kant l'analyse dans la Critique de

una forma inmediata y particular, vinculado a un objeto ocasional. Este sentimiento cimienta una comunidad de gusto (*sensus communis*) y con ello una sociedad de sujetos. Al contrario, en vez de un sentimiento de lo bello, es un *de-light*,<sup>14</sup> la falta de luz, también falta de conocimiento y amenaza de una privación radical de *aisthesis*, lo que Lyotard llama estado de “anestesia”.<sup>15</sup> El placer sublime es más bien un afecto de sufrimiento extremo (p. 62); es el pasaje estético entre temor y libertad, los cuales están ambos simultáneamente presentes en el terror; es la melancolía derivada del fracaso de la imaginación lo que provoca un vacío del que lo otro de la percepción (p. 62), lo ignoto, irrumpe inesperadamente y sólo por un instante. En vez de forma y conocimiento que acompañan lo “bello”, se genera un “afecto” en el que ha sido “palpado” (*le toucher de la matière*); un toque que deja detrás de sí la energía del deseo hacia el ideal (p. 64).

#### IV. Lo “in-forme” como estética de lo sublime.

La primera consecuencia del hecho que la revolución, así como todos los temblores radicales, no tienen forma en la historia del género humano (p. 65) es que, por eso mismo, no pueden producir valores para la ética de la razón. Al contrario, estos fenómenos caen bajo el juicio crítico que, a partir de la confusión de discursos heterogéneos, toma

la faculté de juger offre des traits analogues, dans une autre problématique, a ceux de l'affect inconscient et de l'après coup dans la pensée freudienne” (p.59).

<sup>14</sup>En inglés por Lyotard en su seminario en Heidelberg (RFA), 12 - 14 de diciembre de 1988.

<sup>15</sup>En *Heidegger et les ‘juifs’*, Lyotard habla de la anestesia como estética del choque (59), “une motion à la fois attractive et répulsive, comme une sorte de spasme” (61) y ordena la estética de lo bello, la *aisthesis*, bajo la tradición cristiana, mientras que la ausencia de *aisthesis* cabe más bien dentro de la tradición judía: “Il n’y a pas de prédication hébraïque, comme il n’y a pas d’esthétique juive. Il y a une narrative perpetuelle faite d’histoires singulières. Rien ne peut conduire de l’aisthesis au sentiment caché, à la douleur et à la joie sublimes qui sont le dépôt inimitable laissé par le choc insenti de l’alliance, inégalable par aucun artefact, serait-il parole pieuse. L’histoire ‘juive’ raconte toujours comme la piété manque” (69).

conciencia de que cada representación (cada puesta en forma) de la revolución es obra de la ilusión. La revolución es así mismo lo otro del discurso cognoscitivo; es una experiencia rebelde contra cada forma de representación, incluso analógica. En vez de un consenso de la comunidad, el afecto dejado por la experiencia revolucionaria es un *sensus indeterminatus*, un estado en que la idea de la comunidad existe solamente como momento trascendental. La estética de lo sublime, que se enfrenta propiamente con este momento trascendental, implica un estado de crítica que desestabiliza cada forma de razón política, a saber cualquier sistema basado en discursos de conocimiento.

En *L'Inhumain* (1988), Lyotard vuelve a estas mismas ideas elaborando el concepto de "materia" al que alude en *L'Enthousiasme* precisándolo como lo otro de la percepción, lo "absoluto", sólo perceptible en el momento y por vía del fracaso de la presentación de la materia como objeto de la razón (p. 148). En este libro, Lyotard enfoca la fuerza intrínseca del arte moderno que él quiere llamar *trans-avant-gardisme* (p. 147) para subrayar que no se trata de la descripción de una época, sino de un estado del espíritu pertinente al fracaso de la síntesis<sup>16</sup> entre la razón y la imaginación en la búsqueda de representar la naturaleza. A la representación de la naturaleza, en el *trans-avant-gardisme*, se substituye la resistencia de la materia a la *Gestaltung*, es decir a la puesta en forma, a la in-formación (p. 148).

Sin embargo, surge la cuestión de cómo describir o imaginar un producto de la estética de lo sublime como arte sin formas sintéticas para presentar la materia. Lyotard se plantea esta misma pregunta así como la cuestión, estrictamente unida a ésta, del destino de la "presencia" como elemento crucial de la experiencia estética. Obviamente, la presencia (del toque de la materia) es perceptible, por lo tanto no por vía de categorías económicas como *Mannigfaltigkeit* (p. 151), a saber el polimorfismo, que es la facultad de reunir diferentes perspectivas dentro de una imagen sintética —como ocurre en la estética de lo bello. En vez de síntesis, la "materia" se percibe como

<sup>16</sup> "Puissance (...) constitutive de l'esprit selon Kant, celle de synthétiser le divers, sa mémoire élémentaire" (*Heidegger et les "juifs"*, p. 59), un poder del espíritu que el choque (de lo sublime) molesta sensiblemente.



presente sin poder representarla. Las facultades en acción durante esta experiencia estética son indeterminadas. En vez de términos de medida para representar sonidos, como por ejemplo, vibración, amplitud, frecuencia etc., la estética de lo sublime contesta al toque de la materia con facultades como timbre y matiz de sonidos y colores, quedándose, por ejemplo, con sinestesias, en el momento del pasaje entre los sentidos, en vez de buscar sus formas sintéticas (p. 151). Un aspecto importante de las facultades indeterminadas que accionan en la estética de lo sublime es la pasividad del sujeto estético. Pasividad obviamente del espíritu que queda abierto hacia lo otro (la materia) y logra ser tocado (conmovido) por éste. Una estética no basada en categorías de valores económicos, implica además la importancia de lo marginal y de lo fragmentario en una obra de arte, como se encuentra en obras llamadas “minimalistas” (p. 154). Lyotard subraya que la única forma posible para la estética de lo sublime sería el blanco de Mallarmé.<sup>17</sup> La metáfora del blanco quiere decir que bajo “presencia” se entiende “algo no representable al espíritu”, algo rebelde a la comprensión de la razón y a su gesto de apropiación. La presencia de la materia no proporciona ocasión de diálogo o dialéctica (p. 154).<sup>18</sup> Al contrario, es algo que infunde al artista que, atónito, contesta con silencio, el respeto hacia la materia: “las palabras no obedecen y, como Gertrude Stein pensaba, tienes tú que respetar su candor y su ancianidad, como Cezanne o Karl Appel respetan a los colores” (p. 155).

