



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE POSGRADO EN ESTUDIOS LATINOAMERICANOS
LITERATURA Y CRÍTICA LITERARIA EN AMÉRICA LATINA

LA MULTICULTURALIDAD EN *EL MAGO DE VIENA* DE SERGIO PITOL Y *EL DIBUJO SECRETO DE AMÉRICA LATINA* DE WILLIAM OSPINA

TESIS
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
MAESTRÍA EN ESTUDIOS LATINOAMERICANOS

PRESENTA:
JOSÉ ANTONIO OLIVER NAVARRO

TUTORA:
EDITH DEL ROSARIO NEGRÍN MUÑOZ
PROGRAMA DE POSGRADO EN ESTUDIOS LATINOAMERICANOS

CIUDAD DE MÉXICO, JUNIO DE 2017



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Contenido

INTRODUCCIÓN	5
Capítulo 1	13
1.1. La lectura y algunos de sus componentes	13
1.2. La muerte del autor y su vacío	13
1.3. Las estrategias ilocutivas como puntos de indeterminación	15
1.4. La cultura dentro de una obra	16
1.5. El lector empírico y las culturas	19
1.6. Memoria y cultura	26
1.7. Intracultura en el ensayo	27
Capítulo 2	32
2.1. Sobre William Ospina	32
2.2. Adscripción de pensamiento	33
2.3. La red intelectual de El dibujo secreto de América Latina	34
2.4. Estanislao Zuleta, maestro	40
2.5. Cultura en Ospina	45
2.6. La economía en Ospina	50
2.7. La religión en Ospina	56
2.8. Ecología en Ospina	59
2.9. El arte en Ospina	65
2.10. Identidad en Ospina	71
2.11. La identidad colombiana	74
2.12. La multiculturalidad en Ospina	79
Capítulo 3	87
3.1. Sergio Pitol: escritor y personaje	87
3.1.1. El hombre	87
3.1.2. La obra	88
3.1.2.1. La primera etapa	88
3.1.2.2. La segunda etapa	89
3.1.2.3. La tercera etapa	90
3.1.3. Lenguaje, personajes y proceso de escritura	90
3.1.4. Sergio Pitol: escritor, narrador, personaje	93
3.1.5. El lugar de enunciación, o sobre lo latinoamericano en Sergio Pitol	94

3.1.6. Más allá de la autorreferencialidad: la literatura <i>matrioska</i>	96
3.2. Por qué <i>El mago de Viena</i>	97
3.3. El autor en <i>El mago de Viena</i>	99
3.4. El lector en Sergio Pitol	108
3.5. Intracultura en Sergio Pitol	112
3.6. Adscripción de pensamiento	125
Conclusiones	128
Obras Consultadas.....	135

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo surge en el ámbito del Posgrado en Estudios latinoamericanos, donde hay una pregunta siempre presente que lo cruza todo: ¿qué es lo latinoamericano? Aunque la presente obra no pretende contestar esta pregunta, sí gira alrededor de ella, pues trata sobre la cultura dentro de una obra, lo cual suele analizarse desde el contexto en el que ella se encuentra, su espacio específico en el campo cultural, intelectual o de poder, la sociedad que la recibe o su lugar de enunciación, todo lo anterior —lo cual, por supuesto, también es objeto de análisis en este trabajo— nos lleva a pensar más en el exterior que en la obra misma. Mi propuesta es analizar la cultura *dentro de la obra literaria*.

Lo anterior se desglosa en tres objetivos principales: a) definir el concepto de intracultura, es decir la cultura dentro de la obra literaria; b) concebir una propuesta conceptual para analizar esta intracultura, y c) analizar la intracultura en dos obras literarias.

Para alcanzar a estos objetivos, se partió de muchas preguntas de investigación que fueron delimitando el campo de acción. La primera y más importante es: ¿qué es aquello que permite establecer un punto de relación entre el autor y el lector? La respuesta a esta pregunta se ha dado desde diferentes corrientes teóricas. La primera que viene a la mente, por supuesto, es la del modelo de Jakobson, pero mi interés primordial se encuentra en la cuestión cultural. De ahí surgió la segunda pregunta: ¿es la misma cultura la del autor y la del lector? Encontrar una solución a esta interrogante implicaba demasiados factores: diferentes definiciones de cultura, múltiples posiciones sobre esas definiciones, entre muchos otros. Las lecturas sobre el tema, las cuales se mencionan más abajo, nos llevaron a la posición de considerar el no como respuesta general, es decir, no es la misma cultura la del autor y el lector, aunque en muchos casos pueda ser tan parecida que pueda considerarse como casi igual. La tercera pregunta lógica era una variación de la primera: ¿qué es aquello que permite que el autor y el lector se comprendan? Y la respuesta fue: la intracultura —la cultura dentro de la obra—. A pesar de que a partir de este punto las respuestas ya no fueron tan claras, las preguntas siguientes

fueron: ¿Si la intracultura es el punto de reunión entre autor y lector, a qué autores y lectores nos referimos? En primer lugar, al autor y lector empíricos, pero dado que la propuesta es intracultural, entonces había que pensar en estructuras textuales, por tanto, no sólo es el punto de reunión de los empíricos, sino del autor y el lector implícitos. Al llegar a esta conclusión, se comenzó a establecer una propuesta teórica de la cual este trabajo es tan sólo el primer esbozo, ya que la construcción de un concepto teórico sólido, lleva bastante más trabajo y tiempo de que disponía para realizar este texto. Con base en lo anterior, la presente tesis pretende cumplir los objetivos arriba expuestos y responder las siguientes tres preguntas: ¿Por qué es válida y necesaria la construcción del término intracultura? ¿Cómo se unen el autor y el lector implícitos por medio de ella? ¿Es posible analizar cualquier obra literaria con base a esta propuesta teórica?

En este punto debo aclarar, tal vez de forma muy coloquial, tanto la justificación como la intención de este texto: ya que el área de Teoría literaria y literatura de la maestría en Estudios Latinoamericanos se compone de esas tres grandes ramas (teoría, literatura y lo latinoamericano), me pareció imprescindible que la presente tesis abarcara las tres, pero como suma y no como simple unión. Al buscar una solución para lo anterior, me di cuenta que mi interés no iba encaminado a la aplicación de la teoría ya existente a los libros que estaba analizando, sino a construir una propuesta teórica que sirviera para este fin.

Para lograr lo anterior, primero era necesario llegar a una definición de cultura, para luego construir una de intracultura (o cultura implícita), para esto tomo como base a dos filósofos latinoamericanos: Enrique Dussel y, sobre todo, Bolívar Echeverría. Esto tiene la finalidad de brindar un soporte sólido y congruente, ya que los libros a analizar son de dos escritores también latinoamericanos. Además, su visión emerge de nuestras raíces, pero plantean un conocimiento de función universal, por tanto, y como veremos más abajo, las crisis que analizaron los condujeron a conclusiones que tienen como espacio nuestro continente. Todo ello permite establecer una relación más directa con los autores que estudiaremos.

Al utilizar el concepto de cultura desde Latinoamérica dejó de lado, en apariencia, aportaciones imprescindibles como las de la antropología, o de autores como, sólo

por mencionar algunos representativos de una lista muy extensa, Homi K. Bhabha o, pensando en un pensamiento más clásico, E. B. Tylor. Como dije, sólo en apariencia no se encuentran en este trabajo, ya que la definición de Echeverría parte de una serie de discusiones que él retoma y adapta a su propia construcción. En su propuesta encontramos dicotomías como Sartre / Levi-Strauss, Yo – Súper yo, o incluso: productor / consumidor, con toda la carga conceptual que esto lleva detrás.

Después de definir cultura, a pesar de ser un concepto operacional, había que retomar un marco teórico y hacer la construcción de un estado del arte profundo. Sobra decir que los conceptos (estructuras textuales): autor y lector implícitos, son retomados de la estética de recepción burguesa, la cual es llamada así en contraposición con la estética de la recepción marxista. De aquella tomé sus propuestas básicas que se pueden resumir en los conceptos de vacíos, o puntos de indeterminación, concreción y, por supuesto, recepción. Los autores primordiales de los que retomé su trabajo fueron Hans-Robert Jauss, Roman Ingarden, y Wolfgang Iser, aunque también cabe mencionar a Wayne Booth, ya que la propuesta de autor implícito es suya. De la estética de la recepción marxista consideré, sobre todo, la cuestión de considerar la lucha de clases en la lectura, lo cual se relaciona directamente con la visión que tiene Artaud sobre cultura, ya que él establece su comprensión desde el contexto desde donde se le analiza.

Con la visión de la estética de la recepción marxista, se hizo clara y patente la necesidad de establecer los lazos sociales en la relación autor y lector, es decir, no se trataba sólo de ver cuál era el punto de encuentro, sino establecer cómo la intracultura era posible y cómo era posible que funcionara. En otras palabras, ¿qué mecanismos usa la intracultura para relacionar al autor empírico con el lector empírico? El primer intento de resolver este dilema se dio por medio de ideologemas, ya sea desde Julia Kristeva o Beatriz Sarlo. A pesar de que esta respuesta me sigue pareciendo la más adecuada, no fue utilizada por una cuestión que no fui capaz de resolver en los dos años de investigación: la unión de los tiempos en los ideologemas con el horizonte de perspectivas gadameriano que cruza todo el pensamiento de la estética de la recepción burguesa. Cabe mencionar que resolver esta cuestión es uno de los principales retos para los siguientes

trabajos. El segundo intento, y es el que se verá en esta obra, es la pragmática, en especial dos conceptos: las estrategias ilocutivas y las perlocutivas. Esto permitió hacer una relación directa entre autor y lector, además de hacer patente su participación activa.

Para la definición de autor implícito, como ya comenté, uso el propio de la estética de la recepción burguesa, pero está construido también por una visión postestructuralista, pues retomo la concepción que hace Michael Foucault de la figura autoral. Para el caso del lector implícito, utilizo la construcción de Wolfgang Iser.

En el caso del autor y lector empíricos, retomo la conceptualización de Umberto Eco, sobre todo en el caso del lector modelo, pero, como se podrá apreciar, sus conceptos de Enciclopedia y lectura aberrante son una constante en la presente obra.

Cabe hacer mención que este trabajo es apenas el primer intento, la primera piedra (la cual todavía no encuentra ni su lugar preciso como cimiento, ni la forma exacta que debe tomar) para la construcción del sistema que permita analizar la cultura dentro de los libros, a la cual, le he llamado de dos formas diferentes: intracultura, y gracias a la aportación de Liliana Weinberg: cultura implícita. Así, esta tesis es, al mismo tiempo, el primer paso para la construcción de este concepto y su aplicación en los dos textos que seleccioné. Lo anterior en el entendido de que el intento de construir teoría, por nimia que ésta sea, es de antemano una toma de posición.

Si quisiera resumir el tema de esta tesis sería con estas palabras de Umberto Eco en una entrevista: “La cultura no está en crisis, es crisis”. Eso es lo que se estudia aquí: la crisis del lugar de enunciación de la obra, la crisis del autor, las mil y una crisis que se vislumbran en cada texto, la crisis del lector, la crisis del crítico, la crisis del lugar de recepción, y por último, la crisis del autor de la tesis como posible extensión a la del crítico. Todo lo anterior podría ser materia para muchos libros, pero mi intento, al estudiar la cultura implícita, es mostrar que en ella se encuentra todo lo anterior y qué, por tanto, se puede analizar en una especie de reducción.

Como se podrá apreciar, el estudio de cada una de las crisis ha implicado diferentes caminos históricos de análisis, por lo que la unión de ellos es imprescindible para lograr un acercamiento a la cultura dentro de la obra, ya que, como se verá, está influida por cada elemento de los ya mencionados.

La complejidad del tema nos permite acercarnos desde muy diferentes ángulos. Uno de ellos sería analizar cada una de las posibles crisis en cuestión, pero esto tendría dos problemas esenciales: podría convertirse en una lectura en exceso pesada, además de que existe el riesgo de que la interacción entre cada una de ellas no sea del todo visible al presentarse en forma lineal cuando su existencia dista mucho de ser así. Por tanto, mi propuesta va en camino de estudiar algunos de aquellos elementos más visibles de las posibles crisis en la cultura implícita de los textos a analizar, es decir, temas como: religión, educación, política, sociedad, lengua, literatura, artes en general, etc. De esta manera se puede hablar de las diferentes crisis ligadas a estos temas. Como se puede notar, lo anterior demuestra la intracultura ya formada y, por tanto, lo que se hace es analizar sus construcciones; pero considero que también es posible observar cómo se lleva a cabo la construcción de esa cultura implícita, cuestión que abordaremos más abajo al hablar sobre la obra de Sergio Pitol, lo cual nos lleva a hablar el porqué de la elección de *corpus*.

La construcción del término intracultura debería permitirnos analizar cualquier obra literaria, pero la selección se realizó por razones importantes. En primer lugar, se hizo porque tanto en *El dibujo secreto de América Latina* como en *El mago de Viena*, la figura del autor es patente, es decir, aparece dentro del texto y se pone en evidencia una y otra vez, aunque, como ya veremos, esto sucede de forma mucho más compleja en el libro de Sergio Pitol. Esto permitió establecer claramente la relación autor/lector.

Los libros se escogieron también por sus diferencias, las cuales nos permitieron ensayar el sistema y probar si es posible utilizarse en obras disímiles. Por ejemplo, Pitol es un escritor muy estudiado. Hacer un estado del arte implicó con él un trabajo exhaustivo por la enorme cantidad de artículos y libros dedicados a su obra; en cambio, aunque Ospina es un ensayista conocido —sin duda lo es en su país—, su

obra no ha sido tan analizada. Hay pocos artículos y ninguna obra importante de investigación que haya encontrado (sólo algunas tesis de licenciatura del Instituto Caro y Cuervo).

Otra gran diferencia es que *El dibujo secreto de América Latina* es un libro de ensayos, diré a falta de un adjetivo menos controversial, estándar. Cada uno de los ensayos tiene un tema bien definido, una estructura—que como ya veremos, es casi igual en todos y es característica del escritor— y un tema propios.

El libro de William Ospina, *El dibujo secreto de América Latina*, en una primera lectura me pareció que tenía un lenguaje contenido, como si el autor tuviera mucho que decir, pero gran cantidad de la información la mantuviera entre líneas. Este estilo literario permitió comprobar cómo interactúa la cultura de los lectores con la del texto.

El mago de Viena, de Sergio Pitól, fue seleccionado porque el libro podría catalogarse de muchas maneras, como novela —Lauro Zavala lo considera como la mejor muestra de novela metaficcional—, como autobiografía, o como una serie de ensayos enlazados por una historia personal. La carga autoficcional del libro permitió observar y analizar las profundas tensiones entre el autor y el lector (autor y lector implícitos, de hecho, pero esto se verá más adelante).

Para darle mayor congruencia al trabajo del libro de Pitól se consideró con mayor énfasis la estructura ensayística, pero por la naturaleza del libro no se dejó de lado la historia, pues de otro modo sería imposible analizar su cultura implícita.

La selección de esta obra es un reto al tipo de análisis propuesto. En el caso de Ospina encontrar lo latinoamericano, o en este caso, la intracultura latinoamericana, no implica más trabajo que abrir el libro y leer algunas líneas; con la obra de Pitól es necesario hacer un análisis mucho más prolijo, que iré explicando a lo largo de este trabajo.

La presente obra está compuesta de tres capítulos y las conclusiones. En el primero, el lector encontrará la propuesta teórica de la intracultura y el marco teórico de la obra. Ahí se explican brevemente los elementos básicos de la lectura, después se hace un recuento de la figura del autor, desde Roland Barthes hasta la propuesta de Wolfgang Iser, que es que la que retomamos. Después se explican las estrategias

ilocutivas, pero dándoles un carácter de puntos de indeterminación, por lo que se considera la primera relación clara entre el lector y el autor, ya que aquel comienza a pensar qué lee y por qué fue escrito. Para lograr esto, se ponen de ejemplo diferentes y contrapuestas lecturas de *Don Segundo Sombra*. Después se hace un recorrido del trabajo realizado por Bolívar Echeverría que le llevó a construir su concepto de cultura, que es el que utilizamos como base para el de cultura implícita. Después hacemos una relación entre cultura y memoria, desde las coincidencias encontradas entre ambos términos si consideramos la visión que tiene de ésta Henri Berson. Por último, analizamos la intracultura en el ensayo, ya que este estudio es de dos libros de este género (o de su parte ensayística), para lo cual utilizamos, sobre todo, la visión de Liliana Weinberg y clásicos como Adorno. En esta sección se empieza a trabajar la concepción del lector ensayista, que tendrá más peso y desarrollo en el capítulo tres.