La cercanía de Lyotard a la filosofía ética de Levinas es evidente en las reflexiones sobre la estética de lo sublime. Es una deuda que Lyotard no oculta cuando, por ejemplo, insiste en la distinción entre el modelo judío y cristiano criticando este último por su transformación del misterio de la *Torá* en acercamientos dialécticos cuya cumbre

<sup>17</sup>Mallarmé es la fuente común a los “posmodernos”, así como de Paz. Para Derrida, véase su lectura de “Mimique” de Mallarmé como crítica del concepto de mimesis, básico dentro de la filosofía occidental (en el capítulo “La double séance” en: *Dissémination*, 1971).

<sup>18</sup>“De la chose on ne se débarasse pas. Toujours oubliée, elle est inoubliable” (*L’Inhumain*, p. 155).

se encuentra en la destrucción hegeliana de lo sublime dentro de la estructura sintética del *Erhabenes*. Volviendo a la estética de lo sublime, Lyotard muestra en su libro *Heidegger et 'les juifs'* (1988) que un arte de este tipo, fuera de las tradiciones dominantes de Occidente, se puede más bien entender dentro de un pensamiento judaico. Un paralelo esencial se encuentra en la discrepancia entre el sentimiento de lo sublime y el hecho revolucionario, tanto en la historia como en el arte por un lado, y la ausencia de historia revolucionaria, a saber de un programa misionero (revolucionario) dentro de la tradición judaica (p. 68) por el otro. En un arte que corresponde a la estética de lo sublime y en la visión judaica, el espíritu no detenta el poder de fundar, constituir, instaurar o restaurar una autenticidad (p. 68). Los judíos son más bien un pueblo metido entre la profecía y la repetición de algo que no se acaba o que no llega. De esto procede un tipo de memoria diferente de la memoria cristiana. La concepción teleológica del tiempo y de la historia en que se basan los discursos occidentales no caben en la tradición judía, donde los objetos de la memoria son algo no ocurrido, a saber la ausencia de acontecimientos. La concepción del tiempo no es dictada por la esperanza en una futura salvación, sino más bien por la espera sin cumplimiento.<sup>19</sup> Lo único que se cumple es el recuerdo de la promesa (p. 68) y la experiencia de una diferencia insuperable entre espera y acontecimientos (p. 69). Dentro de este modelo, la única posición hacia la revolución, concluye Lyotard, no puede ser más que humorística, algo que se encuentra muy cerca del fracaso de la razón comentado en la estética de lo sublime.

Lo sublime es una “metáfora”, tal vez. Como lo concibe Lyotard, es el indicio de la materia, el *signum* de lo que no se puede representar. Por lo tanto, un signo corporal, que toca literalmente. Es algo que, al mismo tiempo, participa en la abstracción del espíritu y queda como pura materia. Un puente entre cuerpo y espíritu. Un puente, pues, sin comunicación y entonces el deseo, la at-tenc(s)ión del uno por el otro.

<sup>19</sup>“E l’attente seule peut réserver à la promesse son temps de promesse (Heidegger..., p.68).

Lyotard trata de pensar los límites de la experiencia estética y los pone en relación con cuestionamientos históricos y culturales. Con este planteamiento es posible, tal vez, abarcar de otra manera la relación entre la política de la revolución, la escritura y la crítica literaria dentro de la cultura mexicana. No se trata, por supuesto, de describir el objeto, sino de buscar caminos para respetar la “energía de la materia cultural” percibida en la lectura; una fuerza que va más allá de la representación de un hecho cultural.<sup>20</sup>

#### V. La revolución mexicana como “*signum*” cultural.

##### *Una lectura ausente.*

Es opinión general que la cultura mexicana moderna empieza a buscar una autodefinición a partir de la revolución de 1910. Sin embargo, es más bien la discrepancia entre el ideal de la revolución y su representación misma que, desde entonces, parece ser una situación cultural continua. Acontecimientos políticos, tanto la historia precolombina como la revolución moderna, son todos hechos de violencia contra la razón, mientras que ninguna forma histórica de cambio (revolucio-

<sup>20</sup>“Energía de la materia” es una paradoja tanto para la filosofía idealista (sería más bien el “fracaso” del espíritu) como para la filosofía materialista. Son más bien imágenes presocráticas a las que regresa la filosofía contemporánea. En el papel especial atribuido a la materia, se encuentra además otro tipo de proximidad entre el pensamiento de Lyotard y de Levinas. “Materia” quiere decir algo cerca de lo “informe” de Lyotard. Destacar la materia, pensada al mismo tiempo como energía, corresponde a la tentativa de disminuir el poder del sujeto (la materia es, ante todo, anónima) en actos de apropiación de lo otro, momento importante en la filosofía de Levinas. La cita siguiente subraya, por ejemplo, que una consecuencia de la importancia de la materia sería la pasividad del espíritu (cf. Lyotard, p.8). Es una actitud que Levinas llega a considerar como responsabilidad básica hacia lo otro, antes de toda intencionalidad (83). “Materia” quiere decir algo “más acá” del pensamiento, más cerca de la materia antes que ésta llegue al estado de naturaleza dentro del sistema ontológico que resulta de la actividad del espíritu: (“Il s’agirait (...) d’en deçà de la conscience et le savoir, mais aussi d’en deçà l’inertie des choses reposant sur elle-même, comme substances et opposant leur nature, cause matérielle, a toute activité; il s’agirait d’une passivité référée à l’envers de l’être, antérieure au plan ontologique où l’être se pose comme nature (80); Emmanuel Levinas: *Humanisme de l’autre homme*, París: Fata Morgana 1972.

nario), desde el nacimiento de México, convino a las urgencias culturales<sup>21</sup> que, sin embargo, surgieron del terror revolucionario como "materia cultural" en un estado de desorden absoluto. La revolución de 1910 encuentra la representación de su objetivo político en la imagen de los indios. Ellos, una clase social inexistente en la conciencia cultural de todas las épocas anteriores, se convierten en actores principales de la escena posrevolucionaria bajo la máscara del habitante originario de México. Es una máscara en la que la energía cultural levantada por el "afecto" revolucionario no cabe.

Ahora, ¿qué tipo de relación existe entre la revolución como máscara histórica, como energía cultural y la literatura de la revolución? Junto a la crisis cultural, a lo largo de siete años de violencia revolucionaria, se generó una literatura que la historia llama la primera expresión autónoma y original<sup>22</sup> de la cultura mexicana después de la independencia de Europa. Es la "novela de la revolución" que construye el discurso literario sobre la identidad cultural de México. Empezando con la gran novela de Mariano Azuela *Los de abajo*, los nombres de los mayores novelistas mexicanos, de Guzmán a Yáñez y

<sup>21</sup>Quisiera recordar dos cambios salientes: Los españoles ofrecieron al México precolombino un nuevo modelo —revolucionario— de liberación del sacrificio sangriento substituyendo a la muerte cíclica del mundo un futuro de salud. La adopción de la utopía de la salvación es tal vez el primer discurso teleológico y el primer "cambio revolucionario" que determinará hasta las ideas del México moderno. Esta imagen está acompañada por su contrario, a saber por actos continuos de sacrificio, no en la forma sublimada de la teología cristiana, sino en forma material, sangrienta y violenta como la tortura radical que impusieron los "salvadores" a los indios en las minas de plata y oro. El cambio básico sucesivo, la revolución de 1910, descubre a las víctimas precolombinas de los españoles y genera un discurso de reivindicación a cuyo fracaso volvemos más tarde.