El segundo capítulo está dedicado a la obra de William Ospina. Es importante notar que en esta sección lo que se pretende es mostrar a la intracultura ya formada, es decir, vemos sus productos. Comenzamos con un pequeño recuento de su obra, aunque carece de un estado del arte propiamente dicho, ya que, como ya mencionamos, no hay un estudio profundo sobre su obra. Después se menciona su adscripción de pensamiento y se esboza su red intelectual. Sobre este tema se profundiza en su relación con Estanislao Zuleta, ya que Ospina hace un ensayo sobre un trabajo del filósofo, por lo que una sección del capítulo está dedicada a su comparación. Luego se analizan temas como economía, religión, ecología, arte e identidad y, por supuesto, cultura; es decir, la intracultura ya formada.

El tercer capítulo es el estudio de la construcción de la intracultura en *El mago de Viena*. En este caso sí se hace estado del arte que habla sobre la vida del escritor mexicano, su obra dividida en etapas y el análisis que la crítica ha realizado. Después se hace hincapié en la participación de Pitol como escritor, narrador y personaje de su propia obra. Luego se pretende estudiar al autor y a lector de su obra, para luego intentar mostrar los entresijos de la construcción intracultural. Por último, se esboza su adscripción de pensamiento, que en este caso es sumamente amplia.

En las conclusiones se explican los alcances que se obtuvieron y los obstáculos que no permitieron llegar a algunos de los objetivos. También se proponen algunas soluciones y posibles caminos de la presente investigación. Por último, en esta sección también se hace una comparación entre los análisis de los capítulos 2 y 3.

Capítulo 1

1.1. La lectura y algunos de sus componentes

Al enfrentarnos a un texto nos encontramos inmersos en el complejo acto de la lectura. Aunque depende de la escuela y corriente a la que nos atengamos, algunos componentes básicos son: el autor empírico, el autor implícito, el lector implícito y el lector empírico.

Los conceptos primero y último los describe Umberto Eco en “El lector modelo” (2009). Una descripción sencilla es: son los autores y lectores fuera del texto, es decir, las personas de carne y hueso que escriben y leen.

La definición del autor y lector implícitos es un poco más compleja, porque son construcciones estructurales dentro del texto, por lo cual, las analizaremos a lo largo de este capítulo.

1.2. La muerte del autor y su vacío

Desde que Roland Barthes declarara —aunque después matizaría— la muerte del autor y nos dice que: “La escritura es ese lugar neutro, compuesto, oblicuo, al que va a parar nuestro sujeto, el blanco-y-negro en donde acaba por perderse toda identidad, comenzando por la propia identidad del cuerpo que escribe” (2006), el análisis literario se transformó. Ante tal pronunciamiento, poco tiempo después Foucault contestaría:

Es evidente que no basta repetir como afirmación vacía que el autor ha desaparecido. Así mismo, no basta repetir indefinidamente que Dios y el hombre han muerto de muerte conjunta. Lo que habría que hacer, es localizar el espacio que de este modo deja vacío la desaparición del autor, no perder de vista la repartición de las lagunas y las fallas, y acechar los emplazamientos, las funciones libres que esta desaparición hace aparecer (Foucault, 2009).

Ante este vacío se han hecho diversos constructos que, en esencia, tienen la misma función: organizar el discurso. En el caso del autor, el más utilizado es el creado por Wayne C. Booth: el autor implícito. Es decir, aquel autor dentro del texto que lo organiza, pero que es diferente del autor empírico.

Como contraparte a este nuevo autor surgieron otros lectores dentro del texto. Existen, por poner sólo algunos ejemplos, el archilector de Michael Rifaterre, el informado de Stanley Fish o el pretendido de Erwin Wolff. Para nuestro análisis nos basaremos en el lector implícito, definido así por Wolfgang Iser:

El concepto del lector implícito es un modelo trascendental por medio del cual se pueden describir estructuras generales del efecto de los textos fictivos. Se entiende por esto: el rol del lector, perceptible en el texto y que consiste en una estructura del texto y en una estructura del acto (Iser, 2008).

La estética de la recepción nos propone que cada texto —narrativo o no¹— tiene puntos de indeterminación² que son concretados por el lector empírico. Ingarden plantea que esta concreción tiene un límite de variabilidad que siempre debe ser igual o mayor a dos:

La extensión de esas expresiones nominales determina, con atención al contexto, el límite de variabilidad del complemento respectivo posible. Este límite V es siempre igual o mayor de 2, pues si V fuese igual a 1, entonces no sería ningún punto de indeterminación, pues entonces todo estaría determinado claramente, aunque no fuese nombrado (Ingarden, 2008).

Si consideramos lo anterior, y tenemos en mente la existencia de un autor implícito que organiza todos los elementos de la obra, ¿podemos saber con exactitud quién es ese autor implícito?, ¿conocemos sus cualidades, pensamientos, intenciones,

¹ Pienso aquí, por ejemplo, en el ensayo.

² En “Concreción y reconstrucción”, Roman Ingarden explica que el lector realiza una concreción de los vacíos dejados por el autor en el acto de la lectura (a estos vacíos se les llamará después puntos de indeterminación por la estética de la recepción), ya sea de forma consciente o no. (Ingarden, 2008)

capacidades e intereses?, ¿los tiene?, ¿o es acaso un titiritero antiaxiológico?, ¿es un ser neutro y simplemente racional?

Como punto de partida, no podemos pensar que el autor implícito sea neutro, pues todo discurso organizado lleva en sí una o varias estrategias ilocutivas³, en otras palabras, un porqué se construyó de cierta manera y no de otra. También recordemos que el autor implícito —que baste la tautología— no es visible en el texto pero se encuentra ahí; por tanto, sus estrategias ilocutivas son puntos de indeterminación con todas sus cualidades, por lo que su actualización es realizada por el lector empírico con base en el concepto de concreción de Jauss, es decir, condicionada tanto por el texto: efecto, como por el destinatario: recepción (Jauss, 2008).

Si las estrategias ilocutivas son puntos de indeterminación, entonces el autor implícito tiene dos o más intenciones dentro del texto⁴, las cuales pueden representar ideologías, emociones, puntos de vista, etc.

1.3. Las estrategias ilocutivas como puntos de indeterminación

Con el fin de ejemplificar la variabilidad de las estrategias ilocutivas del autor implícito, realicemos un acercamiento a *Don Segundo Sombra*. El libro narra la vida de un joven que se quiere convertir en gaucho. En el proceso, Güiraldes hace una construcción arquetípica del gaucho. Casi al concluir el libro, el protagonista recibe una herencia y se convierte en estanciero. En este caso, una concreción posible de la ilocución del autor implícito⁵ es: aquel que organiza su discurso para la creación

³ Alberto Vital las define así: “son la suma de las tácticas que en cada situación comunicativa establece un hablante con el fin de realizar sus intenciones en todas aquellas circunstancias de la vida”. (Vital, 2014)

⁴ Georgina Mejía plantea en “Estrategias de locución: ilocución y perlocución en el texto literario” en *Manual de pragmática de la comunicación literaria* que existen dos macroniveles en los textos: autor- lector, es decir, entre los autores y lectores empíricos, y el P1-P2 que “se da dentro de la diégesis (mundo narrado) o del mundo dramatizado, entre el personaje emisor y el personaje receptor (P1-P2).” (Mejía Amador, 2014). La variabilidad en las estrategias ilocutivas se da en los dos niveles. Por tanto, una frase, e incluso el texto completo, puede tener dos significados completamente distintos (como en el caso de la ironía). Como veremos más adelante, esto depende de las estrategias perlocutivas (de la recepción) del lector empírico.

⁵ Para hacer más fluida la lectura, a partir de ahora daremos por sentado que las estrategias ilocutivas son realizadas por el autor implícito.

de un arquetipo: el gaucho. En esta lectura —la más habitual de ellas—⁶, su ideología está más cercana a la del jinete argentino; es, por tanto, su artífice y constructor. En cambio, si seguimos la teoría de Laclau sobre la apropiación del discurso popular por parte del poder (Laclau, 2005), entonces la forma en que teje la fábula el autor implícito resulta muy diferente, ya que en ese caso podríamos pensar que la intención del autor fue dar una meta social, un camino hegemónico que se puede seguir. Más adelante analizaremos estas diferencias en las obras que nos competen, pero antes necesitamos relacionar algunos conceptos que nos serán útiles.

Vistas desde esta perspectiva, es decir desde la comunicación, las estrategias ilocutivas son puntos de indeterminación que establecen la relación entre el autor y el lector implícitos, porque es entre estas estructuras del texto donde se manifiesta toda la construcción social, emotiva, psicológica, racional, etc., de la obra literaria. Por tanto, el autor implícito organiza el texto, el cual, diría Umberto Eco: “prevé al lector” (Eco, 2009); y, por supuesto, todo lo anterior es concretado por el lector empírico por medio de su experiencia dentro de las relaciones sociales establecidas en la colectividad.

En este momento ya podemos asegurar que existen en el autor implícito valores, sentimientos, contradicciones, pasiones, pensamientos y máscaras a los que llamaremos “gama autoral”.

1.4. La cultura dentro de una obra

Hasta ahora se ha establecido que en el proceso de producción y concreción de una obra hay un autor empírico que no es parte del análisis. También tenemos puntos de indeterminación que provienen de las estrategias ilocutivas de la gama autoral, y por último, lectores empíricos que concretan por medio de su bagaje cultural e ideológico, lo que incluye la experiencia brindada por sus relaciones sociales.

⁶ El mismo Borges formula esta reconstrucción, aunque él hace su análisis más sobre la influencia de Fleming y de Mark Twain en la obra.

Hace falta explicar el papel del lector implícito, pero para ello debemos comprender un concepto fundamental dentro de la obra, y que a menudo se deja de lado: la cultura.

Por lo general, cuando se habla de la relación de una obra literaria/filosófica/pictórica/... y la cultura, se hace desde la perspectiva de la obra dentro de la cultura y el lugar que toma dentro de ella. Pero si se considera que el autor implícito, con base en estrategias ilocutivas, articula la obra, ¿qué es eso dentro de la obra que actúa como medio de articulación?

Si pensamos en el autor implícito como un titiritero dentro del discurso, vemos con facilidad que las marionetas pueden ser los personajes, los escenarios, los tiempos, los narradores, la fábula, etc. Ahora notemos que hay un hilo comunicante entre las marionetas y el titiritero, además de un contexto espacial y temporal en que éste se mueve, es decir, está en un teatro, o en una fiesta para niños, en Francia o justo cuando se transmite un programa de radio. Todo esto es lo que permite que el autor implícito exista y que existan también todos los elementos de la obra, y que, además, tengan códigos comunes: es la cultura dentro del texto.

Para acercarnos al concepto anterior, veamos lo que para Starobinski son una obra y la tarea crítica:

La obra aparece como un sistema original de relaciones recíprocas, un sistema definido por su "forma", un sistema aparentemente cerrado a todo aquello que no contiene, pero que permite percibir, a partir de un cierto grado de complejidad, un infinito combinatorio engendrado por el juego de las correlaciones, presentado como un vértigo para el lector, y manifiesto en las variaciones sucesivas (también virtualmente infinitas) del punto de vista crítico. Sin abandonar el análisis inmanente de la obra, la tarea crítica se nos presenta como una totalización inacabable de datos parciales, cuya suma, lejos de ser incoherente, debe integrarse de modo que haga evidente la unidad estructural que rige el juego de las relaciones internas entre elementos y partes constituyentes.

Ello supone considerar la obra como un mundo regido por su propia legalidad (Starobinski, 2009).

Este mundo tiene que estar regido, necesariamente, por ciertas reglas constructoras de verosimilitud, así como en el mundo “real” seguimos ciertas reglas en nuestras formas de actuar, es decir, la cultura, a la cual Enrique Dussel define así:

Cultura es el conjunto orgánico de comportamientos predeterminados por actitudes ante los instrumentos de civilización, cuyo contenido teleológico está constituido por valores y símbolos del grupo, es decir, estilos de vida que se manifiestan en obras de cultura y que transforman el ámbito físico-animal en un mundo, un mundo cultural (Dussel, 1992).⁷

Si la cultura se constituye por los valores y símbolos de grupo y, como en el caso de una obra literaria, la construcción la realiza el autor implícito, entonces, la cultura dentro de una obra es el conjunto de códigos que comparte con el lector implícito y que son descifrables por el lector empírico. En otras palabras, es la relación entre las dos estructuras textuales.

En su definición de cultura, Enrique Dussel habla de “símbolos del grupo”, por lo que podemos deducir que se refiere a culturas por grupo. Con esta línea de pensamiento, y como ya establecimos que dentro de la obra se crea un mundo, entonces existen múltiples culturas que se diferencian unas de otras por su capacidad de, diría Bolívar Echeverría, “inducir el acontecimiento de hechos históricos”. Por ejemplo, cuando Sergio Pitol nos narra en *El mago de Viena* su viaje a Barcelona, pone en evidencia, al menos, dos culturas: la mexicana, representada por el personaje Sergio Pitol, y la catalana, constituida por el contexto espacio-temporal en el que se encuentra el protagonista. Cada una de ellas con “valores y símbolos de grupo”, que son concretadas por el lector empírico.

⁷ La anterior definición funciona como un buen punto de partida, pero a primera instancia observamos que para el filósofo argentino la cultura es un paraguas que cubre cada aspecto de la vida.

1.5. El lector empírico y las culturas

Al presentar a la cultura dentro de la obra de la forma en que lo he hecho hasta ahora, en realidad no es más que la representación de una entelequia. Pero esto dista mucho de ser así. Por tanto, necesitamos una construcción diferente del concepto de cultura que no lo abarque todo y nos ayude a problematizar para obtener conclusiones más profundas. Para construir lo anterior, expondré los puntos principales que desarrolla Echeverría para llegar a su definición.

Se comienza por plantear a la cultura (sin llamarla así todavía) como “algo que está más allá del plano puramente racional-eficientista de la técnica, que rebasa el plano de los valores meramente pragmáticos o utilitarios”. (Echeverría, 2010, pág. 19)⁸. Como primer paso en la construcción del concepto, nos explica qué es la dimensión cultural: “es en la dimensión cultural de la existencia humana, en ese nivel “meta-funcional” de su comportamiento, en donde dicha existencia se afirma propiamente como tal” (pág. 19).

Un aspecto importante en la construcción de la cultura como la posibilidad de elección de entre el abanico de opciones se encuentra cuando dice que “La historia de los sujetos humanos sigue un camino y no otro como resultado de una sucesión de actos de elección tomados en una serie de situaciones concretas en las que la dimensión cultural parece gravitar de manera determinante.” (pág. 21). En este aspecto, parece seguir la misma línea que Bergson en *Materia y memoria* cuando explica que la memoria es justamente la decisión que se toma entre muchas otras posibles, todas ellas provenientes de la experiencia⁹ del individuo. A esto, habría que añadir la historia, o mejor dicho, la influencia de la historia como constructora de esas posibilidades:

Por lo demás, la dimensión cultural no sólo es una precondition que adapta la presencia de una determinada fuerza histórica a la reproducción de una forma concreta de vida social —como en el caso de la doctrina cristiana, el procedimiento

8 A partir de ahora y hasta llegar a la definición de cultura planteada por Bolívar Echeverría, sólo pondré la página del libro para simplificar la lectura.

9 Cuando nos refiramos a experiencia a partir de ahora, siempre consideraremos la vivida y la leída.

democrático o la colectivización del capitalismo—, sino un factor que es también capaz de inducir el acontecimiento de hechos históricos (pág. 23).

Planteada la cuestión de la historia, Bolívar realiza un recorrido del concepto a través de los años con las discusiones que lo han llevado a las distintas concepciones que tenemos de él. En otras palabras, hace un viaje histórico considerando su horizonte de expectativas. De estas discusiones, resalto el debate entre Lévi-Strauss y Sartre:

Sartre le hizo a Levi-Strauss una objeción de principio: estudiar al ser humano como si la vida humana en sociedad fuera la de una colmena o una colonia de hormigas equivale a no estudiarlo del todo, a dejar fuera de consideración lo esencial. Para Sartre, toda la antropología que quiere levantar Lévi-Strauss se basa en la pretensión de tratar teóricamente a la vida humana como si fuera simplemente una variante de la vida animal. Se trata de una nueva manera, si se quiere revolucionaria, de insistir en el mismo error básico de las ciencias antropológicas modernas: creer que hay cómo encontrar leyes naturales en un mundo cuya peculiaridad está justamente en ser una trascendencia del mundo natural.

Lévi-Strauss, por su parte, acusó a Sartre de pretender introducir el concepto metafísico de libertad en un mundo que está regido por leyes precisas e inmutables, pretensión que lo llevaría ineluctablemente a desembocar en un espiritualismo sin fundamento (pág. 34).