<sup>22</sup>A pesar de una crítica al planteamiento de la cuestión de la originalidad en el arte, una aplicación de la búsqueda (destruccionista) de lo otro, es decir lo marginalizado del discurso histórico, sería la escritura de otra historia de la literatura mexicana que incluyera, por ejemplo, para el siglo xx, la revalorización de la estética de las novelas de los Contemporáneos (véase el estudio de G. Sheridan, *Los contemporáneos ayer*, México: UNAM, 1985) como lo marginalizado por una historia literaria francocentrista. Por otro lado se debería también revalidar lo "otro" de la vanguardia, la poesía de los Estridentistas, tachados como epígonos de los futuristas italianos etc. Esta sugerencia, tomando el ejemplo de la literatura española, se encuentra por ejemplo, en el concepto de "historia negativa" (basado sobre la teoría de Hayden White) de Didier Coste, "Pour une histoire littéraire négative", en "L'internationalité littéraire", *Noesis II* (Barcelona), 1988, 30-41).

a Rulfo, están vinculados a la “novela de la revolución”. Aunque con diferencias de estilo, es un paradigma temático que sigue interpretando el estado de la conciencia política de México;<sup>23</sup> es decir una insatisfacción a partir del ideal revolucionario de un progreso social así como la crítica de su realización por lo caudillos mexicanos.

Por otro lado, el descubrimiento de los indios como fuente posible de identidad es un efecto de la revolución que se refleja en la representación literaria de la “novela indigenista” —una imagen que al comienzo del siglo xx es más bien panamericana. Ambos géneros se entienden como discursos realistas: el primero porque intenta la crítica de la política revolucionaria y el segundo en tanto que es heredero de la reivindicación indigenista de la revolución. Ambos tipos de novelas se definen por las imágenes de la revolución de 1910: la primera criticándola, la segunda inventando —con inocencia— una imagen propia del antiguo habitante autóctono de América. Los novelistas estaban lejos de querer la complicidad con el poder político. Sin embargo, mientras que la carga crítica de las grandes novelas de la revolución no ha turbado en nada el camino del partido, por otro lado el contenido de la narrativa indigenista ha funcionado muy bien como legitimación del partido institucionalizado. La “narrativa mural” de Diego Rivera es un claro ejemplo del poder legitimista en favor de la ideología del partido. Me parece evidente que el tema de la revolución mexicana es excelente para enterarse del poder latente que tiene no solamente la crítica literaria, sino más generalmente el discurso de interpretación del arte, de “domesticar” lo sublime.

La observación de que la crítica domestica la fuerza cultural con formas o modelos científicos no es una preocupación muy frecuente en los diferentes tipos de estudio. El mestizaje, por ejemplo, que después de Reyes y Vasconcelos se volvió una fórmula común de representación de la identidad mexicana, está también en la base del modelo literario que la crítica literaria llama “realismo mágico”. Es opinión general que, en este género, “el espíritu mágico y mítico”

<sup>23</sup>Por ejemplo, para las novelas más recientes, Silvia Molina (*La familia vino del norte*, México: Ediciones Océano, 1987) y Olivier Debrouse (*Figuras en el trópico*, México: Ediciones Océano, 1983).

asociado con el indio, disfraza el discurso realista puro, generando un estilo “propiamente latinoamericano”. Aunque algunas de estas novelas, de matiz *Pedro Páramo*, proporcionen la ocasión de una lectura en el sentido de la estética de lo sublime, la crítica se obstina en encontrar representaciones de la identidad —esta vez mestiza— de la reivindicación latinoamericana. Carlos Fuentes es el artífice de una teoría general<sup>24</sup> en que la idea del mestizaje<sup>25</sup> vuelve a presentarse bajo la máscara del “bastardismo”. Con este mito universal que parece interpretar el yo moderno, Fuentes quiere proyectarse a sí mismo y a la cultura latinoamericana hacia el centro del sistema cultural internacional. Sin embargo, al proporcionar viejas respuestas de sincretismo cultural bajo formas narrativas estéticas, Fuentes desvía la atención de lo que es la provocación cultural de las fuerzas que se levantaron con la experiencia revolucionaria.

VI. *La provocación de una lectura de la revolución como estética de lo sublime. Pedro Páramo: la última novela de la revolución*

La revolución mexicana fue el signo de una fuerza cultural que trasciende la imagen proporcionada por el indigenismo o por el modelo más complejo del mestizaje. Con las sugerencias de Lyotard quisiera hablar de una lectura que respete la energía de la “materia cultural” latente en la revolución. Algunas novelas, para las que tomo la de Juan Rulfo como ejemplo, se ofrecen a una lectura que sigue no tanto las huellas de la riqueza polifónica, sin embargo existente, como un tipo de habla que, con *L'Inhumain* yo llamaría el silencio. Podría

<sup>24</sup>*La nueva novela hispanoamericana*, México: Joaquín Mortiz, 1969. Véase mi crítica de la posición de Fuentes; una posición que se encuentra, 15 años después, en la introducción de Roa Bastos a un número monográfico sobre sus obras “La narrativa paraguaya en el contexto de la narrativa hispanoamericana” en *Revista de crítica literaria latinoamericana*, 19, 1984, 7-22.

<sup>25</sup>Con la mezcla del origen (indio) y del futuro (blanco) este concepto es la síntesis de las oposiciones dentro del tiempo occidental y está evidentemente en la base de la concepción sincrética del tiempo en la obra de Carlos Fuentes (cf. *Tiempo mexicano*, México: Joaquín Mortiz, 1973).

ocurrir que este tipo de lectura no proporcione legitimaciones para discursos ideológicos, como en *La condition postmoderne* Lyotard lo hubiera querido crear para el discurso polifónico. Diría más bien que si se interpreta este último dentro de modelos miméticos, se ofrecen al sistema discursos de representación y asirismo, argumentos para consolidarse y reestablecerse de una crítica directa o indirecta. Un signo evidente me parece justamente el recurso de la política al mito de la novela de la revolución; un mito revolucionario que fue usado ampliamente por la propaganda del gobierno, a pesar de su crítica por los textos mismos. Una lectura de los textos que sigue el modelo de la mimesis, es decir la estética de la representación (o construcción) afirmativa o negativa del mundo, alimenta el “*circulus vitiosus*” entre poética y política.

Volvamos a Rulfo y a su silencio hablado. Una lectura que respete la fuerza de un encuentro con lo sublime, es decir una lectura del silencio, sería de tipo minimalista: no sólo la amplitud de los discursos universales de las voces subterráneas de Comala, sino más bien el timbre del padecimiento que se escucha en ellas, la soledad que se siente como materia pegada a la piel, la presencia de lo no dicho, de lo no representado, serían los momentos importantes.<sup>26</sup> Silencio no quiere decir mutismo, sino voces más allá de lo representable; signos de la presencia de una materia que no se deja comprender, apropiarse por el espíritu, sino que surge y queda como presencia continua en el deseo que dejan las palabras.<sup>27</sup> Vamos ahora al texto de *Pedro Páramo*.

Es conocida la crítica de la revolución en *Pedro Páramo*, el caudillo latifundista, el demiurgo de la época porfiriana, que se arregla de igual manera con las tropas villistas así como, 15 años después, con los cristeros. Es una crítica que procede de lo no dicho del texto, del juego poético entre informaciones y silencios, de las alusiones que se cargan

<sup>26</sup>Véase mi tentativa de una lectura de la novela de José Revueltas *El luto humano* en “The Literature of Silence: A Concern of Semiotics?”, *Semiotics 1988*, 1989.

<sup>27</sup>La deuda a Blanchot y —parcialmente— a Barthes de estas ideas sobre el texto del silencio es evidente. He esbozado reflexiones sobre *Le livre à venir* de Blanchot en 1989, op.cit.

de sentido en un diálogo en que el lector realiza la “modelización secundaria”, como Lotman llama la estructura del texto poético. A la crítica de la revolución que se localiza en el matiz propiamente mexicano de Comala se le añade una crítica que, justamente por la poética de lo vago y por los juegos intertextuales (mitos occidentales del viaje al origen así como precolombinos), se ensancha a un nivel más universal hasta llegar a la profunda, por el hecho de ser conflictual, humanidad del personaje Pedro Páramo. Ahí la crítica del poder logra tocar al individuo por medio de actos continuos de identificación con el paisaje del alma de Pedro: un páramo, un terreno yermo, raso y desabrigado, la víctima de su propia violencia, también víctima de sus sufrimientos (matanza del padre) y, en fin, lugar solitario de las pesadillas de largas noches de muerte.

Tomando en cuenta la carga dialógica del texto y su polifonía, este tipo de lectura enfoca el valor mimético de la narración, a saber la representación de los padeceres de un pueblo; una lectura que implica una acusación contra regímenes que, a pesar de diferentes posiciones políticas, se fraternizan en el interés común de explotación. De una lectura mimética procede también la diagnosis de los arquetipos psicológicos que generan violencia y sed de poder, es decir la búsqueda del amor que pasa por la búsqueda del padre. Identificación con la pulsión por un lado y diagnosis del fracaso del camino simbólico por el otro —un fracaso subrayado por la caída del hijo Juan Preciado al infierno— son la rica estructura conflictual de la novela.

Además del valor mimético de las estructuras narrativas, se puede tratar de poner en primer plano el nivel discursivo del texto. Ahí la novela se manifiesta como el cuestionamiento del proceso de lectura mismo: la búsqueda del origen de Juan es la búsqueda de sentido por parte del lector, acompañado por Juan durante la iniciación que le enfrenta al inframundo de Comala.<sup>28</sup> La historia (*plot*) proporciona más de un indicio de la importancia del proceso de comunicación, que

<sup>28</sup>Es típico el uso de un “viajero” en introducciones de novelas para facilitar la imaginación del lector (vease Philippe Hamon, “Qu'est-ce qu'une description?”, *Poétique* 23, 1973, 465-485. Veremos que también esta estructura narrativa tiene otro valor en *Pedro Páramo*.



contrasta un discurso mimético-realista con vacíos de representación. Por un lado, los personajes son meras voces de muertos cuyos murmullos se pueden apenas descifrar; por el otro los acontecimientos revolucionarios están representados realísticamente, a saber sin intervención de algún narrador. La comunicación lograda entre tropas villistas y Pedro Páramo es más bien la representación de un acto de arreglo sobre la base de una “coincidencia cupiditatum”, mientras que el deseo de Pedro por Susana San Juan desemboca en una falta absoluta de comunicación hasta de entendimiento (“mujer que no era de este mundo”, p. 136). Dificultad de entendimiento es la estructura básica del acto de lectura mismo: al comienzo el lector, ignorando los acontecimientos que han devastado Comala, no logra descifrar la situación. Cuando finalmente se enfrenta con el pasado —en vía laberíntica y con vacíos de información— hace falta un punto de orientación, pues Juan mismo se ha vuelto “voz” entre las otras voces que siguen alternandose incesantemente.

La comunicación mimética está por lo tanto cuestionada por las tensiones discursivas del texto mismo. Sin embargo hay otro tipo de comunicación y otra actitud de lectura que la novela impone al lector: dentro de la luz eternamente gris de Comala el lector aprende a escuchar aquellas voces y a enfrentarse con algo que de repente surge de las tumbas y que, lejos de ser un acto de comunicación ordenado, es pura energía de pasión incumplida. Es el deseo por el lugar del encuentro erótico. Ahí la lectura parece estar cerca de lo que comentamos más arriba bajo la estética de lo sublime. Es algo que no encuentra formas de experiencia posible ni siquiera creadas por una fantasía poética.