Sin dejar de lado la postura del antropólogo, Echeverría se decanta por la visión sartreana de la libertad:

El individuo social es, para Sartre, un ente dotado de iniciativa, capaz de trascender las leyes naturales, capaz de implantar una nueva legalidad encabalgándola sobre esa legalidad natural. Sartre no afirma que el comportamiento del ser humano no esté determinado por la estricta vigencia de ciertas estructuras naturales, sino que el modo humano de vivir ese comportamiento implica la presencia de la libertad (pág. 35).

Esta libertad, encaminada sobre todo a la elección del cúmulo de posibilidades, se convertirá en el pilar más importante de la construcción conceptual de la cultura en el pensamiento de Echeverría.

Más adelante el filósofo ecuatoriano plantea una dicotomía más para comprender la cultura: medios de producción-consumo, donde el hombre es parte de ambas.

El proceso de reproducción social es, pues, siempre y en todo caso, la unidad de una acción del sujeto sobre la naturaleza y una reacción de ésta sobre él mediadas siempre, las dos, por elementos, los instrumentos y los objetos, los medios de la producción y del consumo (pág. 48).

Lo anterior convierte cualquier decisión tomada en un conflicto de intereses, que va mucho más allá de lo individual.¹⁰

Mi intención ha sido mostrar, a grandes rasgos, cómo es que Bolívar Echeverría toma algunos elementos para llegar a la compleja definición que necesita, por lo menos, este breve resumen para ser comprendida. A continuación la transcribo y hago patentes los elementos que de ella retomo para la comprensión de la cultura dentro de un texto:

La cultura es el momento autocrítico de la reproducción que un grupo humano determinado, en una circunstancia histórica determinada, hace de su singularidad concreta. Es el momento dialéctico del cultivo de su identidad. Es por ello coextensiva a la vida humana, una dimensión de la misma; una dimensión que sólo se hace especialmente visible como tal cuando, en esa reproducción, se destaca la relación conflictiva (de sujeción y resistencia) que mantiene —como “uso” que es de una

¹⁰ Adolfo Sánchez Vázquez, en *De la estética de la recepción a una estética de la participación*, hace una relación sobre este aspecto, basado en Marx, y la estética de la recepción que es relevante recordar: “El consumo produce la producción en el sentido de que proporciona idealmente su fin, el objeto de ella y en consecuencia, produce la necesidad de una nueva producción...”

La dialéctica de la producción y consumo y el papel activo de los dos lados del mismo proceso, los ponemos de manifiesto en el libro citado al comentar otro pasaje de Marx con estas palabras: ‘La producción proporciona la materia al consumo y, de este modo, actúa sobre una determinada forma de apropiación: el consumo orienta y traza el fin de la producción’. Si en lugar de consumo, decimos recepción, estamos ante una de las ideas fundamentales de la Estética fundada por Jaus e Iser” (Sánchez Vázquez, 2005).

versión particular o subcodificada del código general del comportamiento humano— precisamente con esa subcodificación que la identifica.

Cultura, cultivo crítico de la identidad, quiere decir, por lo que se ve, todo lo contrario de resguardo, conservación o defensa; implica salir a la intemperie y poner a prueba la vigencia de la subcodificación individualizadora, aventurarse al peligro de la “pérdida de identidad” en un encuentro con los otros realizado en términos de interioridad o reciprocidad. (Echeverría, 2010)

La propuesta de Bolívar es muy compleja y para llegar a ella hace un largo recorrido que pasa de Malinowski a Sartre.

Quiero hacer notar tres términos: reproducción, encuentro y crisis. Los primeros dos están en la definición, el tercero, en realidad es casi la definición misma, aunque no se mencione.

Al hablar de reproducción, Bolívar se refiere a una acción. En su concepción, la cultura no es estática, al contrario, son hechos que se reproducen una y otra vez, pero como veremos, siempre diferentes. Al decir encuentro, nos hace pensar en una alteridad siempre presente, ya que no se puede ser si no es en contradicción con el otro. En cuanto a la crisis, Echeverría dice lo siguiente:

El acontecer de la reproducción social se desdobra, así, en dos momentos característicos, dueños de sus respectivas temporalidades: el momento extraordinario de la existencia “en el límite”, dotado de una temporalidad cíclica de larga duración, y el momento ordinario de la existencia en la rutina, al que le corresponde una temporalidad lineal y coyuntural.

El momento extraordinario es aquél en que el nivel político de la reproducción social se encuentra en estado de virulencia, en el que la capacidad política del ser humano es requerida o exigida al máximo. Es aquel momento en el que, forzada por las circunstancias, en una situación límite, la comunidad se encuentra obligada a tomar una decisión radical acerca de la forma de su socialidad, de su mantenimiento o su transformación. Situación límite que puede ser lo mismo positiva, promesa de perfeccionamiento o autorrealización plena, que negativa, amenaza de catástrofe y desaparición. Revolución o barbarie, salto hacia el perfeccionamiento o caída en regresión. (Echeverría, 2010)

En otras palabras, cuando hablamos de cultura ponemos en juego el marco que Bolívar obtiene de Lévi-Strauss, la libertad de Sartre y la lucha interna del *super-yo* y el *ello* que sucede en cada decisión:

De una parte, existe la presencia del código de las normas establecidas de comportamiento, la presencia de lo que Freud llama un “super-yo”. El sujeto individual se comporta de acuerdo a cómo está socialmente prescrito y establecido que debe hacerlo. Su comportamiento es realizado y juzgado de acuerdo a esta perspectiva del cumplimiento de la norma, del código. Pero, por otro lado, hay un determinado conjunto de pulsiones, un cierto material animal informe que intenta determinar también la actividad del sujeto y que obviamente empuja en direcciones completamente desquiciantes (Echeverría, 2010).

A lo anterior, sólo haría falta añadir el nivel estético, ya estamos considerando el análisis de obras de arte, dando por sentado que el ensayo es arte.

Desde esta perspectiva, una forma de estudiar los rasgos axiológicos culturales que se encuentran en el texto es tratarlos como reproducciones en los momentos de crisis en los que se muestran las luchas internas. Pero al hacerlo así, ¿cómo se leen?, ¿quién les da sentido?

Como las estrategias ilocutivas, las culturas dentro de la obra son puntos de indeterminación. Para que éstos sean concretados, se necesita de una relación con los conocimientos previos que tiene el lector empírico sobre ellos, lo que implica poner en juego los límites de variabilidad de Ingarden y los conceptos de efecto y recepción de Jauss.

En el ejemplo usado en el apartado anterior se estableció que hay, cuando menos, dos culturas: la catalana¹¹ y la mexicana¹². En primer lugar pensemos en el bagaje, ya que la lectura de un lector que conoce —tan sólo por poner uno de muchos ejemplos— la problemática de la lucha por la independencia catalana hará una

¹¹ No olvidemos que el narrador es mexicano, por lo que la organización discursiva sobre la cultura catalana ya está mediada por su percepción.

¹² En este caso, y sólo con fines explicativos, utilizo el término culturas de una forma esencialista y coloquial.

construcción diferente de aquel que no la conoce, o incluso, aquel que sabe de ella, pero no la relaciona con el texto.

También cabe la siguiente pregunta: ¿cómo serán las concreciones de un lector latinoamericano, de un español, de un latinoamericano que reside en España, de un español en México, de un finlandés, de un mapuche o de un araucano? Sobra decir que la variedad de posibles lectores es muy alta. Lo que la pregunta pone en evidencia es que los códigos fielmente establecidos entre el autor y el lector implícitos son concretados de formas variadas por el lector empírico gracias a las culturas en las que se encuentra —o encontró, o conoce, o tiene cierta información, etc.—, además del sitio que ocupa dentro de ellas.

Pensemos, por ejemplo, en el lugar de enunciación y de lectura en un sistema-mundo planteado por Wallerstein. Los choques establecidos por el centro y la periferia son trasladados al acto de la lectura, incluso aunque no exista una base real para esto, pues como dijo André Gunder Frank al hablar de Europa: “no tiene ningún excepcionalismo en racionalidad, instituciones, mentalidad empresarial o singularidad racial” (Gunder Frank, 1998).

Por todo lo anterior, podemos hablar de intracultura, como primer acercamiento, como las tensiones entre el autor y el lector e implícitos concretadas por el lector empírico. Otra forma de llamarla sería: culturas implícitas.

Si consideramos las características que ya observamos en el autor implícito, es importante también hacerlo con el lector implícito. La pregunta lógica es: ¿también tiene intenciones e ideologías? De entrada, hay que reconocer el papel que tiene esta estructura textual dentro del texto: el lector implícito, a pesar del nombre, no lee; lo anterior implica que, en caso de tener estrategias perlocutivas, éstas se encuentran en el texto y es el lector empírico quien debe reconocerlas y concretarlas. El cómo realiza lo anterior establece la intensidad y los modos de tensión entre el autor y el lector implícitos; en otras palabras, la forma en que la intracultura se concreta.

Si, como el nombre alternativo que estamos usando, la intracultura es implícita, eso significa que también es un punto de indeterminación, lo cual se deduce por el hecho de que es el lector empírico quien la concreta. Por tanto, la interpretación de

intraculturales se basa, como todo punto de indeterminación, en el límite de variabilidad que sólo es posible establecer en lo mínimo, ya que en el otro lindero la cantidad es tan extrema que es más sencilla expresarla como infinita. Esto último, aunque cierto, no es útil para el estudio literario, es por eso que José Luis Gómez-Martínez propone:

En cualquier caso, el solo hecho de que la interpretación se inicia en el lector [...], nos lleva a considerar dos grandes grupos de posibles interpretaciones: a) la que se realiza en la intimidad del lector, sin propósito ulterior de comunicarla a otros posibles lectores; y b) aquella interpretación que pretende pronunciar el texto, o sea, dar un significado al texto para el consumo de otros posibles lectores.

[...] En el segundo caso, se procura superar la intimidad subjetiva al buscar que el significado en mí pueda ser también compartido por otros; es decir, los parámetros que hagan posible la interpretación ya no podrán ser los íntimos míos, sino aquéllos, coincidan o no, que correspondan a los códigos culturales que van estructurar mi comunicación (Gómez-Martínez, 2003).

Así, aunque la variedad de concreciones no se establece por el número de individuos, sino por las múltiples determinaciones de cada uno, son las concreciones establecidas dentro de nuestros códigos culturales las que utilizamos para los análisis literarios. Por lo anterior, el mundo construido —con todas sus intraculturales— de forma entimemática es más grande que el mundo que lo contiene.

Dada ya toda la explicación anterior, es posible resumirlo en una breve pero contundente imagen:



1.6. Memoria y cultura

Para Artaud, la cultura es un cuerpo en acción que gesta en nosotros una suerte de renovada disposición (2001). Esta definición hace pensar en el concepto bergsoniano de memoria, es decir: la memoria como acción (2006), y en la de Echeverría de reproducción social. Por tanto, la cultura es un sinnúmero de posibilidades planteadas (desde los recuerdos, las percepciones, etc.) y la selección que se hace de ellas para reaccionar.¹³ La cultura, así como la memoria, es la acción realizada por el sujeto que toma de ella posibilidades y la construye a su vez con decisiones que son acción. Es el mismo circuito que plantea Bergson en *Materia y memoria*.

Ahora bien, como en el texto existe la construcción de una memoria, debemos analizar a la intracultura como una creación específica desde la multiplicidad de estrategias ilocutivas e identidades formuladas por el autor implícito, que sólo el lector empírico puede seleccionar. Desde esta perspectiva, la lectura es una cuestión de elecciones —conscientes o no— de componentes intraculturales. Para acercarnos a ellas, hay que encontrar las marcas creadas por el autor implícito — los guiños, decimos de forma coloquial—, que son las pistas que nos permiten comprender la obra.

Si transformamos lo anterior con el concepto de memoria, entonces, la concreción es una decisión condicionada por el bagaje, como plantea la estética de la recepción de Jauss e Iser; por la lucha de clases, como lo hace Barck (2008); o hasta por el hambre, como propone Artaud; y es desde esta perspectiva que el lector empírico concreta los textos y les da sentido a las intraculturas que contiene.

La lectura se convierte, de este modo, en la toma de decisión —cultura en acción, es decir, memoria— del lector empírico de concretar una o varias decisiones dentro del texto de todas las propuestas por la gama autoral.

¹³ Como ya lo hacía notar Echeverría con el verbo inducir cuando habla de dimensión cultural.

1.7. Intracultura en el ensayo

En el autor implícito de narrativa se observan estrategias ilocutivas que pueden ser variadas, disímiles e incluso lejanas al discurso del autor empírico. Por ejemplo, Vargas Llosa podría no estar de acuerdo con los procesos revolucionarios, pero, al mismo tiempo, escribir sobre ellos y convencernos de su utilidad. En fin, que los sistemas axiológicos de un autor empírico y del implícito pueden estar muy apegados o muy lejanos. Esto permite encontrar las tensiones culturales internas y externas, por lo que es relativamente sencillo analizar algunos de los choques interculturales.

¿Qué sucede con el ensayo?, ¿es posible hacer estas distinciones entre autores implícitos y empíricos?, ¿existen intraculturas en los ensayos?, ¿son representaciones de la realidad?

Hay dos aspectos que nos impiden analizar al ensayo como se haría con la narrativa: el pacto de lectura basado en un acto de buena fe y la identificación de la figura autoral foucaultiana con el escritor empírico. Esta aparente simplicidad en el autor (esa relación cercana entre el autor empírico y el implícito) nos plantea un análisis más complejo porque le solicita al lector empírico que dude de todo, sea crítico, interprete la interpretación, pero también que le crea sin reservas en un solo aspecto, base de toda la lectura: que está expresando la verdad —entendida aquí como el hecho de que el autor escribe lo que lo que cree en realidad—.

En la presentación a *Ensayo, simbolismo y campo cultural*, Liliana Weinberg recorre la relación: autor-texto-lector:

El quehacer del ensayo nos conduce al problema de la relación entre representación e interpretación, al problema del intérprete como crítico y a la dimensión creativa de toda interpretación, capaz de generar un nuevo texto interpretativo a la vez que de ofrecer un nuevo mundo interpretado que por su parte el lector someterá a nueva interpretación (Weinberg, 2003).

Pocas líneas más abajo nos dice:

El ensayista se inscribe también, a través de diversos procesos de simbolización y conceptualización, en una tradición cultural y un campo intelectual específicos, puesto que la creación ensayística está ligada a procesos de interpretación y simbolización que se desencadenan a partir de la situación concreta del escritor y su intención de nombrar y entender el mundo (Weinberg, 2003).

De las dos citas anteriores podemos entrever una visión muy clara del ensayista: la distancia entre el autor empírico y el implícito es mínima o nula, además, lo que se espera del lector empírico es una labor parecida a la que ya realizó el ensayista: interpretar.

Desde esta perspectiva es complicado pensar que existen intenciones diferentes de las que son claramente expresadas en el texto, lo que convertiría al ensayo, desde esta perspectiva, en un texto cercano a lo unívoco. Esto queda desmentida por el sentido común casi desde su enunciación. En la primera cita Liliana Weinberg nos pone de manifiesto el papel del lector empírico, que es quien encontraría esta supuesta univocidad en una gama autoral.

Párrafos más arriba expresamos la aparente aporía del lector del ensayo: un lector que lo cuestiona todo, menos la identidad de la figura autoral. Como dije, es una aparente aporía porque dejamos de lado la figura primordial que le da vida a la lectura en el género que nos ocupa: el lector ensayista.

Para acercarnos a este lector que estamos proponiendo, vayamos a Theodor Adorno:

Entender no es entonces sino mondar lo que el autor ha querido decir cada vez o, en todo caso, las emociones psicológicas individuales que el fenómeno indica. Pero como resulta difícil detectar lo que alguien pensó, qué sintió en tal punto y hora, nada esencial se obtendría de tales intuiciones. Las emociones de los autores se extinguen en el contenido objetivo que aprehenden. Sin embargo, para desvelarse la plétora objetiva de significados que se encuentran encapsulados en cualquier fenómeno espiritual, exige del receptor precisamente aquella espontaneidad de la fantasía subjetiva que en nombre de la disciplina objetiva se condena. La interpretación no puede extraer nada que la interpretación no haya al mismo tiempo introducido. Los criterios para ello son la compatibilidad de la interpretación con el texto y consigo

misma, y su capacidad para hacer hablar a todos los elementos del objeto juntos (Adorno, 2003).

Lo anterior nos hace pensar en Wolfgang Iser cuando dice que “las espontaneidades diferentemente moduladas son tomas de posición del sujeto-lector mediante las que se intenta vincular de nuevo la experiencia todavía desconocida de la presencia en el texto con el propio caudal experiencial” (2011). La similitud de planteamientos sobre el lector en la ficción y en el ensayo nos permite pensar que el proceso de lectura es parecido, por tanto, también lo es la forma en que nos acercamos a la intracultura.

Entonces, ¿quién es este lector especial? José Luis Gómez-Martínez lo define por medio de su acto de lectura:

[...] pero pronto en el sentido más profundo de una actitud de la retórica del ensayo (como ejemplifica la obra de Borges): supone ahora, como antes, un modo de problematizar una postura reflexiva de leer, pero que ahora implica también tomar conciencia de que todo texto, independientemente de la retórica de que se sirva para articular su discurso, es una forma de diálogo y que leer es dialogar con el texto; es decir, la lectura ensayística se impone ahora como una posible lectura de todo texto literario con independencia de su exteriorización formal en un género particular (Gómez-Martínez, 2003).

La lectura es, por tanto, un diálogo inquisidor donde las respuestas se obtienen tanto del texto como del propio pensamiento del lector empírico.¹⁴ Es un diálogo entre culturas, es decir, la interpretación que hace el lector empírico sobre la relación existente entre autor y lector implícitos. Por tanto, es la cultura —memoria en acción— la que le brinda al lector empírico la elección de entre dos o más posibilidades planteadas en la gama autoral.

Lo anterior es válido tanto para la narrativa como para el ensayo, pero si ya acordamos que en el ensayo hay una clara cercanía entre autores empírico e

¹⁴ A partir de ahora ya sólo utilizaremos el concepto: lector empírico, quien debería contener en sí todas las habilidades del lector ensayista que hemos explicado.

implícito, por tanto el texto también plantea una semejanza profunda entre la cultura implícita (intracultura) y la empírica. Visto de este modo, ¿se puede hacer una lectura inmanente del ensayo, como se hace, por lo regular, (desde los formalistas rusos y más aún desde el postestructuralismo) con la narrativa?

Sobre este tema dice Liliana Weinberg:

No debemos alarmarnos ante la posibilidad de cercanías, cruces y suposiciones, y debemos recordar entonces que un género no se define sólo por rasgos inmanentes y ahistóricos sino sobre todo por las redes y familias textuales en que se inscribe a la vez que por aquellas formas y prácticas discursivas de las que se distingue u opone en distintas épocas (Weinberg, 2006).

Con lo anterior, la autora nos conmina, de entrada, a no ver a la teoría literaria como un ente cerrado donde la crítica inmanente lo ha subsumido todo. Sus palabras tienen mucho sentido si las pensamos como el quehacer de un lector ensayista, el cual observa más allá del texto y lo convierte en obra al relacionarlo con “las redes y familias textuales en que se inscribe”. Así, podemos afirmar que una lectura inmanente es posible, pero sería insuficiente para realizar una interpretación compleja de lo interpretado, ya que las intraculturas del ensayo no pretenden ser ficcionales.

Todo lo anterior sólo nos permite abrir un camino de interpretación del ensayo, pero aún no zanjamos el problema de la relación entre autores. Ya acordamos que hay una cercanía entre el empírico y el implícito, pero cercanía no implica identificación total, justo aquí se encuentra la compleja simplicidad del ensayo.

En resumen, y que sirva también como aclaración, consideraremos en este trabajo al lector ensayista como aquel lector empírico que va más allá de la lectura inmanente, o encuentra en ésta una visión de la realidad tan completa que le permite hacer una lectura hermenéutica que, para nuestros fines, simplifico como una que se puede socializar, lo que implica un intento de hacer objetivo lo subjetivo. En este caso, ya que el análisis sólo es nuestro,¹⁵ toda lectura tenderá hasta este fin, pero

¹⁵ Como es bien sabido, en los trabajos académicos se suele usar una voz plural (nosotros pensamos/decimos/observamos...); en este trabajo se cambia de plural a singular dependiendo del grado de

tiene las limitaciones y las ventajas de toda lectura (ensayista o no): está basada en nuestra cultura y sólo desde ahí puede expresarse.

sociabilidad (de lectura ensayística basada en la hermenéutica) que consideramos que logramos alcanzar: singular, poca lectura hermenéutica; plural, mayor lectura ensayística.

Capítulo 2

2.1. Sobre William Ospina

A pesar de que mi primera intención era realizar un estado del arte en forma sobre el ensayista colombiano, lo cierto es que el análisis sobre su obra todavía se encuentra en un estado bastante pobre y raquítico. Hay algunos ensayos —la mayor parte de ellos en la revista de la Casa de las Américas—, que son más laudatorios que críticos. También encontré algunas tesis de licenciatura en el Instituto Caro y Cuervo, pero su contenido no era adecuado para nuestros fines. Por esta razón, más que estado de la cuestión, sólo hago una presentación del escritor para quien no esté familiarizado con su obra y trayectoria.

William Ospina Buitrago nació en un pequeño pueblo llamado Herveo, del departamento de Tolima. Aunque estudió Derecho, no terminó la carrera y se dedicó de lleno a su trabajo de periodista y escritor.

Como ensayista se hizo famoso por su libro *¿Dónde está la franja amarilla?*, donde realiza un análisis sobre Colombia desde el aspecto económico y educativo. Después continuaría sobre estos temas, con un estilo coloquial, pero profundo, en otros libros de ensayos, entre los que sobresale: *Pa que se acabe la vaina* y, por supuesto, el libro que nos ocupa: *El dibujo secreto de América Latina*.

En lo personal, puedo decir que es un gran conversador. Tiene la capacidad de contestar una pregunta e incluir en su respuesta narraciones, poemas y ensayos de una gran variedad de autores para darles solidez a sus afirmaciones. Tal vez por estas cualidades también se destaca como novelista con obras como *Ursúa* o *El país de la canela*, narraciones donde la historia sirve de pretexto para darle sentido al que, desde nuestra perspectiva, es su tema más importante: la identidad colombiana.

En estos tiempos no se puede dejar de lado el papel que cada colombiano ha decidido tomar ante el proceso de paz. El de Ospina ha sido claro: va por la paz, pero no es ingenuo y analiza los participantes del conflicto para desentrañar sus intereses en el juego. Su más reciente libro: *De la Habana a la PAZ* compendia sus

artículos más relevantes sobre el tema, dejando en claro su posición; la cual, puedo resumir recordando que el ensayista escribió la *Segunda oración por la paz*, rememorando la primera pronunciada por Jorge Eliécer Gaitán.

La obra de William Ospina es un análisis profundo de la identidad colombiana, sí, pero también es síntoma de esto mismo. Es producto de su cultura y como tal, mantiene un sinfín de contradicciones que iremos analizando a lo largo de este texto.

2.2. Adscripción de pensamiento

Para comenzar el análisis a la obra de William Ospina, volvamos a Liliana Weinberg:

El ensayo es así configuración artística de un acto de intelección y base de un posible contrato de lectura: el que piensa escribe.

Este acto de intelección no resulta, como veremos, de escasas consecuencias: el autor del ensayo anticipa evaluativamente y recorta el asunto a tratar, lo participa a alguien, da un sentido a aquello que a su vez dará sentido al texto, en un proceso de mutua implicación entre el juzgar y lo juzgado que para ser traducido requiere de una formulación paradójica (Weinberg, 2006).

En sus conferencias, la escritora argentina suele decir que la importancia del ensayo se encuentra entre lo que escribe y no escribe el autor, lo que alumbra y lo que oculta, lo que se sintetiza y lo que se desglosa. Si analizamos lo anterior, podemos encontrar nuestra respuesta: las estrategias ilocutivas están planteadas en los ensayos por medio de crisis donde algo se ilumina mientras algo más se oculta. Así, nunca ha quedado tan clara la importancia de la concreción del lector con base en su cultura, ya que él no puede interpretar algo que no percibe. Si algo que está oculto en el texto (oscurecido de forma intencional o no por el autor) pasa

inadvertido al lector y, por tanto, no podrá interpretar ciertas intraculturas que se encuentran en el texto, ya que sin crisis, no hay cultura implícita.¹⁶

Podríamos encontrar las intraculturas en, por ejemplo, las síntesis que hace el autor, es decir, cuando deja de lado algunas cuestiones para poner en evidencia otras; o bien, cuando realiza unos temas y no otros. En este caso analizaremos *El dibujo secreto de América Latina* desde las redes intelectuales que plantea dentro del ensayo.

2.3. La red intelectual de El dibujo secreto de América Latina

Como vimos páginas arriba, cada ensayo se adscribe a una red de pensamiento. Esto lo hace de diversas formas, de las cuales, la que tal vez sea más clara es la referencia a ciertos autores. En este caso, el ensayo: “El dibujo secreto de América Latina” comienza así: “Desde los tiempos en que Bolívar escribió su ‘Carta de Jamaica’[...]”.

Al pensar en Simón Bolívar y su famosa carta, sería inocente creer que Ospina se refiere al simple diálogo epistolar con Henry Cullen,¹⁷ más bien nos hace pensar en un diálogo emancipador que pone en evidencia el papel de España en la concepción que tenemos los latinoamericanos sobre nosotros, lo cual explicaría que, más adelante, Ospina diga:

Los hispanoamericanos podemos sentirnos españoles sólo hasta el día en que vamos a España, ese día comprendemos para siempre que somos otra cosa, y ese descubrimiento puede ayudarnos incluso a amar a España, a admirar a España, a descubrir a España (125).¹⁸

¹⁶ En este caso hay una excepción, ya que acordamos que la experiencia también es leída, por tanto, si dentro de la obra existen los elementos necesarios para hacer una concreción cercana a la intención del autor, entonces nos encontramos ante la ampliación del abanico de posibilidades para tomar una decisión sobre el texto.

¹⁷ El destinatario de la *Carta de Jamaica*.

¹⁸ Para facilitar la lectura, sólo pondré las páginas de *El dibujo secreto de América Latina*.

El “incluso a amar a España”, sería difícil de entender sin el sentimiento expresado por Simón Bolívar, que podemos resumir en este fragmento de la carta: “más grande es el odio que nos ha inspirado la Península que el mar que nos separa de ella; menos difícil es unir los dos continentes, que reconciliar los espíritus de ambos países” (Bolívar, 2015).

Pensar en Bolívar nos lleva, de inmediato, a analizar el problema de la unión de América:

Yo le diré a Usted lo que puede ponernos en aptitud de expulsar a los españoles y de fundar un gobierno libre. Es la *unión*, ciertamente; mas esta unión no nos vendrá de prodigios divinos, sino por efectos sensibles y bien dirigidos (Bolívar, 2015).

Desde luego, Ospina actualiza el discurso para hacer notar que ya no “somos un pequeño género humano”, y también nos hace notar la diversidad. Por tanto, desde lo que ilumina Ospina, nos encontramos con una visión de identidad de América desde la alteridad con una España dominante. El autor toma postura desde la primera línea.

¿Cuál es la alteridad? Para aclarar este punto, William Ospina también se adscribe a líneas de pensamiento, en este caso a George Steiner, quien considera a Europa como: “el continente de los cafés, el continente que fue medido por las pisadas de los caminantes [...], el continente que descubrió que Dios tiene rostro humano”.¹⁹ Para el ensayista colombiano, esta visión constriñe al continente al tamaño de las personas, al contrario de:

Nuestra América [que] es definitivamente otra cosa, aquí la naturaleza no ha sido borrada, aquí sí hay verdaderas selvas y verdaderos desiertos. Allá todos los caminos llevan a Roma, aquí todas las aguas buscan el río, nada tiene unas dimensiones humanas, todo nos excede (116).

¹⁹ La cita es tomada del ensayo de William Ospina.

Ospina ilumina de América la naturaleza y de Europa el pensamiento antropocéntrico. Por tanto, oculta al hombre de América —por lo menos lo pone en la penumbra, pero sabemos que se encuentra ahí— y de Europa al entorno le da medida humana, así es como comienza a formular su contraste.

El siguiente referente es Paul Verlaine, al cual muestra como “maestro sensorial y musical de los poetas hispanoamericanos”. Como bien se sabe, el poeta francés tuvo una gran influencia en nuestro modernismo (es decir, que Ospina comienza a unir a América y a Europa, además de trabajar la influencia que tiene ésta sobre aquélla y suelta una de las ideas fuertes del ensayo): “Quiero decir con ello que si hay una característica común de la cultura latinoamericana es que nada en ella puede reclamarse hoy como absolutamente nativo”. Para William Ospina, Nuestra América es completamente original porque todo lo nativo ya tuvo contacto con el resto del mundo.

Una de las cualidades del ensayista es que participa de viejas discusiones o propone nuevas. Cuando resalta, por ejemplo, a Luis de Góngora y Argote, nos trae a colación el viejo debate entre culteranismo y conceptismo. Para Ospina, Luis de Góngora logra crear la musicalidad de su poesía porque nació “en lo que fueron los viejos reinos moros, y cuyo amor por la sonoridad de las palabras parece pertenecer al orden de la poesía árabe, más interesada por la musicalidad que por el sentido”. Sin duda, la anterior es una posición desafiante, pero fuera de esto, el ensayista comienza a reforzar que América es el producto original de una síntesis de culturas. Pero va todavía más allá, pues pone el ejemplo de Hernando Domínguez Camargo, de quien considera que su poesía nació gracias a existir dentro de las fronteras entre ambos continentes.

Caso aparte de todas las adscripciones que se encuentran en “El dibujo secreto de América Latina” es el caso de Gabriel García Márquez. Para Ospina:

Ahora bien, el modo como está lo indígena en nuestra cultura mestiza me resulta más fácil pensarlo recurriendo a la literatura. Siento que hay, por ejemplo, en la obra de Gabriel García Márquez, una forma de la narración que no responde a los paradigmas de la novela occidental, una manera de mostrar los fenómenos no mediante

argumentaciones sino por medio de imágenes y de brucas magias verbales. Es más bien un procedimiento de estirpe indígena (125).

Quien ilumina de esta forma a García Márquez, oscurece de inmediato a Mario Vargas Llosa y toma cierto partido (así de contundentes pueden ser las redes intelectuales). De entrada, no podríamos decir que Vargas Llosa no intenta realizar un procedimiento como el que explica Ospina. Pongamos como ejemplo *El hablador*, donde —conseguido o no—, el autor implícito del texto de Vargas Llosa intenta “mostrar los fenómenos no mediante argumentaciones sino por medio de imágenes y de brucas magias verbales”.

Cuando se piensa en *El hablador*, es sencillo relacionarlo con *El narrador* de Walter Benjamin; lo hace, por ejemplo, Alejandro Weyler en “Los habladores. Narrativas en el arte contemporáneo internacional” (Weyler, 2013), o bien, Sergio Franco en “Tecnologías de la representación en *El hablador*, de Mario Vargas Llosa” (Franco, 2005). En *El narrador*, Benjamin dice:

Quizá nadie como Paul Valéry haya jamás circunscrito tan significativamente la imagen espiritual de esa esfera artesanal de la que proviene el narrador. Habla de las cosas perfectas de la naturaleza, como ser, perlas inmaculadas, vinos plenos y maduros, criaturas realmente bien conformadas, y las llama “la preciosa obra de una larga cadena de causas semejantes entre sí” (Benjamin, 2011).

Páginas más arriba vimos que Ospina utilizó a Verlaine para comenzar a relacionar a América con Europa, pero a la hora de establecer su red intelectual literaria, lo hace con García Márquez y no con Vargas Llosa, cuando bien podría realizarse desde la cita de Benjamin, es decir, podríamos establecer una posición literaria tan válida: Verlaine-modernismo/Valéry-Vargas Llosa, como Verlaine-modernismo/Valery-García Márquez; pero William Ospina no lo hizo de esta manera, por tanto, la suya es una adscripción literaria, que además es política e ideológica. En este caso cabría decir que es una simple cuestión de regionalismo, de complicidad nacionalista, pero en toda la obra de Ospina no parece nunca mostrarse a favor de lo colombiano desde un sentido chovinista.

Hasta ahora sólo hemos analizado las redes intelectuales en el ensayo homónimo al libro, pero dentro de éste existe uno llamado: “García Márquez, los relatos y el cine”. En ese apartado, el ensayista hace un verdadero panegírico de *Cien años de soledad*, pero no uno simplemente de alabanza pura, sino contundente y profundo.

Una de las cuestiones más interesantes de las redes intelectuales es seguirles el paso, desentrañar esas telas de araña que se unen para divertimento del crítico investigador. Pongamos un ejemplo. En el ensayo dice:

Rebeca viene de otro mundo, pero la realidad de la novela la necesita, y por eso antes de aparecer físicamente aparece como un presentimiento. La frase con la que Aureliano afirma su presagio es de una extraña belleza:

—No sé quién será, pero el que sea ya viene en camino (73).