Ya el choque del tipo de personajes —a saber muertos que recuerdan pasiones o tienen sensaciones físicas violentas— con la fuerza de los sentidos que se perciben en cualquier lugar, sin que esta fuerza pueda rellenar el vacío general de la muerte y de la ausencia, es una situación de lectura que resiste a la racionalización. En efecto, ¿cómo imaginarse el fervor de Susana dentro de la tumba de la que ella, aunque muerta, tiene conciencia?:

Estoy aquí, boca arriba, pensando en aquel tiempo para olvidar mi soledad. Porque no estoy acostada sólo por un rato. Y ni en la cama de mi madre, sino dentro de un cajón negro como el que se usa para enterrar a los muertos. Porque estoy muerta. Siento el lugar en que estoy y pienso...Pienso cuando maduraban los limones. En el viento de febrero que rompía los tallos de los helechos, antes que el abandono los secara (...) mis manos temblaban tibias al tocar mis senos (...) (95-96)

El fervor de Susana, muerta, es el punto de partida de los recuerdos —el texto asegura varias veces al lector de que los recuerdos de la agonía de Susana no proceden de un narrador extradiegético y ausente, sino de las tumbas mismas. En vista de esta paradoja extrema, que el texto construye muy cuidadosamente, ¿qué forma se le puede dar a la nostalgia, al deseo de Susana, cuando todavía estaba aparentemente viva, en su existencia llena de la ausencia del amado?:

Esa noche volvieron a sucederse los sueños (...) Señor, tú no existes! Te pedí tu protección para él. Que me lo cuidaras. Eso te pedí. Pero tú te ocupas nada más de las almas. Y lo que yo quiero de él es su cuerpo. Desnudo y caliente de amor, hirviendo de deseos; estrujando el temblor de mis senos y de mis brazos. Mi cuerpo transparente suspendido del suyo . Mi cuerpo liviano sostenido y suelto a sus fuerzas. ¿Qué haré ahora con mis labios sin su boca para llenarlos? ¿Qué haré de mis adoloridos labios? (127)

La atónita incompreensión de Pedro frente a la hermética figura de Susana y a sus sufrimientos, de los que el texto habla en el contexto inmediato de los espasmos de Susana agonizante es otro momento en el que la historia proporciona la experiencia de lo ausente, lo que no se puede racionalizar. ¿O cómo ordenar el malentendido entre el padre Rentería y Susana (141-143) en la escena que, con estilo bovarino, dibuja el desarreglo y el erotismo de la muerte, sin proporcionar empero el modelo metafórico de interpretación como lo hace la novela de Flaubert? En efecto, en el caso de Susana San Juan el lector no dispone, por ejemplo, de una estructura erótica subyacente al fervor

religioso,<sup>29</sup> sino que se enfrenta con la divergencia entre las palabras religiosas del cura y los anhelos dolorosos de Susana por su antiguo esposo, sobre cuyo nombre se apoyan las últimas palabras de su vida.

Mientras que la relación amorosa queda como algo incumplido para todos los personajes de la historia, de la otredad de la muerte surge algo más, algo no representable: la presencia física del deseo. Todo es diáfano en Comala. Sólo el deseo de los muertos deja percibir una fuerza. Es la fuerza de lo ausente. El recuerdo del fallecimiento de Florencio provoca, por ejemplo en Susana muerta, un espasmo explosivo:

(Juan Preciado) Se ha de haber roto el cajón donde la enterraron, porque se oye como un crujir de tablas (126).

Esta situación de lectura resiste a las categorías estéticas tradicionales. Cada categoría conviene tanto como su contrario. Por ejemplo, la risa que podría acompañar las consecuencias grotescas del dolor de la muerte, a saber el espasmo extremo que destruye el ataúd, se congela en vista de la seriedad de la voz de Juan Preciado que lo relata, sin que, por otro lado, el discurso se ponga verdaderamente serio o melodramático.<sup>30</sup> Lo mismo ocurre con las categorías narrativas. Vamos a considerar sólo brevemente algunas de ellas, para indicar la dirección en la que una “lectura de lo sublime” podría tener un impacto sobre la posición de la crítica.<sup>31</sup>

<sup>29</sup>Es con este modelo metafórico que Flaubert, por ejemplo, representa la psique de Madame Bovary.

<sup>30</sup>La escena final trata de otra pérdida de una persona amada (muerte de Refugio, la mujer de Abundio Martínez) dibujando una situación de embriaguez grotesca: “(encuentro de Abundio con Damiana) vio a la mujer de los ojos azorados, poniéndole aquella cruz enfrente, y se estremeció. Pensó que tal vez el demonio lo hubiera seguido hasta allí, y se dio vuelta, esperando encontrarse con alguna mala figuración” (152). Para todas las citas de *Pedro Páramo*: México: Fondo de Cultura Económica, 1955

<sup>31</sup>Hace falta un análisis crítico de las categorías narrativas cuyas presuposiciones, basadas en la novela realista o su negación, no están cuestionadas por la teoría narrativa (véase mi estudio más general sobre la novela mexicana contemporánea, en preparación).

La categoría del *tiempo* es una estructura básica para la percepción del mundo en la cultura occidental. Desde la época moderna, la cronología es un modelo de percepción y, en la novela, de organización del mundo. Cronología y duración<sup>32</sup> —que se define en oposición a la sucesión— son aspectos en los que el tiempo de Comala no cabe. Ahí, sólo hay la intensidad de momentos iguales<sup>33</sup> pegados al ambiente, donde el tiempo parece ser energía pura que ataca al sentido. Es así que la nostalgia de Dolores, la madre de Juan Preciado, se manifiesta, tocándola en los sentidos: “No *sentir* otro *sabor* sino el del azahar de los naranjos en la *tibieza*<sup>34</sup> del tiempo” (26). Mientras que el tiempo se representa generalmente en función de formas del espacio, la dificultad de definir el tiempo en *Pedro Páramo* procede entre otras cosas del hecho que la naturaleza, a saber el espacio de Comala, ya no tiene forma(s). En efecto, aunque haya repetición y uniformidad, la atmósfera del pueblo no se puede catalogar como completamente mítica pues es el padecimiento de destinos individuales que está pegado al ambiente, ni se trata, por otro lado, de un tiempo psíquico, pues falta una conciencia cuyos procesos sean sujetos de la novela. Tiempo y ambiente son más bien material energético que lleva en sí mismo el sufrimiento del deseo eternamente inalcanzable, tanto de los muertos como de Pedro Páramo. En los eternos vientos “anida” —para usar una metáfora de Rulfo— la energía del puro deseo que surge de las tumbas y que se percibe en la atmósfera. Se oye, por ejemplo, en el continuo pasaje de los murmullos y en las sinestesias aplicadas al espacio.<sup>35</sup>

<sup>32</sup>Experimentada especialmente a partir de las novelas de Flaubert y metódicamente desarrollada en la filosofía de Bergson.

<sup>33</sup>“Hace mucho tiempo que te fuiste, Susana. La luz era igual entonces que ahora, no tan bermeja (...). Era el mismo momento” (148).

<sup>34</sup>En una concepción más antigua, el tiempo parece coincidir con la sensación de calor. Es una idea cuya confirmación se encuentra en la etimología latina: *tempus* como derivado de *tepor* (Bailly).

<sup>35</sup>Las sinestesias son un momento esencial en la experiencia del tiempo y del espacio en *Pedro Páramo*. Un análisis más profundo de que me ocupó en otro lugar muestra que, en este texto, las sinestesias no son tanto sistemas analógicos de percepción como su ruptura, es decir, el choque entre percepciones.