Pensemos ahora en *Última tule* de Alfonso Reyes, donde nos muestra cómo América ya estaba en la mente de los europeos mucho tiempo antes de ser descubierta:

[...] América fue la invención de los poetas, la charada de los geógrafos, la habladuría de los aventureros, la codicia de las empresas y, en suma, un inexplicable apetito y un impulso por trascender los límites (Reyes, 1942).

El ejemplo anterior es una clara muestra de la intracultura y su choque con la cultura del lector. La referencia a América puede o no existir en realidad dentro del texto de Ospina, pero al escribir: “Rebeca viene de otro mundo” y la referencia de García Márquez a que ya viene en camino, hace que (me)²⁰ brote la idea planteada por Reyes, sobre todo si éste es mencionado pocas líneas abajo.

La siguiente mención es para Juan Rulfo, a quien relaciona en lo literario con García Márquez. Por último, completa la lista de luces artísticas con Pablo Neruda, Rubén Darío, Alfonso Reyes (como ya vimos) y Borges. Si lo observamos bien, es un mapa que trata de no dejar afuera a nadie, aunque para eso se excluya a tantos.

²⁰ Esto es un claro ejemplo de una lectura que sólo puede surgir con el bagaje de la lectura (en este caso) de Alfonso Reyes.

En la sucinta lista lo está todo: el norte y el sur; la lírica, la narrativa y el ensayo; la derecha y la izquierda.

¿Cuál es el motivo de Ospina de hacer esa lista tan inclusiva? Como ya se explicó arriba, el autor implícito utiliza estrategias ilocutivas para lograr sus fines comunicativos. Esta lista da, de primera impresión, la apariencia de ser sumamente inclusiva, pensando en la idea de que unos autores representan una corriente que incluye a muchos otros. Por tanto, tal vez lo que el ensayista pretende es no crear una crisis de lectura, es decir, que el lector no piense: ¿por qué no habrá incluido a tal o cuál?, ¿por qué no puso a nadie de tal o cual lugar?

Incluir a todo y a todos es imposible. Una lectura veloz y nos damos cuenta que no está Carpentier, tan solo para poner un ejemplo que puede ser bastante significativo —pero que también propone un juego de adivinanzas, porque la lista de los faltantes es muy extensa—. Esa posible intencionalidad de no producir crisis, demuestra una crisis interna del autor implícito, lo que nos lleva a imaginar cómo pensó y construyó su red; porque además, cabe aclarar que en este caso no estamos hablando de una red intelectual como aquel grupo en el que se relaciona el autor empírico, sino la adscripción a una línea de pensamiento a la que pertenece o desea pertenecer el autor.

Este ejemplo pone en relieve lo que se explicó en el primer capítulo: existe una lucha de culturas: la del autor implícito que decide a quién poner en la lista; la intracultura, donde se manifiestan los espacios dentro del campo cultural de cada uno de los autores —dentro de la obra, por supuesto—; y la del lector empírico, quien, dependiendo su cultura, hará y se enfrentará a una crisis. Verbigracia: Carpentier no está porque el ensayista no quería incluir a la isla, o bien, porque no deseaba colocar a un francés de nacimiento. Hay otras dos opciones muy claras: porque sintió que ya estaba incluido con algún otro autor, o bien, simplemente no pensó en él; incluso hasta cabe la posibilidad que no lo consideró al nivel de los demás.

Estas lecturas dependen de las crisis creadas, es decir del choque de culturas — crisis en las crisis—, pero recordemos que estas lecturas deben tener la posibilidad

de ser socializadas para que tengan un verdadero sentido, lo que ya antes llamamos una lectura ensayística, la cual está basada en la hermenéutica.

Falta hacer patente la inclusión de Derek Walcott. Él lleva en sí la carga política de su discurso para recibir el Premio Nobel de Literatura. Ospina lo trae a discusión para hacer hincapié en su teoría: “en nuestras aparentes imitaciones hay una originalidad nueva, la expresión de algo que no es derivación sino plenitud presente”. Este autor representa toda la carga de un lugar de nacimiento y una raza. Ospina demuestra que pensó muy bien a la hora de integrar su afiliación literaria.

2.4. Estanislao Zuleta, maestro

Los ensayos “El dibujo secreto de América Latina” y el referente a García Márquez no son los únicos que construyen una red intelectual, el más importante de todos, donde William Ospina explica con claridad sus influencias es “De alas y raíces”, en el cual hace una apología de su maestro intelectual. El ensayo comienza así: “Hace poco volví a leer la conferencia: ‘Tres culturas familiares en Colombia’, que fue pronunciada por Estanislao Zuleta hace unos treinta años, y que desde entonces circula en fotocopias en las universidades, sin que haya sido publicada, que yo sepa, de una manera formal”.²¹ Tanto el comienzo del ensayo, como el hecho de que sea tan sencillo encontrar una conferencia jamás publicada, demuestran la trascendencia del texto al que se refiere Ospina.

El ensayo trata sobre Zuleta, sí, pero es también una respuesta a su pensamiento, una especie de recordatorio de quién es él como ensayista y el lugar de enunciación desde donde brotan cada una de sus palabras.

Ospina dice sobre Zuleta: “Hablar del pensamiento de Estanislao es hablar de dos cosas distintas: de lo arraigado de su posición como colombiano y como americano y de su libertad en diálogo con el mundo”. En efecto, al enfrentarnos al texto del filósofo nos encontramos con verdades que son para él contundentes. Sus pensamientos son categóricos, pero no por eso ofensivos. Al contrario de Ospina

²¹ Yo tampoco encontré una publicación formal, por lo que mis referencias son de una buena cantidad de páginas de Internet que tienen el documento.

—como lo iremos viendo a lo largo de estas páginas—, sus palabras no parecen tener dobles intenciones.²² En los términos que estamos manejando, vive las crisis antes de escribirlas y nos da un resultado de ellas, que, por supuesto, pueden crear crisis más profundas en la lectura, porque no hay en sus textos casi ningún tipo de contención social.

El manejo de la identidad que hacen Ospina y Zuleta es muy diferente. Dice el ensayista:

La cultura oficial pretendía que no había diferencias entre nuestro mundo y el idolatrado mundo europeo, lo único que había que hacer era cambiar los nombre en los decorados del Senado latino, en las evocaciones de la República romana, pretender que Bolívar era Napoleón, que José Hilario López era Napoleón III, que Julio Arboleda era Víctor Hugo. Pero el verdadero desafío de nuestra cultura era pensar desde sí, dejar de ser una glosa de la historia universal, dejar de ser una réplica tramposa de otras realidades y asumirse en su complejidad, mirar el mundo desde estas cordilleras andinas [...] (32).

En cambio, el discurso de Zuleta tiene otra intención:

Voy a tratar de dar un enfoque general de la historia de la familia en Colombia. Esto es casi lo mismo que hacer una historia de la cultura colombiana, en el sentido antropológico del término “cultura”. Pues bien, el problema de la familia colombiana es bastante complejo, porque nosotros tenemos culturas muy diferenciadas, abrigadas bajo unas mismas fronteras. Por ejemplo, hubo culturas que podríamos denominar caribes: es más parecida nuestra costa a la costa venezolana o a Cuba que a Boyacá; una cultura de altiplanos como Nariño, Boyacá, parte de Cundinamarca, es más parecida a la tierra peruana o a Bolivia que a la costa colombiana. Tuvimos culturas de vertiente hechas por colonos, como en Antioquia, Caldas y parte de Santander, que se diferencian mucho más profundamente por sus tradiciones, por su música, de los vecinos colombianos que de otros países latinoamericanos, como por ejemplo de un país también de pequeños propietarios

²² Si seguimos a Eco, sabemos que por la carga del término Enciclopedia siempre habrán dobles y triples intenciones; lo mismo sucede si nos apegamos a nuestro concepto de gama autoral.

como El Salvador, cafetero de vertiente, con los mismo problemas de población y de emigrantes que han tenido Antioquia y Caldas, que lo condujeron recientemente a una guerra.

[...] Pero así como tenemos esas tres grandes culturas, porque nosotros no podemos hablar de una cultura colombiana, así también tenemos tres configuraciones de la familia en Colombia, según su historia. Hablemos primero de una cultura de vertientes; así la han llamado algunos escritores colombianos para referirse a la cultura antioqueña, caldense y en gran parte también santandereana; una cultura costanera, aunque cobija gran parte del río Magdalena porque está en las planicies bajas, y una cultura de altiplanos donde una densa población aborígen fue dominada por una casta señorial (Zuleta).

La primera gran diferencia que encontramos entre ambos autores es que para Ospina el intento de identidad colombiana se encuentra fuera de sus fronteras. Lo plantea desde el Estado, pero cuando dice que es un desafío, también lo considera un desafío por parte de la población. El mismo Zuleta podría darle una respuesta a esto:

Para que no se vayan a despistar les voy a hacer un pequeño paréntesis sobre el difusionismo; el difusionismo es una forma de explicar las cosas por el contagio: en tal parte existe tal cosa porque la recibieron de África, en tal parte existe tal otra porque la recibieron de España; por ejemplo el pasillo, porque lo recibieron de la abuelita, pero son los mismo pasillos.

En todas partes existen cumbias que son del África. De todas maneras es el origen lo que se busca y no la significación; se llama difusionismo porque creen que los rasgos de las culturas se explican por la difusión o contagio. Fue típico de la religión: donde veían a un Dios que moría y volvía a resucitar, se imaginaban que tenían que haberlo copiado de otra religión donde hay un fenómeno parecido. Así, por ejemplo, los historiadores de la religión se imaginaron que los centenares de casos de los dioses que mueren y resucitan todos los años tienen que haber sido contagiados por uno primordial; por ejemplo, se imaginaban al principio que Adonai era un Dios egipcio que muere descuartizado por los demás, se va a los infiernos y al tercer día resucita. Hace tres mil milenios y medio que existe esa historia.

Todos los historiadores pensaban que alguno había copiado al otro. En realidad no es necesario; todos son dioses agrarios y la resurrección es el nacimiento de las cosechas y todos resucitan en primavera y todos los dioses son enterrados en el momento de la siembra (Zuleta).

Parece que Ospina pone en evidencia una crisis propia desde el pensamiento de su maestro. Para el ensayista, el problema se encuentra en la búsqueda de la identidad en el exterior, tanto por el colombiano en lo individual como por su Estado, pero como ya lo dijo Zuleta, la cultura no se traspasa de una nación a otra —por poner un ejemplo—, tan sólo por llevar algún mito o una costumbre.

De cierto modo, la conferencia y el ensayo se contraponen en apariencia, ya que Ospina plantea falta de identidad, en cambio Zuleta no sólo la considera formada, sino que explica que son tres y con lujo de detalles desarrolla por qué cada una de ellas es así, dependiendo de si fueron sitios con alto grado de esclavitud, o si tuvieron un sistema parcelario y hasta por la geografía.

La otra gran diferencia está en cómo se plantea el papel que juegan los actores que conforman la identidad. Ospina nos representa una visión desde arriba, de dominio e imposición, en cambio Zuleta asimila la lucha de poder sin darle juicios de valor, sino que comprende con claridad los juegos de poder históricos y cómo son parte de la construcción de la cultura colombiana.

Por último quiero hacer notar un aspecto que será vital para comprender el libro completo de *El dibujo secreto de América Latina* y en general toda su obra ensayística: “[Estanislao Zuleta] Vio el arte como algo militante, no en el bando de una doctrina, sino en el bando de una exploración responsable y profunda de la realidad.” Es una constante en la conclusión de sus ensayos que propongan algún tipo de solución social a la problemática que haya abordado. Aunque este tema lo abordaremos más adelante, es importante hacer notar que William Ospina intenta pasar del discurso a la práctica, o por lo menos hace una invitación a ella.

La última adscripción que deseo poner en la mesa, sin más intención que mostrar cómo la identificación con ciertos autores se da de formas parecidas —en este caso Pitol-Ospina-Borges-Kafka—, es la que cuenta Ospina sobre Borges.

Era poderosa la irradiación de Praga. Cierta vez, al abrir una revista de la época, Borges se encontró con un texto que a la primera lectura le pareció gris, y como de piedra, tan fuerte era el contraste con los coloridos dramáticos y los énfasis propios de aquel tiempo: era un relato de Franz Kafka. Ese contacto sería fundamental para él [...] (84).

Podemos compararlo sin mucha dificultad con el siguiente fragmento de Sergio Pitol:

Debí haber tenido diecisiete años cuando leí por primera vez a Borges. Recuerdo la experiencia como si hubiera ocurrido pocos días atrás. Viajaba a la Ciudad de México después de pasar unas vacaciones en Córdoba con mi familia. En Tehuacán, el autobús hacía una escala para comer. Era domingo y por esa razón compré el periódico: lo único que me interesaba en aquella época de la prensa era el suplemento cultural y la cartelera de espectáculos. El suplemento era el legendario *México en la Cultura*, sin duda el mejor que haya habido en México, dirigido por Fernando Benítez. El texto principal en ese número era un ensayo sobre el cuento fantástico argentino, firmado por el escritor peruano José Durand. Como ejemplos de la tesis de Durand aparecían dos cuentos: “Los caballos de Abdera”, de Leopoldo Lugones, y “La casa de Asterión”, de Jorge Luis Borges, escritor para mí en absoluto desconocido. Comencé con el cuento fantástico de Lugones, una muestra elegante del postmodernismo, y pasé a “La casa de Asterión”. Fue, quizás, la más deslumbrante revelación en mi vida de lector. Leí el cuento con estupor, con gratitud, con absoluto asombro [...] (Pitol, 2005).

En ambos casos, estamos ante la expresión viva del choque de culturas. La de Borges con Kafka, con Ospina como espectador participante y la de Pitol con Borges. En ambos fragmentos podemos apreciar con claridad el rompimiento de las estructuras previas de los autores para darle vida a una nueva. ¿Qué tipo de recuerdos usaron los escritores para lograr comprender y asimilar estos nuevos mundos que se abrieron ante ellos? En efecto, la lectura es crisis, y para nuestra fortuna, podemos apreciar, por lo menos en cierto modo, la que ellos tuvieron por medio de la recepción productiva.

2.5. Cultura en Ospina

El primer ensayo del libro de Ospina se intitula: “La cultura en tiempos de penuria”. El solo nombre nos da varias pistas de la perspectiva del ensayista. En primer lugar salta a la vista la palabra penuria y la contundencia con que es usada, ya que establece un parámetro de desconsuelo general. La gente sufre, así de sencillo. Después nos damos cuenta que considera que alguna vez fue diferente: “en tiempos de penuria” nos hace pensar que no siempre se sufrió igual, de lo contrario no tendría caso decir: en tiempos. Esta afirmación nos hace pensar en el concepto de memoria de Halbwachs cuando dice:

La memoria histórica se remonta en el pasado hasta un cierto límite más o menos alejado según de qué grupo se trate. Más allá de este límite ya no da cuenta de los acontecimientos o de las personas de una manera directa (Halbwachs, 2011).

Esta idea de que la memoria, coordinándola con la relación que hemos hecho de la cultura, nos permite pensar que la idea de Ospina también va en este sentido: la cultura tiene límites temporales:

Toda cultura es provisional, porque siempre otra cultura está al acecho. Toda cultura es tanteo, exploración, experimento, y siempre sabemos que del descubrimiento, del error y de la conciencia del error puede nacer lo nuevo (6).

El choque de culturas va mucho más allá de lo que hemos planteado hasta ahora, pues hemos dicho que se encuentran, que hay tensión entre ellas, pero no que surgen nuevas culturas de estas relaciones. Siempre hay, como dice Ospina, una cultura al acecho, es decir, que está buscando el espacio y el tiempo adecuados para imponerse. La lectura, por ejemplo, del párrafo del colombiano, produce una crisis en el pensamiento que hemos estado forjando sobre la intracultura (porque recordemos que incluso el hecho de que Ospina defina la cultura, al estar dentro del texto se convierte en su definición de cultura desde la cultura implícita), esto nos

hace pensar que el lector empírico y su cultura están al acecho de la cultura que plantea el autor y de ese encuentro acechante, surge lo nuevo.

Para cualquier crítico es sencillo darse cuenta de la verdad de lo que acabamos de explicar, ya que el no estar de acuerdo confirmaría la verdad del argumento; es decir, si el crítico no concuerda con lo explicado, entonces da de inmediato la razón de que su cultura al acecho produjo una perspectiva nueva sobre el mismo hecho.

Aunque en este caso Ospina sólo habla de la cultura externa, la creación del mundo que él hace (recordemos a Starobinski) nos involucra de tal manera que nos permite reconstruir ese mundo por medio de prueba y error, es decir, por crisis puestas en acción.

Para el ensayista, la cultura tiene poco que ver con los objetos y herramientas. Es casi una contraposición al estilo de Ricoeur que Enrique Dussel explica así:

Aunque civilización no tenía ya la significación spengleriana del momento decadente de una cultura, sino que denotaba más bien las estructuras universales y técnicas del progreso humano-instrumental en su conjunto (cuyo actor principal durante los últimos siglos había sido Occidente), la “cultura” era el contenido valorativo-mítico de una nación (Dussel, 1999).

William Ospina lo plantea de la siguiente forma:

Los grandes inventos no son los artefactos ni las cosas que nos hacen más eficientes, más veloces, más capaces de destrucción y de intimidación, más capaces de acumulación y de egoísmo. Los grandes inventos son los que nos hicieron humanos en el sentido más silvestre del término: el que utilizamos para decir que alguien es generoso, o compasivo, o capaz de inteligencia serena, o capaz de solidaridad (5).

Esta visión que cae más sobre lo moral que sobre lo científico, es el lujo que se da el ensayista a la hora de hacer su definición sobre lo humano, lo que más adelante trasladará a su concepto de cultura. Si analizamos con atención el párrafo de arriba, vemos que Ospina hace un recuento de lo que Dussel llamaría “contenido

valorativo-mítico”. La gran diferencia es que para el argentino es una cuestión regional, de nacionalismo, y para el colombiano es una axiología universal.

Si consideramos lo anterior, ¿dónde está la respuesta a la penuria de la que habla el autor? Hasta este momento pareciera que es causada por las herramientas, por la civilización, pero ya vimos que tan sólo es un nombre diferente para la otra cara de la misma moneda. El autor nos respondería así: “Ahora bien, los tiempos de penuria, los tiempos miserables, los tiempos aciagos, no se deben a una falta de cultura: se deben a la cultura misma”.

A primera vista, esta concepción se asemeja a la que fuimos desechando a la hora de la construcción de nuestro concepto de cultura, y se parece a un paraguas que todo lo cubre, en otras palabras, como si la cultura lo fuera absolutamente todo. El pensamiento de Ospina es sin duda lógico, pero hace falta el sentido de crisis que estamos manejando para que esa definición tenga un sentido más al propuesto por Echeverría. De manera un poco tangencial, es cierto, el colombiano plantea esa cuestión dialéctica imprescindible:

Sin embargo, aunque siempre quisimos identificar la cultura con los frutos copiosos de nuestros talentos y virtudes, hoy sabemos que la cultura también es la sospecha sobre nuestras virtudes, la crítica de nuestros talentos: no apenas nuestro conocimiento sino la prudente desconfianza de nuestro conocimiento. Hoy no sólo triunfamos sino que desconfiamos del triunfo, no sólo nos hemos mostrado capaces de transformar el mundo, y de transformarlo del modo más ostentoso y más asombroso, sino que somos capaces de dudar de las virtudes de esa transformación (6).

¿Lo que plantea William Ospina es producto de la dialéctica? ¿Está planteando verdaderas crisis, por ejemplo, de identidad? Él no está cuestionando, por ejemplo, un par antagónico creado por triunfo y fracaso o por talento o impericia. Sobre lo que él reflexiona es sobre la perspectiva que se tiene de esos triunfos y talentos. La crisis que existe en este párrafo es la de confianza/desconfianza en los actos humanos. Es una revalorización de la cultura no desde la acción, sino desde el análisis de ella.

El anterior es un fragmento donde quedan muy claras las estrategias ilocutivas. En primer lugar, se crea la idea de una falsa dicotomía. Un lector puede fácilmente dejarse llevar por la idea de los opuestos; en cambio, el análisis profundo demuestra que esto no es más que una máscara para explicar algo mucho más importante, que a final de cuentas, es gran parte de nuestro tema: la perspectiva con que se lee algo. Ospina propone un cambio no tanto en las acciones, sino en la manera en que éstas se analizan. Lo que hace el autor es proponer una crisis que no es necesariamente contraria, porque en realidad no tiene que serlo, plantea una cuestión mucho más sutil que una versión maniquea de la historia.

Páginas más adelante el autor regresa al tema del contenido valorativo-mítico, donde ahora sí, presenta dicotomías más claras:

En nuestras virtudes también está la fuente de nuestros defectos. La memoria que nos hace sabios e industriosos también nos hace vengativos. La imaginación que nos hace sorprendentes y mágicos también puede hacernos crueles. Nuestras virtudes requieren estar sostenidas por un orden mítico, por un sistema de valores, por una cosmología, y por el desplome de ese fundamento no puede dejar de producir todas esas cosas terribles y escandalosas de las que se habla hoy: el terrorismo, la corrupción, el saqueo de la naturaleza, la subordinación de los intereses de la humanidad a los intereses particulares de la industria, del sistema financiero, de las plutocracias legales y de las mafias que son su reflejo en los espejos deformantes de la ilegalidad (7).

Dice Marrón Casanova que “si en Dante el viaje conduce a Dios, en Ospina lleva a la memoria”. (2010)

Desde nuestro punto de vista, Ospina considera a la memoria y a la imaginación como virtudes. Comencemos con la primera. Desde nuestra perspectiva, la memoria no es una virtud, sino un cúmulo de posibilidades, en la que se selecciona una de ellas para convertirse en acción. La virtud, por supuesto, se encuentra en qué posibilidad es seleccionada y cómo se lleva a cabo. El caso de la imaginación podemos tratarlo de la misma manera. Lo más interesante del fragmento es la relación que se construye entre política y cultura. Desde nuestra visión de memoria

colectiva, es la selección de las posibilidades que llevan a los actos que enumera el colombiano: terrorismo, corrupción, etc. Para Ospina, entonces, la cultura sí es un paraguas que lo abarca todo, pero le da énfasis a las acciones que provienen del lado axiológico incómodo. ¿Qué provoca la guerra y las mafias? No los artefactos de guerra ni la droga, sino aquella parte de la cultura que nos aleja del concepto de humanidad que ya antes explicó el colombiano. Las herramientas no son más que un reflejo, incluso los actos mismos son sólo reflejos de esa axiología, de eso más profundo que es la cultura y que ya está muy lejos de la vieja concepción que se tenía de ella cuando se hablaba de cultivo.

Ospina suele terminar sus ensayos con una directriz basada, por lo regular, en los valores, en este caso claramente ecologista:

Si hoy nuestra cultura diseña el colapso, traza indolentemente los bocetos de la aniquilación de las virtudes, de la industriosisidad, de la velocidad, de la opulencia como modelo de existencia, del desperdicio y el envilecimiento del entorno como manera de habitar en el mundo. Les diremos sí a todas las innovaciones, a todos los inventos, a todas las fuerzas transformadoras con una única condición, que no alteren nada de lo que es esencial. Hay que mantener inalteradas las cosas esenciales de la vida y del mundo, y todos sabemos cuáles son: para eso nos han servido veinticinco siglos de conocimiento. El agua, el oxígeno, la vida, el equilibrio, lo que nosotros no hicimos ni podemos hacer. No se puede alterar lo esencial. Si tengo que elegir entre el agua y la extracción codiciosa del oro de la tierra, yo prefiero el agua. [...] Si tengo que elegir entre el equilibrio del clima y el crecimiento industrial yo prefiero el clima (8).

El lector empírico tiene en su bagaje un sinnúmero de conocimientos sobre el tema, ya que los está padeciendo. Un párrafo así es difícil de concretar —en el sentido de recepción literaria— de forma semejante. Habría que preguntarse si el capitalismo es capaz de respetar lo esencial. ¿Es eso posible? Pensemos, por ejemplo en Barck y la estética de la recepción desde la lucha de clases, ¿es posible pensar que los dueños de los medios de producción tendrán el límite que establece el ensayista? ¿Qué lectura se hará desde el hambre explicada por Artaud? ¿Quién o quiénes son esos que deben mantener inalteradas las cosas? ¿Propone Ospina un cambio de

paradigma económico? ¿O tal vez sólo sugiere un cambio en el individuo colectivo, algo como menos compra de tecnología, reutilización de los objetos...?

Sin duda el autor implícito muestra su profunda crisis, sabe que se necesita un cambio radical para evitar la destrucción del planeta, pero se centra en los cambios individuales. Tal vez porque no cree en promover cambios sociales y económicos profundos, tal vez porque no cree en ellos o quizá porque el lugar que ocupa en campo cultural colombiano y latinoamericano le ha dictado su pensamiento.²³

2.6. La economía en Ospina

Después de lo analizado en el apartado anterior, el paso lógico a dar sobre el libro de ensayos *El dibujo secreto de América Latina* es analizar la cultura en la concepción económica de William Ospina. Es, tal vez, en este aspecto más que en cualquier otro donde encontramos la lucha interna del autor, ya que a lo largo de los textos vamos descifrando posiciones que, aunque parecidas, con una lectura profunda podemos ver que pueden llegar a ser hasta contrarias.

El resumen de su pensamiento anticapitalista es lo que escribe en el ensayo que acabamos de analizar: “La cultura en tiempos de penuria”, donde dice:

¿En qué consiste hoy nuestra penuria sino en el colapso al que parece llevarnos nuestra propia soberbia? Una doctrina del crecimiento económico que no sólo encumbra a unos países en la opulencia y el derroche, en el saqueo de los recursos planetarios y la producción de basuras irreductibles, y abisma a la mayor parte de la humanidad en la precariedad y la indigencia, en la subordinación y la esterilidad, sino

²³ Ya que el presente análisis es de la cultura implícita, no tiene cabida la explicación que pudiera hacer el autor en persona. Aun así, es importante aclarar que en una plática con William Ospina al momento de hacer la investigación sobre él, dio una respuesta a este problema mucho más profunda. Desde su perspectiva, estamos en el momento en que se están creando nuevos mitos fundacionales, los cuales traerán consigo nuevos derechos y nuevas obligaciones. Él comenta, por ejemplo, que se está haciendo un caldo de cultivo para este nuevo mito, y que algunos de sus ingredientes son la lucha por el aire, el agua, el veganismo, etc. Lo que no sabe, dice el colombiano, es si este mito surgirá antes de que exista un colapso mundial, o si llegará cuando nosotros sólo seamos un recuerdo. Esta aclaración sirve para demostrar que la cultura y sus crisis transforman la lectura, y sin duda, el pensamiento de la llegada de nuevos mitos fundacionales es una fuente de crisis.

que cada vez precipita crisis más amplias y absurdas, que sujetan a las propias naciones opulentas a temporales de riesgo y depresión. Un modelo de producción y de comercio que convierte al planeta en una vulgar bodega de recursos para la irracionalidad de la industria. Un modelo de civilización cuyo frenesí de velocidad y de productividad, de consumo y de obsolescencia de sus objetos, precipita la alteración de los ciclos del clima y la transformación del planeta en un organismo impredecible (6).

Este fragmento parece una versión latinoamericana de los sistemas-mundo de Wallerstein (2005) o Gunder Frank (1998), con una clara muestra de inconformidad de quien lo sufre —está en penuria—.

La razón, si no única sí última, del colapso, del sufrimiento del que habla Ospina no es más que el capitalismo. No lo nombra, es cierto, pero lo define. En realidad, su diatriba es una síntesis crítica del sistema neoliberal en la que nos encontramos.

Como dije, ésta parece ser su visión más constante, pero en otros ensayos su perspectiva cambia, por ejemplo cuando habla del trabajo dice:

Desde cuando somos humanos no nos concebimos sin trabajo, sin el ejercicio de la actividad humana aplicada a la transformación del mundo. Buena parte de esa actividad es penosa, requiere esfuerzo físico, penalidad y agotamiento y por eso la primera razón para que el tormento de los tres palos haya sido su símbolo es porque todo trabajo supone una dosis de dolor y de padecimiento físico²⁴. Pero la segunda razón es que muy temprano en la historia unos empezaron a vivir de los otros, y casi nadie concibe la posibilidad de un mundo en que no nos beneficiemos del trabajo ajeno. (40)

Hasta este momento parece que está hablando de lucha de clases, pero luego continúa así:

La diferencia de nuestra época con la esclavitud radicaría en que los esclavos sólo existían para dar beneficios a los otros, en tanto que hoy, aunque millares trabajen en beneficio de sus patronos o de sus empresas, no hay nadie que pueda decir que no se beneficie del trabajo ajeno. Hay una mayor interdependencia en nuestra época, una mayor división del trabajo sin duda, un acceso de sectores un poco más amplios

²⁴ Se refiere al concepto de trabajo como el martirio producido por tres palos cruzados donde colgaban a los esclavos.

a los beneficios de la cultura, que son todos beneficios obrados por el esfuerzo humano (40).

Como ya vimos, Ospina parece estar en contra del sistema neoliberal, pero en el último párrafo parece matizarlo. Desde esta nueva visión, el trabajo de unos beneficia a otros, es decir, el telefonista de un *call center* se beneficia del trabajo del diseñador gráfico de una empresa multinacional de servicios, al mismo tiempo que el cajero de una tienda de hamburguesas establece una relación de mutua satisfacción con la secretaria de una escuela privada.

Pensemos en dos posibles lecturas radicales. Un latinoamericano de izquierda considerará la visión de Ospina como un alejamiento total al marxismo, si es que hubo alguna cercanía. Un lector conforme con el libre mercado supondrá vacía la propuesta de Ospina, porque su visión no generaría ninguna acumulación de capital, ya que todos se benefician, al parecer en lo que dice, de la misma forma.

Al principio del ensayo “Trabajo, sociedad y futuro” el colombiano nos cuenta la historia del concepto trabajo, el cual proviene de *tripallium*, que era un tormento. Después de esa explicación, escribe que “[...] no ponemos en cuestión el hecho central de que las gentes tienen que trabajar y que su trabajo tiene que ser valorado y remunerado”. Lo que Ospina hace es asimilar y aceptar que la humanidad no tiene otra opción más que trabajar, es decir, sufrir un tormento para poder vivir.

Hasta ahora podemos concluir que el pensamiento del ensayista es crítico y constructivo, pero lejano al planteamiento habitual de revolución, lo cual causa profundos choques en la lectura de quienes sí comulgan con una ideología ortodoxa (ya sea de izquierda o derecha), porque además, el espacio del colombiano en el campo cultural se encuentra en la izquierda, por lo que sus lectores es muy posible que comulguen con esta ideología.

Más adelante parece estar a favor del sistema capitalista:

Nadie parece discutir hoy la necesidad de mantener los procesos productivos existentes, ampliarlos si es posible, dar más y mejores empleos a los trabajadores, garantizar no sólo una remuneración justa y adecuada por su trabajo sino todas las

garantías complementarias que la lucha de las fuerzas laborales ha conquistado a lo largo del tiempo, y que las legislaciones hasta hace muy poco consagraban y se comprometían a garantizar (41).

Pero luego dice:

Dada la magnitud del crecimiento demográfico, dados los patrones de consumo establecidos por la costumbre y magnificados por la publicidad, dada la alianza eficaz e inconmensurable de los modelos de producción con los avances científicos y el poderío transformador de la técnica, no será fácil para la humanidad renunciar al modelo de la sociedad industrial moderna y de su complemento indispensable, la actual sociedad de consumo (42).

En los dos fragmentos anteriores se puede apreciar con claridad que para Ospina la cultura no sólo representa pares antagónicos, sino la conciencia de éstos. Su visión de la economía concuerda con su concepto de cultura, es decir, reconoce los beneficios de, por ejemplo, la tecnología, pero también tiene un escudo ante ella, verbigracia, no permite que se dé por sentado que las herramientas son del todo buenas; también considera un triunfo las luchas ganadas por las fuerzas laborales, pero no por eso lo ve como una solución absoluta.

Ospina plantea una solución para la situación económica, o mejor dicho, una meta hacia donde llegar:

Ese, para mí, es el pensamiento más revolucionario posible: no que todos tengan el poder sobre el mundo, como se pretendía antes, pero sí que cada quien tenga un mínimo poder sobre sí mismo: la posibilidad de escoger su oficio y su pasión, de dedicar su vida a una tarea provechosa para otros pero satisfactoria para sí mismo (44).

¿A qué sociedad se refiere el ensayista al considerar que las elecciones de carrera y trabajo son revolucionarias? Aquí de nuevo no existe una cuestión de lucha de clases, pero sin duda habla de quienes carecen de los medios de producción y sólo cuentan con su fuerza de trabajo.