Generalmente, es la *descripción* narrativa que pone en relieve el proceso de percepción, a saber de *aisthesis*. En *Pedro Páramo*, la percepción de formas, de colores y lugares sólo ocurre como efecto de cuentos de recuerdos pasados.<sup>36</sup> Lo que se percibe es más bien la ausencia, un gris general de donde prorrumpe la nostalgia del color.<sup>37</sup> Cabe también decir que, si hablamos de percepción, ésa no es de forma visual, a saber no pasa por la visualidad que, por convención cultural, es en Occidente el canal sensorial que proporciona evidencia y sentido a las formas. Al contrario, las percepciones son más bien acústicas.<sup>38</sup> Sin embargo, el oído no es un medio de comunicación, sino materia en la que pasan murmullos donde las palabras son meros ecos.<sup>39</sup> Lo único que se retiene de las percepciones es el contacto con una materia acústica que no se puede decodificar como un mensaje,<sup>40</sup> sino que provoca una actitud de escucha al dolor que llevan las palabras: “Aquella voz quebrada, deshecha, sólo unida por el hilo del sollozo” (85).

Regresamos a la revolución que, en la segunda parte de la novela, está relacionada con el tema general de la comunicación. Es preciso subrayar que el texto entrelaza explícitamente la representación mimética de los movimientos revolucionarios alrededor de Pedro Páramo con la larga agonía de Susana y sus anhelos por Florencio, al mismo tiempo anhelos de la muerta que Juan Preciado y Dorotea están escuchando. El diálogo realista de Pedro Páramo con su exencargado Damasio, ahora revolucionario, para asegurarse de su cooperación y protección,

<sup>36</sup>“Mi madre me decía que, en cuanto comenzaba a llover, todo se llenaba de luces y del olor verde de los retoños. Me contaba cómo llegaba la marea de las nubes, cómo se echaban sobre la tierra y la descomponían *cambiándole los colores*...Mi madre (...) me mandó a mí en su lugar” (83).

<sup>37</sup>Entre otros ejemplos: “*trastucia el color gris de un cielo hecho de ceniza*” (85); “la vibración de este tierra vieja que *vuelca su oscuridad*” (136); “la misma pobre luz sin lumbre, *envuelta en el paño blanco de la neblina que hay ahora*” (148).

<sup>38</sup>“Al amanecer, gruesas gotas de lluvia cayeron sobre la tierra. *Sonaban huecas al estamparse en el polvo blando y suelto de los surcos*” (78).

<sup>39</sup>“Tal parece que estuvieran encerrados (los ecos) en el hueco de las paredes o debajo de las piedras. Cuando caminas *sientes que te van pisando los pasos*” (53).

<sup>40</sup>“un rumor parejo, sin ton ni son, parecido al que hace el viento contra las ramas de un árbol en la noche, cuando no se ven ni el árbol no las ramas, pero se oye el murmurar (75).

se alterna con las voces del deseo y del dolor. La representación de los arreglos de las “cupiditates” revolucionarias se enfrenta con el desorden de la fuerza erótica en las tumbas:

*(Juan Preciado)*: —Dice que ella escondía sus pies entre las piernas de él. Sus pies helados como piedras frías y que allí se calentaban como en un horno donde se dora el pan. Dice que él le mordía los pies diciéndole que eran como pan dorado en el horno. Que dormía acurrucada, metiéndose dentro de él, perdida en la nada al sentir que se quebraba su carne, que se abría como un surco abierto por un clavo ardoroso, luego tibio, luego dulce, dando golpes duros contra su carne blanca; sumiéndose, sumiéndose más, hasta el gemido. Pero que le había dolido más su muerte. Eso dice (125).

Al orden de los negocios legales con el abogado sumiso (128-131) se opone el malentendido de Damiana que pierde la última ocasión de satisfacer su deseo por el patrón. En fin, la serie en la que, el sufrimiento —de Susana, Damiana y don Pedro— sigue a la comunicación lograda de varias formas de compromiso,<sup>41</sup> es larga.

El discurso contrasta “cupiditas” con “desiderium”; este último, el deseo de algo perdido. Mientras que la representación de la primera observa las reglas de la mimesis realista, las escenas del deseo carecen de realismo, hasta que el final de la novela, en el que los personajes se entregan a una nostalgia desenfrenada, se vuelve grotesco y casi fantástico. Se trata, por ejemplo, de la escena del dolor del sordo Abundio Martínez por la pérdida de su mujer Refugio o también de la última escena, a saber la muerte de Damiana y Pedro, en la que espacio, tiempo y acciones confunden totalmente el plano de la ficción con el de la realidad. Es por lo tanto en el nivel mismo del discurso donde el lector se enfrenta con el contraste entre comunicación lograda y fracaso de comunicación. En efecto, se puede observar ora la coincidencia de intereses, la voluntad de actuación y el sentido de la misión, ora el fracaso de la comunicación y el dolor, es decir, la

<sup>41</sup>Desde el banquete (122) con las tropas villistas hasta al consejo que Pedro da a las tropas ahora “carrancistas” de Obregón de “ponerse del lado del gobierno” (147).

reticencia y un habla que no se puede traducir a discursos de representación y que, sin embargo, son percibidos como reales.

*Pedro Páramo* no es solamente un modelo mimético sino también un modelo de lectura en el que se destaca la imposibilidad de representar lo otro o de entender sus representaciones: Juan se deja arrastrar de la otredad de las voces que escucha (17) y que sólo muerto entiende. Sin embargo, a pesar de esta falta de comunicación mimética, nace del mundo de Comala una fuerza que toca vivamente al lector. Es la fuerza de lo otro cultural que no se deja domesticar por el acto de lectura. Es el “desiderium”, o sea el deseo de algo que, aun perdido, sigue seduciendo. Juan Rulfo ha prestado oído a esta fuerza y ha sido inspirado a escribir lo que muchos llaman una de las más grandes novelas de la literatura latinoamericana. *Pedro Páramo* es, además, la última gran novela de la revolución en varios sentidos. Es una provocación para la lectura que, pasando por una crítica de los mitos revolucionarios, podría llegar a una crítica de lectura mimética cuando ésta se limita a buscar modelos de interpretación, sin prestar oído a las fuerzas que recorren los textos. Éstas son más “revolucionarias” —en el sentido de crítica— y se prestan menos a ser apropiadas por objetivos y discursos políticos.

El hecho de que este tipo de lectura sea una provocación para la política y que no se limite al “caso Rulfo” lo ha mostrado, por ejemplo el estudio de Evodio Escalante sobre José Revueltas.<sup>42</sup> Los discursos políticos serían, pues, particularmente afectados si, enfrentados al habla del silencio, ya no encontraran espejos para las imágenes de sus ideologías. Además, una “lectura de lo sublime” embaraza la crítica literaria. ¿Acaso una práctica de lectura que respete la experiencia de la materia cultural sin llegar a representaciones no se vuelve, en un plano más general, una práctica de (auto)crítica cultural que difícilmente puede legitimar ideologías políticas?

<sup>42</sup>Cf. Evodio Escalante, *José Revueltas. Una literatura del ‘lado moridor’*. México: Ediciones Era, 1979. (Véase en particular “Los desengaños del realismo”, 13-33).

## VII. Crítica del "cambio" como mimesis de la revolución.

### Los hijos del limo.

Quisiera ahora pasar a considerar brevemente la actitud de Paz ensayista —actitud de lectura vuelta hacia la política de la revolución, cuyos cambios nos permiten quizá aclarar el posible impacto de una estética de lo sublime para la crítica. Como no quiero rebasar los límites del artículo me quedo sobre un plano muy general.

Nacido como personalidad artística en los años treinta, Paz refleja a lo largo de varios años la utopía del cambio (revolucionario). Política y poética son cómplices en un Paz que, embebido por las imágenes de la revolución mexicana que habían excitado a los surrealistas, desarrolla una visión del cambio del mundo por medio del acto de creación poética.<sup>43</sup> *El arco y la lira* (1956) es un ejemplo de su creencia, de tipo surrealista, que la poesía puede ofrecer una construcción mimética alternativa del mundo;<sup>44</sup> una premisa que abre Paz al análisis de la cultura mexicana en *El laberinto de la soledad* (1955). Ahí descubre lo otro de la conciencia mexicana moderna y encuentra imágenes para lo que es culturalmente diferente de la visión tradicional, más bien dictada por ideologías occidentales. De manera sugestiva, Paz rescata del olvido arqueológico el objeto marginalizado por cuatrocientos años cuya historia, después del descubrimiento de América, continuó siendo escrita por el Occidente. Sin embargo, en su acto de reivindicación, no está consciente de que está tomando una posición política cómoda al partido. Creyendo en la fuerza creativa de su discurso, interpreta sus hallazgos que llegan a ser ataques contra el imperialismo proveniente desde el afuera de los "verdaderos" mexicanos, identificados en aquel entonces con la herencia cultural precolombina de

<sup>43</sup>El concepto de modelización del texto artístico procede de J. Lotman, *Die Struktur literarischer Texte*, München: Fink, 1972; una concepción de modelo que está también en la base de la teoría de Paul Ricoeur sobre la "re-construcción" del mundo por la metáfora creativa.

<sup>44</sup>La crítica de este concepto de estética como "prédica" de un modelo mimético se encuentra, por ejemplo, en la comparación del modelo cristiano con el judaico por Lyotard: "*Pre-dicare*, c'est, peut être l'inverse de *at-tendere* (subrayado en el original). Si le verbe s'est fait chair, alors le verbe du prêcheur doit témoigner ici et maintenant de cette grace." En *Heidegger...*(69).



Mesoamérica. Su recuperación de lo otro de la historia se vuelve crítica *de los otros*, de los españoles entre los siglos xv y xvii, de la cultura francesa en el xx y, finalmente, de los Estados Unidos de Norteamérica en el xx. Mientras tanto, el sistema político de la revolución institucionalizada se arregla muy bien con todo esto y consolida una estructura imperialista contra su propio pueblo: el flujo del capital al extranjero, particularmente a Estados Unidos; la asunción de una autodefinición de un país petrolero, una imagen basada sobre la inversión de capital extranjero en México cuya dependencia financiera del “enemigo” norteamericano es una consecuencia para que el partido de la revolución tenga gran parte de responsabilidad, aun en la intervención de Reagan durante las elecciones de 1988, en fin, el caudillismo como relictos de una actitud conquistadora hacia la propia gente y el corolario de la corrupción. No hace falta decir más. La aceptación del imperialismo económico por el gobierno mismo es sólo una cara del disfraz del ideal revolucionario, una cara que se volvió un monstruo autófago cuando la milicia “insurgió” contra las rebeliones de los jóvenes mexicanos el 2 de octubre. Esta repetición de las víctimas en la plaza de Tlatelolco, el lugar del sacrificio de Cuauhtemoc por los españoles, fue esta vez una matanza no desde el afuera, sino desde adentro de la cultura, desde la cumbre de la máquina de representación revolucionaria: el partido.

El choque que indujo a Paz a abandonar su cargo de embajador en la India coincide con una revisión de su propia posición de crítica cultural. Con la llamada “crítica de la pirámide”, en *Posdata* (1970), Paz va al encuentro de una otredad cultural diferente. Volviendo al “laberinto”, logra encontrar ahora otra interpretación de la metáfora de la pirámide. El choque de la matanza de lo propio le muestra que lo ajeno forma parte de lo que había creído ser su propia identidad cultural. Se da cuenta de que la violencia es intrínseca a la cultura de todos los tiempos mexicanos. La pirámide se vuelve signo material del padecimiento, tanto de los humildes cargados con las piedras de la pirámide en la visión azteca de la muerte cíclica del sol, luego víctimas de las piedras sacrificiales del dios sangriento, como de los otros pueblos bajo el imperialismo azteca; padecimiento también azteca

bajo la conquista y, en fin, del mexicano moderno cuando los caudillos se apoderaron de la presidencia del gobierno posrevolucionario.

A la experiencia de la traición de la revolución por sus representantes sigue también la revisión de su posición dentro de la poética del cambio. En *Los hijos del limo* (1974) ya no descubre el poder creador de la palabra poética, sino más bien la distancia abismal entre lenguaje y comunicación.<sup>45</sup> Un “sensus communis” que podría legitimar la política “revolucionaria” no es el discurso de *Los hijos del limo*, sino más bien una visión crítica del concepto del “cambio”. Es una crítica que pasa por la concepción occidental del tiempo y del modelo lineal de la historia. El cambio, vinculado al futuro, ofrece a la política la máscara de la utopía, estructura básica de la idea de revolución.<sup>46</sup> En el último capítulo del libro, intitulado *El círculo se cierra*, Paz logra considerar el potencial crítico de una poesía (y una poética) que afirma la erótica del presente,<sup>47</sup> en substitución del modelo teleológico, donde “en nombre del futuro se completó la censura del cuerpo con la mutilación de los poderes poéticos del hombre” (203).