Su planteamiento es: la libertad del individuo dentro de una sociedad, en palabras de Lucien Goldmann: “el sujeto es lo que nos permite comprender las conductas y, a partir de esas conductas, las realidades, los acontecimientos”. (1992). Ya que el ensayista deja completamente fuera de las opciones para Latinoamérica el socialismo, incluso dice que es un pensamiento del pasado, por tanto la opción está en la selección del trabajo, la capacidad de decidir a quién se le vende la fuerza de trabajo. Para comprender esto, es importante recordar que, como nos comenta Ospina, el trabajo es sinónimo de un martirio, ya que el concepto “trabajo” viene de *tripalium*, que era un instrumento de tortura. Esta visión, de cierto abatimiento parece hilvanar la obra ensayística del colombiano.

Es importante decir que habla de un mínimo poder. La consecución de éste es el mayor logro al que puede aspirar una persona para William Ospina. Pero no olvidemos que ya antes nos refirió cómo debe ser esto, es decir, con los triunfos de las luchas sociales incluidos.

¿Qué desea decir al autor? ¿Qué estrategias ilocutivas hay detrás de todas estas crisis tan patentes a la hora de hablar de economía? Desde nuestro punto de vista es un texto argumentativo en toda la extensión de la palabra: su intención es convencer. En primer lugar, desea convencer al lector latinoamericano de la realidad en la que vive y después de cuáles son sus expectativas. Las estrategias perlocutivas chocarán de forma inevitable. La izquierda socialista no sentirá como propio un discurso que mata sus aspiraciones, la derecha no estará muy de acuerdo con otorgar libertades que no promuevan el libre mercado y que se rompa la relación productor/consumidor del hombre de trabajo. El centro, la clase media, tal vez coincida más, lo que no evita una crisis de lectura, ya que el acercamiento de ideas no implica una concordancia absoluta.

Tal vez su desencanto sea una consecuencia histórica:

Hace sesenta y nueve años dos bombas atómicas destruyeron las ciudades de Hiroshima y Nagasaki, decidieron el final de la Segunda Guerra Mundial, forzaron al Japón a la rendición ante las potencias aliadas y dieron comienzo a una nueva edad del mundo. Alemania había sido triturada por el doble martillo de los rusos atacando por el oriente y los aliados avanzando por el occidente. El triunfo en el frente europeo

y en el asiático de Estados Unidos, que había entrado tardíamente en la guerra, significó también el comienzo de la Guerra Fría, que dividió el mundo durante cuarenta años en dos bloques de poder que se vigilaban mutuamente con desconfianza y con ira, en una tensa paz de pesadilla, sostenida sobre la amenaza cósmica de los arsenales nucleares.

Ahora sabemos que esas potencias enemigas no eran tan distintas: tanto los democráticos Estados Unidos como los burocráticos estados soviéticos profesaban el industrialismo, el armamentismo, el militarismo, y terminaron reconciliándose hace veinte años en las fiestas del mercado, en la desintegración de los proyectos solidarios y en la entronización del individualismo consumista como máximo ideal de la especie (88).

Desde esta perspectiva, la que se encuentra en el ensayo “Nuestra edad de ciencia ficción”, se comprende con mayor claridad por qué Ospina no considera como posibilidad un cambio radical en el sistema económico; para él, el intento ya se hizo y fracasó. Su búsqueda, entonces, se encamina a una realidad palpable desde su perspectiva. Esta realidad es posiblemente el mayor punto de encuentro entre su cultura implícita y la cultura de sus lectores latinoamericanos. El lugar de enunciación, la intracultura y la cultura del lector se encuentran dentro del sistema de consumo que lo abarca todo. Lo que cambia, o puede cambiar, es la interpretación que se tiene del sistema: si se puede o no salir de él, si éste tiene algún límite. Es en estas cuestiones donde se establecen los choques culturales, no tanto si el mundo creado por Ospina es cierto o no, o si es válido para nuestra concepción de la realidad.

Si volvemos a Goldmann, podemos ver en William Ospina un sujeto de estudio para comprender el contexto de su pensamiento. Quien camina por las calles del centro de Bogotá no puede más que sorprenderse de la cantidad de indigentes que hay por la calle. Es casi imposible caminar de una esquina a otra sin encontrarse con alguien que pida una moneda. Esta atormentadora realidad proviene del hecho de que Colombia vivió (uso el pasado con reserva) una guerra durante muchas décadas. La cantidad de desplazados por ella es muy grande y, por supuesto, el gobierno no ha logrado reintegrar a todos en la sociedad productiva.

Este hecho, es decir, la guerra durante años, no sólo transformó la realidad colombiana, sino que tuvo que haber modificado su pensamiento. Recordemos que parte de la guerrilla de los años setenta era de origen comunista. Después de algunos años, la guerra pasó de la política —sin dejarla de lado— a la economía. La disputa por la droga no fue ajena a los grupos que se confrontaban: guerrilla, paramilitares, ejército, etc. Desde este contexto, ¿es posible que un intelectual de izquierda piense en el comunismo, o en el socialismo como posibilidad? Sin duda la respuesta puede ser afirmativa, seguramente en algunos casos lo es; pero lo que observamos sin duda es que para el ensayista no cabe ya esa opción. Él tuvo que haber visto cómo la guerrilla comunista transformaba sus principios para subsistir.

Este pensamiento libertario, rebelde, también se aprecia en las pintas en los muros de Colombia. Las proclamas no son tanto en busca de socialismo o igualdad, el grito unánime es para que llegue la paz. En fin, que el pensamiento de Ospina sobre lo económico está claramente inducido por lo político, por su lugar de enunciación que sufre tanto como él nos ha expresado ya.

2.7. La religión en Ospina

Entre broma y orgullo se escucha con frecuencia en las calles de Bogotá que Colombia es el país del Sagrado Corazón de Jesús. Las conversaciones en el transporte público suelen tener un tinte religioso que parece estar siempre presente. Colombia es un país profundamente católico. A finales del siglo XIX y principios del XX las regiones fueron decidiendo si se consagraban o no al Sagrado Corazón. Por ejemplo, el acuerdo donde Bogotá decide hacerlo es el siguiente:

1. Que el consejo representa a una ciudad que para honra suya tiene la merecida reputación de ser una de las más católicas y piadosas del orbe.
2. Que es deber de todo pueblo cristiano hacer actos públicos de fe y contribuir a la mayor Honra y Gloria de Dios.
3. Que la soberanía social de Nuestro Señor Jesucristo debe ser explícitamente reconocida por los gobiernos católicos.

Acuerda, entre otros puntos:

- Consagrarse al municipio de Bogotá al Sagrado Corazón de Jesús.
- Autorízase al señor presidente del Concejo para que, de acuerdo con el Ilmo. señor arzobispo, determine el modo como deba hacerse la consagración y disponga la fiesta religiosa con que haya de solemnizarse.
- Los miembros del Concejo, el alcalde de la ciudad y los empleados municipales, asistirán en corporación al acto de la consagración, lo mismo que a la fiesta que anualmente se celebra en la Iglesia Catedral en honor del sagrado corazón de Jesús (Henriquez de Hernández, 1989).

La cita anterior no es más que una muestra de la forma en la que se vive la religión en Colombia, lo cual es imprescindible para comprender el contexto, el lugar de enunciación de Ospina. En el ensayo referente a Estanislao Zuleta, nos dice:

Hemos crecido en una cultura dogmática, donde hasta la libertad se vuelve un dogma, y esto podemos atribuírselo al hecho lamentable de que en Colombia no se dio una separación entre la Iglesia y el Estado, y la educación estuvo gobernada ni siquiera por una religión sino por una Iglesia. Por ello aquí creció la costumbre de no polemizar sino de descalificar, acallar y eliminar todo pensamiento disidente (30).

Cuando el ensayista afirma que no hubo separación Iglesia-Estado, se refiere a la cuestión de fondo, no a la formal, ya que la primera constitución en Latinoamérica que establece esta separación es, justamente, la colombiana; aunque cerca de treinta años después se establece en la constitución de 1886 a la iglesia católica como la oficial. Por supuesto, en la actualidad, esto ya no es así, pero insisto, en lo formal, ya que la religión atraviesa casi cualquier actividad del colombiano.

Lo anterior es muy fácil de entender, incluso desde fragmento de Ospina, ya que él mismo explica que la educación estuvo (y en gran medida está) a cargo de la religión. De esta forma, se va conformando una cultura en donde el sagrado corazón y la “dolorosa” (Nuestra señora de los dolores) son partícipes silenciosos del actuar colombiano.

El pensamiento de Ospina referente a la religión va más allá de la simple exposición de hechos comunes, para él es una forma clara, si no de dominación, sí por lo menos de sincretismo.

Hace poco, de visita en la ciudad del Cuzco, me contaron que en los primeros tiempos, después de construida la catedral sobre las ruinas del Templo del sol, los sacerdotes católicos les preguntaron a los jefes incas por qué los nativos no entraban al templo, si había sido construido para ellos. Los jefes contestaron que no podían ver como un sitio de culto un lugar donde no entrara el Sol. Los sacerdotes tuvieron entonces la idea de abrir unas ventanas hacia el oeste que recibieran la luz de la mañana y disponer grandes espejos en el interior para que la luz se multiplicara por todas partes. Sólo después de esto los indios entraron finalmente en el templo, pero quizá no del todo a adorar al dios cristiano sino porque el dios solar había hecho suyo el recinto (121).

Lo anterior se puede relacionar fácilmente con las historias de los pueblos originarios mexicanos que ocultaban a sus dioses dentro de los templos, o la relación Tonantzin-Guadalupe. La religión católica es, entonces, para el ensayista, una forma de relación entre las culturas europeas y latinoamericanas. Esto no implica necesariamente que esta relación sea dominante sino más bien de asimilación de nuestra parte. Incluso, se puede pensar que habla de esa astucia maliciosa latinoamericana de la que solemos vanagloriarnos. En otras palabras, nuestros antepasados usaron la religión europea no para ser dominados, sino para sobrevivir y usarla en su beneficio.

Así son los caminos de nuestra cultura: a veces utilizamos los aportes del mundo entero para expresar lo más profundo y original de nuestro ser. El vistoso politeísmo del santoral católico latinoamericano logra mediante complejas astucias rituales que el culto de un dios único no sea incompatible con el culto de infinitas divinidades, identificables y especializadas (118).

El ensayista no se va hacia el lugar común de la dominación por medio del evangelio, para Ospina la crisis se da en cómo el latinoamericano, en general, le da la vuelta a ese señorío (ni siquiera lo menciona, lo da como un hecho), para hacer lo que el latinoamericano quiere. Como dice Víctor Montoya:

Desde tiempos muy remotos, los hombres han usado el velo de la ficción o de la simbología para defender las virtudes y criticar los defectos; y, ante todo, para cuestionar a los poderes de dominación, pues la fábula, al igual que la trova en la antigua Grecia o Roma, es una suerte de venganza del esclavo dotado de ingenio y talento. Por ejemplo, el zorro y el conejo, que representan la astucia y la picardía, son dos de los personajes en torno a los cuales giran la mayor cantidad de fábulas latinoamericanas. En Perú y Bolivia se los conoce con el nombre genérico de “Cumpa Conejo y Atój Antoño”. En Colombia y Ecuador como “Tío Conejo y Tía Zorra” y en Argentina como “Don Juan el Zorro y el Conejo” (Montoya, 2003).²⁵

La referencia del escritor boliviano es justo esa picardía del latinoamericano que Ospina lleva al área de la religión. Esto no implica que considere que nos burlemos de las creencias, al contrario, se da cuenta que se asimilan de tal forma, que era necesario darles un sentido de pertenencia. Es la misma relación que estableció Estanislao Zuleta, la cual ya revisamos páginas arriba, cuando dice que para trasladar una creencia o una costumbre, es necesario que al pueblo receptor le haga sentido, o de lo contrario no habrá manera de que esto ocurra. La forma en que el latinoamericano le da sentido, por lo menos desde los ensayos de Ospina, es la astucia de la que nos gusta hacer gala.

2.8. Ecología en Ospina

¿A dónde quiere llegar el ensayista colombiano con su libro de ensayos? ¿Por qué cada uno de ellos tiene una moraleja? Al leer su ensayística en conjunto, podemos apreciar que tiene una preocupación profunda: el fin del mundo, lo que tiene todo que ver con el fin de la historia al estilo Fukuyama.

Al colombiano le interesa, sobre todo, la destrucción de la Tierra tal cual suponemos:

²⁵ En este caso, se hace uso de la cultura popular (en el sentido coloquial del término), como ejemplo y parte de la argumentación, ya que la cultura implícita se forma también (y en la mayor parte de los casos, mucho más) de la cultura popular.

Estamos aplicados a la tarea incansable de modificar el mundo, pero de repente hemos empezado a advertir que no siempre es benéfica esa transformación, que así como no toda novedad comporta un progreso, no todo cambio es un avance, no toda transformación es una conquista humana o un enriquecimiento del mundo. Es más, de un modo creciente, muchas de las transformaciones que obramos amenazan con dejar al mundo peor de lo que estaba, porque nuestras fábricas agravan el calentamiento global y alteran el clima, porque nuestros desechos ya son basura, mientras durante siglos todo lo que desechábamos volvía al ciclo de la naturaleza, ahora se acumula sobre ella y contra ella, porque envenenamos los mares, y polucionamos la atmósfera y llenamos de anillos de basura sideral el espacio exterior (45).

El análisis de este párrafo tiene un problema inicial: ¿qué significa para Ospina “de repente”? Si se refiere de unos años a la fecha, no podríamos más que pensar en ingenuidad; pero como ya vimos arriba, él está consciente del problema histórico que plantea, por lo que esto no es una posibilidad. Donde sí podemos ver una crisis clara, es en sus postulados económicos contra los ecológicos, que no pueden más que chocar. Recordemos que él propone un límite al sistema capitalista que nos rige para intentar mantener un equilibrio, pero como también ya vimos, este planteamiento va en contra de lo que el mismo capitalismo es. Es por eso, tal vez, que es justo en esta parte, la del futuro ecológico, la del futuro de nuestra especie y nuestro mundo, en que vemos con mayor contundencia el pesimismo del ensayista:

Hoy a muchos les parece ya imposible la limpieza del mundo: pero estamos apenas en los comienzos del proceso de su degradación y su envilecimiento. ¿Cómo será cuando diez o doce mil millones de personas persistan en montarse en el tren del consumo desaforado y del derroche irreflexivo? ¿Nos bastará entonces con el consuelo de haber tenido empleo personal gracias a ese trabajo que producía un daño colectivo? (46).

¿A quién va dirigido esto? ¿Cuál es el lector que está buscando? Ospina está iluminando el problema, pero oscureciendo a los culpables. ¿Esto es porque lo somos todos? Sin duda es así, pero es un planteamiento también que nos incumbe

a todos, por lo que el mundo del que habla, que está presente en su obra, es éste en donde las empresas transnacionales son las dueñas de todos los bienes, las que buscan plusvalía más allá de todo interés humano. ¿Por qué no las menciona?

La primera respuesta, la más lógica dentro de la estructura de su libro es que no lo hace porque está apelando a una transformación de conciencia del lector. Ospina es un convencido que la respuesta a los males del mundo está en las transformaciones del sujeto colectivo, es decir, que los cambios profundos de la sociedad —los cuales se ven en lo individual—, son los que pueden variar los resultados actuales.

Otra respuesta es que sí los menciona, pero como ya sabemos, el ensayista es un maestro en decir con silencios. Veamos:

Entre la antigua virtud de las semillas con sus fortalezas y sus vulnerabilidades y la modificación impredecible de las semillas y la fabricación de organismos estériles para satisfacer la codicia de los que privatizan lo divino, yo no sólo prefiero las semillas y la prodigalidad de las simientes naturales, sino que considero un crimen la apropiación privada de los más antiguos bienes colectivos. La pródiga manzana de la salud, de la tentación y del deseo no puede ser envilecida por un logotipo mezquino (8).

O bien:

Nietzsche decía que cualquier costumbre, aun la más insensata, es preferible a la falta de costumbres. Sin embargo, nuestra época es la de la muerte de las costumbres: cambiamos continuamente tradiciones por modas, conocimientos comprobados por saberes improvisados, arquitecturas hermosas por adefesios sin alma, saberes milenarios por fanatismos de los últimos días, alimentos con cincuenta siglos de seguro por engendros de la ingeniería genética que no son necesariamente monstruosos pero de los que no podemos estar seguros, porque más tardan en ser inventados que en ser incorporados a la dieta mundial antes de que sepamos qué efectos producirán en una o varias generaciones, todo por decisión de oscuros funcionarios que no parecen ser lectores de Montaigne y de Séneca, y que no siempre pueden demostrar que trabajan para el interés público. El doctor Frankenstein es

nuestro dietista, y el Hombre Invisible toma las decisiones delicadas que tienen que ver con nuestra salud y con nuestra seguridad (49).