Regresando a la antigua polémica entre política y poesía, esta observación supera sus límites: Una crítica del futuro, “hecha por el

<sup>45</sup>El concepto de ironía del romanticismo alemán contiene ya este potencial que Baudelaire ha bien entendido y expresado por primera vez. Paz nos dice: “La ironía muestra que, si el universo es una escritura, cada traducción de esa escritura es distinta y que el concierto de las correspondencias es un galimatías babélico. La palabra poética termina en aullido o silencio: la ironía no es una palabra ni un discurso, sino el reverso de la palabra, la no comunicación; si lo fuese, sus signos serían incomprensibles para el hombre porque en ella no figura la palabra muerte, y el hombre es mortal” (109) “Hemos perdido el secreto del lenguaje cósmico, que es la llave de la analogía” (110) En *Los Hijos del limo*, México: Joaquín Mortíz, 1974.

<sup>46</sup>Tendencialmente, ya en la analogía romántica existe un deseo transcendental, a saber una ruptura irónica. Es la tendencia a la polarización del deseo que destruye lo absoluto. La observación de esta polarización en varios modelos culturales como el catolicismo y el protestantismo, lleva Paz a entender la búsqueda del blanco de Mallarmé como una tentativa de escapar la toma de posición.

<sup>47</sup>Por el “Ocaso de la vanguardia”, Paz entiende el fin de la tradición de la ruptura que sitúa a partir de los años 50 (192). Para esta literatura usa, sin apreciarlo, el concepto de “posvanguardia” (198), refiriéndose a la época postindustrial (199/200) que se caracteriza por la superación de la creencia en el futuro y en el sujeto mismo.

cuerpo", (203) edifica otra ética y otra política. Con la "Poética del ahora(...) la Política cesa de ser la construcción del futuro: su misión es de hacer habitable el presente" (204). Es una actitud en la que las ideas de futuro y progreso no caben, mientras que de la experiencia poética procede una lectura de la situación política y cultural donde oposiciones, así como imágenes de revoluciones poéticas y políticas cesan de tener sentido. La autocrítica de la tradición de la ruptura muestra cuánto la veneración del futuro y la idea de cambio han llevado a su contrario, es decir a la necesidad de conservar (197). En vez de una interpretación de lo otro cultural, como en el *Laberinto*, Paz descubre en la práctica poética la fuerza de autocrítica intrínseca de la "materia" cultural;<sup>48</sup> fuerza que mantiene una distancia respecto al lenguaje, la comunidad, la identidad y el sujeto.

Es a la crítica de sí mismo como sujeto poético a la que, en *Los hijos del limo*, llega en fin la autocrítica política de *Posdata*. Criticando el programa de Breton, un poeta que intenta ser un sujeto revolucionario, Paz vuelve con distancia a su propio origen poético y descubre que la estabilidad del sujeto surrealista está relacionada con la aceptación del modelo teleológico del tiempo occidental en el que una visión de la presencia en función del futuro destruye la fuerza del presente. La idea de presencia percibida como erótica corresponde a la sensibilidad mexicana del autor en la que la comunidad occidental se niega y se afirma al mismo tiempo. Es la crítica de la pirámide en poesía, en la que no existe un afuera y un adentro para que se pudiera tomar una posición —una ocurrencia cultural, nacional o política.<sup>49</sup>

<sup>48</sup>Es una fuerza que procede de la situación de heterogeneidad cultural en América latina, por la que la cultura latinoamericana se vuelve lo "otro" de los discursos unitarios de la cultura occidental (*Corriente alterna*, México: Siglo XXI editores, 1984:213). Esta fuerza no puede originar revoluciones, sino revueltas, algo "popular y espontáneo que aún busca su significado final" (213). En *Corriente alterna*, Paz se limita al papel crítico que la "otredad" de la cultura latinoamericana juega para el occidente, mientras que en *Los hijos del limo* este tipo de dicotomía entre el viejo y el nuevo mundo ya no existe y el potencial crítico se vuelve fuerza autocrítica ("Nuestro salto ha sido hacia nosotros mismos", en *Los Hijos...*, p 194).

<sup>49</sup>Varios pasajes del texto que enfocan el arte "posmoderno" (especialmente p. 194) invitan a ver la cercanía de las tesis de Paz con algunas ideas desconstruccionistas. Quisiera destacar solamente lo que me parece concierne a las ideas esbozadas más

Octavio Paz esbozó esta poética después de haber descubierto, en *Posdata*, lo ajeno en lo propio de la cultura mexicana. Escribe su nueva poética en inglés y en Harvard, un centro intelectual del antiguo enemigo político del *Laberinto de la soledad*. Paz mismo toma así el lugar del afuera, norteamericano y europeo, y llega a pensar una presencia puramente mexicana como lectura de la estética europea. La presencia de que habla en *Los hijos del limo* no es un modelo alternativo a Europa, sino una lectura atenta de lo sublime de escritores como Mallarmé y Lautréamont; un sublime que deja percibir la inestabilidad del sujeto y de las ideas de la humanidad. Ahí la poesía se encuentra con el deseo de autocrítica que lleva la filosofía moderna, entre otras cosas, a la crítica del sujeto.

Quizá convenga recordar que en mi lectura de *Los hijos del limo* he tratado relacionar ideas que, como en los otros ensayos del autor, a veces se contradicen<sup>50</sup> o muestran caras más ambivalentes que el dibujo esbozado aquí.<sup>51</sup>

### VIII. *La política del texto...*

El texto ha sido un puente. El puente no anula el abismo. Tampoco el abismo entre política y poética se puede superar. No se debe superar. Creer en su abolición es una seducción por el sujeto de la escritura para dibujar una imagen de la otra orilla. Una representación que se puede volver autoheroica. En vez de construir el mundo, la crítica, se queda en esta orilla y mira hacia la otra, deseándola, logra tal vez dibujar un proceso autocrítico del pensamiento que es una práctica política de las

arriba, a saber la crítica del sujeto y la anonimidad de la escritura: “La crítica del sujeto tampoco equivale a la destrucción del poeta o del artista, sino de la noción burguesa de autor. Para los románticos, la voz del poeta era la de *todos*; para nosotros es rigurosamente la de *nadie*. Todos y nadie son equivalentes y están a igual distancia del autor y de su yo. El poeta no es un ‘pequeño dios’, como quería Huidobro.” (207) (Subrayado en el original).

<sup>50</sup>Desgraciadamente, su actitud “política” de los últimos años muestra un Paz cuya biografía es diferente de mi lectura de sus textos.

<sup>51</sup>El ensayista Paz me sirvió como modelo de diferentes actitudes de la crítica.

palabras poéticas, cuando se respeta su materia rebelde, su resistencia a dejarse apropiar por modelos de interpretación.

El texto lleva la energía de la “materia cultural”. Es una presencia que me trasciende y está sin embargo más acá —abriéndome tal vez a la escucha del “afecto” que el texto literario ha dejado, tocándome.