No se necesita un profundo análisis para saber que William Ospina está hablando de Monsanto²⁶, es decir, el ensayista sí hace mención a las empresas, pero en lugar de nombrarlas, las describe para que el lector haga sus propias conexiones. Es una estrategia ilocutiva sencilla, pero bastante efectiva, pero que además, salva de posibles problemas dentro del campo intelectual, porque recordemos que un libro no sólo es creación del autor, sino que pasa por toda una estructura que lo va transformando. En otras palabras, el silencio podría no provenir del autor, sino — entre otras opciones— de la editorial, y es el autor quien salva la situación con artilugios literarios como la elipsis.

Antes de analizar directamente los fragmentos de Ospina, veamos lo que dice Silvia Ribeiro sobre el tema:

Monsanto insiste porque necesita desesperadamente acceder a nuevos agrotóxicos, ya que su producto estrella, el glifosato, está en crisis. En dos décadas de transgénicos el uso masivo de glifosato ha generado 24 malezas resistentes que colocan en inmensos problemas a los agricultores. El aumento de cáncer, abortos y malformaciones neonatales en las zonas de cultivo de transgénicos en Argentina, Brasil, Paraguay es de proporciones epidémicas. Que hijos de campesinos mueran no parece importarle a Monsanto, pero la Organización Mundial de la Salud declaró en 2015 que el glifosato es cancerígeno en animales y probablemente en humanos y eso sí fue un golpe. Por esto y más, a Monsanto le urge cambiar de agrotóxicos, cambiar de nombre por su enorme desprestigio y, si puede, cambiar de sede para evitar impuestos (Ribeiro, 2015).

En el primer párrafo el ensayista lleva el problema al robo por parte del sistema capitalista a los bienes colectivos ancestrales. La semilla, en este caso, es una

²⁶ También cabe la posibilidad de que no haya dicho el nombre de las empresas, porque quiere ir más allá de sólo mostrar a Monsanto y así no individualizar el problema.

metonimia para expresar un cúmulo de bienes robados, pero también es usada en un lenguaje puramente denotativo: el robo de la semilla, así tal cual.

Es curiosa la relación que hace con el símbolo de la manzana, porque parece ser una alusión a Apple, lo que llevaría su discurso a un asunto mucho más allá del robo de Monsanto a la naturaleza y al sistema agropecuario, sino a la opresión total del capitalismo que utiliza símbolos ancestrales como parte de su forma de dominación.²⁷

En el segundo fragmento, en su primera parte, nos hace ver el peligro en el que nos encontramos por el consumo de alimentos que no han sido probados. Aunque no lo dice, está ahí expuesta la discusión sobre el daño que pueden hacer. Ospina no habla de cáncer, pero cualquier lector medianamente informado sabe que es a eso a lo que se refiere. Su lector implícito es, sin duda, un lector que conoce la problemática de la actualidad.

La última parte es la que lo dice todo, donde con una metáfora pone en contexto toda la situación sobre la alimentación en el mundo. Cuando habla de Frankenstein queda claro que se refiere a Monsanto y a sus semillas de dudosa procedencia, pero cuando habla del hombre invisible va mucho más allá, porque pone en evidencia que la problemática trasciende a una empresa multinacional, ya que incluye a Estados, a miembros importantes de la política mundial, a otras empresas; en fin un Hombre Invisible que no podemos saber quién es, pero que está casi de forma omnipresente.

Esta metáfora no muestra una crisis del autor, lo que hace es usar el lenguaje literario para expresar de forma más bella y contundente una crisis mundial. Porque en efecto, el lector traslada su pensamiento a aquello que no se dice, pero que está ahí.

En “Cae la noche sin que nos hayamos acostumbrado a estos lugares” dice:

También forma parte del proceso de transformación de nuestra cultura el que ahora no pensemos sólo en los derechos del hombre sino que seamos capaces de sentir

²⁷ Dejo de lado los mitos urbanos sobre el nombre de la compañía y su símbolo, como que es un tributo a Alan Turning, quien murió al morder una manzana envenenada con cianuro, o el juego de palabras: *bite* con *byte*.

amor y compasión por los animales, cordialidad por el mundo natural, respeto por el equilibrio planetario. Cuanto más avance esa globalización que a veces pretende ser sólo una estrategia de productividad y de mercado, más importante será la necesidad de que cada persona tenga conciencia planetaria, sienta afirmarse en ella deberes y responsabilidades con el globo (55).

¿Cómo se relaciona esto con todo lo analizado en este apartado? ¿Es que en verdad podemos hacer lo que dice Ospina cuando ni siquiera sabemos de dónde provienen nuestros alimentos? La pregunta más importante podría ser si el hombre está consciente de su espacio o si como dice Ortega y Gasset:

Triunfa hoy sobre todo el área continental una forma de homogeneidad que amenaza consumir por completo aquel tesoro. Dondequiera ha surgido el hombre-masa de que este volumen se ocupa, un tipo de hombre hecho de prisa, montado nada más que sobre unas cuantas y pobres abstracciones y que, por lo mismo, es idéntico de un cabo de Europa al otro. A él se debe el triste aspecto de asfixiante monotonía que va tomando la vida en todo el continente. Este hombre-masa es el hombre previamente vaciado de su propia historia, sin entrañas de pasado y, por lo mismo, dócil a todas las disciplinas llamadas «internacionales». Más que un hombre, es sólo un caparazón de hombre constituido por meros *idola fori*; carece de un «dentro», de una intimidad suya, inexorable e inalienable, de un yo que no se pueda revocar (Ortega y Gasset, 2010).

De ser así, si en verdad el hombre vive en la civilización sin comprenderla del todo, eso podría explicar por qué el vehemente llamado de Ospina, ya que él busca que primero se tenga conciencia de dónde se encuentra y qué puede hacer. Las personas tendrían que dejar de ser masa para ser individuos, esos a los que tanto apela el ensayista. La individualidad y su acción son, pues, en Ospina, crisis de identidad.

2.9. El arte en Ospina

Páginas arriba describimos qué es para nosotros la cultura, para después construir el concepto de intracultura o cultura implícita. Ahora nos enfocaremos en la concepción que tiene el arte en la construcción cultural que hace William Ospina. Esto tiene una arista que se debe manejar con cuidado tanto a la hora de hacer el análisis, como de leerlo, ya que una de las más grandes imantaciones del término cultura es el grado de desarrollo de una civilización. En otras palabras, solemos relacionar el arte con la cultura como algo superior en el ser humano. En este caso, debemos recordar que analizaremos la cultura implícita en su obra, es decir, las tensiones contenidas entre el autor y el lector implícitos, que es concretada de cierta forma contextualizada por el lector empírico gracias a la gama autoral presentada. Lo anterior siempre conlleva crisis, desde la escritura hasta la recepción misma, las cuales van chocando entre sí. Y el arte, por supuesto, no está fuera de esta concepción, ni tampoco la forma en que William Ospina nos lo presenta.

En el libro hay muchas referencias al arte, pero (sin considerar los de literatura, es decir: Borges y García Márquez), sólo hay un ensayo que se enfoca por completo a este tema: “Canciones”, el cual, por supuesto, hace un recorrido de esta expresión por toda Latinoamérica. El mismo ensayista explica por qué lo hace así: “Las canciones son la manera más antigua y más evidente de la poesía, y los poemas no son más que canciones con una música más sutil o más secreta” (10). Así, con suma habilidad, el ensayista pone a la par a la canción con la poesía. De este modo, Ospina se evita la discusión de si son o no un arte.

Sobre lo anterior, cabe señalar que no es un arte cualquiera, sino que:

Las canciones son la más humilde e inmediata poesía de los pueblos, y en nuestro caso, son una muestra viva de la complejidad de esta cultura, de sus riquezas, sus certezas y certidumbres (10).

Al decir humilde no parece referirse a una cuestión de bajo estrato, sino más bien a la honestidad y cercanía. La canción, el arte todo, es para Ospina expresión de la cultura.

Consideremos por un instante al arte como un medio de comunicación de lo sublime y lo místico, en ese sentido, las canciones, como expresión de la cultura popular, tienen una gran capacidad de intercomunicar a las culturas. La canción viaja rápido y su recepción suele ser más heterogénea que la de, por seguir el ejemplo de Ospina, la poesía formal.

El ensayista nos pone un claro ejemplo de esto:

Habría que trazar sobre el mapa del continente los mapas de las influencias musicales. El mundo del bolero, ese diálogo entre México y las islas, esa cosa susurrada y alegre que casi siempre se escribe en presente, frente al mundo del tango, por ejemplo, esa cosa rencorosa e inspirada, que casi siempre se escribe en pasado (13).

Pero en dónde pone mayor énfasis es en su estudio de la literatura. Su definición es:

La literatura podría parecer el registro espontáneo en el lenguaje de las complejidades de la realidad; pero la literatura es una milenaria acumulación de recursos y destrezas en el ejercicio siempre incompleto de narrar con eficacia, de prodigar en el lenguaje asombros y revelaciones (59).

Hugo Niño dice sobre esto:

García Márquez ha dicho que en su experiencia como lector, a menudo leía no para enterarse de lo que se contaba, sino para ver cómo estaba escrito. Es un hecho que cada escritor busca su propia propedéutica, así ella se transforme continuamente. Algunos la hacen manifiesta, como Quiroga, Cortázar o Guimarães. Otros la desarrollan de manera transversal, que es una forma de hablar de sí mismos como si fuera de otro. Y es el caso de William Ospina, en el que uno puede encontrar esas claves escriturales, aunque codificadas, en sus textos ensayísticos (Niño, 2010).

A primera instancia parece que William Ospina considera a la literatura como una técnica, es decir, un conjunto de procedimientos; lo cual es indudable, pero es

cuando dice que se trata de “asombros y revelaciones”, cuando le da su categoría artística. Pero lo que más nos importa es la cuestión de la comunicación y la crisis que por sí misma incluye la literatura al comunicar. Cuando dice: “ejercicio siempre incompleto de narrar con eficacia”, es casi un oxímoron, está dando por sentado que cualquier intento será fallido, aun cuando lo que se busque es la comunicación completa. ¿Por qué no se cumple este propósito? Ya lo hemos visto, porque existe una gama autoral que nos permite tener un cúmulo de posibles interpretaciones que dependen de nuestro bagaje.

En el ensayo “Borges y Ginebra” apreciamos que para el ensayista la literatura no es sólo una cuestión estética, tal vez aquí es donde podemos encontrar la respuesta de lo que para él significan revelaciones:

Fue esa guerra la que llevó a Joyce a escribir el *Ulises*, a tratar de remendar con palabras el tejido desgarrado de la cotidianidad; y fue esa guerra la que llevó a Thomas Mann a escribir *La montaña mágica*, para examinar el abismo que se había abierto entre la tradición y el presente. Conviene recordar que otros dos ejercicios de minuciosa reconstrucción del pasado se alzaron como recurso del espíritu para enfrentar las desintegraciones de aquel hecho horroroso: *El hombre sin atributos*, de Musil, y *En busca del tiempo perdido* (79).

Más allá de lo obvio, es decir, que para el autor la literatura es muestra —no reflejo— de la realidad, hay que descifrar por qué lo considera de esa manera.

Hay que notar que el ensayo habla sobre Borges, pero luego pasa a ejemplos de la primera guerra y la literatura que se produce a partir de ella. Él mismo lo dice: Borges no vivió en carne propia la guerra, aunque estuvo allí en ese momento. Lo anterior al estilo de Alfonso Reyes, que no se daba cuenta de lo que pasaba a su alrededor para luego descubrirlo y hacerlo parte de su obra. ¿Por qué, entonces, Ospina lleva su estudio a la guerra cuando el sujeto mismo de estudio no le dio importancia en su momento? La respuesta está en su obra en general: si el ensayista colombiano tiene un tema recurrente es la guerra, o la paz, desde donde

se vea, ya sea desde sus análisis de la situación latinoamericana o desde sus arengas de cambio individual.²⁸

A pesar de que trataremos este tema con mayor profundidad páginas abajo, es importante resaltar el papel que Ospina le da a la literatura en el choque cultural Europa-América:

En nada se advierte tan nítidamente el modo como lo ajeno se volvió carne y sangre propia como en el vasto tejido de las lenguas europeas llegadas a América, en las que empezaron a circular desde muy temprano las savias del mundo americano, y en cuyas literaturas fue emergiendo la exuberancia de las regiones del continente. Las literaturas americanas son fruto del encuentro de unas lenguas ya formadas con un mundo desconocido. La tensión entre unas lenguas establecidas y un mundo sorprendente representó para nosotros desde el comienzo la tensión entre lo real y lo mágico, ya que la magia no es más que lo que obedece a otras leyes (119).

Sobre el tema comenta Padrón:

Al profundizar en la ficcionalización de una dramática historia de colonización en América, intentar recomponer una cartografía más erudita y real de la invasión y el genocidio americanos, Ospina parte del ideario y de la cosmogonía, del pensamiento teogónico de los tradicionales ancestros de civilizaciones americanas antes de la invasión del “hombre blanco”. Este factor lo hace ser un radical, porque va a las raíces, completa el valor del mito y las leyendas, les ofrece un lugar más preciso que el asignado por el pensamiento europeo, que nunca ha comprendido la proyección de americanidad presente en las actuales sociedades de este hemisferio. En sus textos no hay separación entre naturaleza y cultura porque ambos conceptos no resultan excluyentes, sino se complementan mediante huellas de una historia y en presencia cotidiana (Padrón, 2010).

Ya sea o no acertada la visión que tiene Padrón sobre el trabajo de William Ospina, lo cierto es que el colombiano sintetiza con maestría una de las características principales de nuestra literatura: la expresión de lo mágico por medio del choque

²⁸ Esta inquietud de Ospina sobre el tema se puede analizar en su última obra: *De la Habana a la PAZ*.

cultural, como diría José Ramón Medina en la introducción a la *Historia real y fantástica del nuevo mundo*:

En 1941, Alfonso Reyes, en su *Última Tule*, dice: “América fue la invención de los poetas”. En 1968, Gabriel García Márquez, en conversación con Armando Durán, le recuerda que “la mayoría de las cosas de este mundo, desde la cucharas hasta los trasplantes de corazón estuvieron en la imaginación de los hombres antes de estar en la realidad”.

Y Alejo Carpentier, de vuelta a lo maravilloso prefabricado por el surrealismo, traza en el prólogo de su novela *El reino de este mundo* los primeros rasgos de lo que serán las claves del hechizo americano: “Después de sentir el nada mentido sortilegio de las tierras de Haití [...] me vi llevado a acercar la maravillosa realidad recién vivida a la agotante pretensión de suscitar lo maravilloso que caracterizó ciertas literaturas europeas de los últimos años”. Notemos que habla de suscitar, con lo cual, y volviendo a la referencia medieval, pareciera decir que lo maravilloso *se nos revela*.

[...] En América lo cotidiano es lo maravilloso (Medina, 1992).

Para Ospina existe una tensión entre el nuevo lenguaje y la realidad que debe transmitir. A diferencia de los autores mencionados por Medina, al parecer la magia cobra un nuevo sentido, no es solamente lo diferente, novedoso y exuberante, sino las leyes que rigen a esto nuevo y los problemas que enfrenta la literatura para expresarlo; en otras palabras, es la transformación del realismo mágico. Como dice en el fragmento que continúa, cuando los comentaristas hablaban de las hazañas de los españoles, la naturaleza tomaba el control y el protagonismo de los escritos. Muestra de ello es el libro que prologa Medina, el cual está lleno de fuerza y colorido americanos, más que de hazañas gloriosas.

Y allí ocurrió un fenómeno muy significativo: muchos querían solamente cantar las hazañas de los grandes capitanes de conquista, querían pintar sus retratos con el paisaje de fondo del mundo americano, pero ese escenario era tan vigoroso que muchas veces el retrato se perdió detrás de las selvas y las anacondas, de los caimanes y los ríos, de las tempestades y los pájaros. El mundo americano avanzó como una enredadera sobre las páginas de los cronistas y lo invadió por completo, y les demostró que aquí el hombre no puede llenar todo el cuadro (120).

El ensayista plantea por primera vez un ganador en el choque cultural Europa-América, y en contra de toda apuesta por lo que ha expuesto, declara a América como ganadora. Pero veamos bien, no a la población americana, quien gana es la naturaleza, es decir, lo mágico. Las triunfadoras son las nuevas reglas, y tal vez sea por eso que sus arengas para salvar el mundo provengan más de su visión de América y su exuberancia que del mundo todo, ya que es este continente, desde su visión, el que cuenta con los recursos. Así, por medio de la literatura, es decir, del arte, nos damos cuenta que gran parte de su discurso, de su ideología, es profundamente latinoamericana, que el mundo que desea salvar es el de su lugar de enunciación.

Así, del choque cultural, nace nuestra literatura:

Los cronistas de Indias no podían bastarse con repetir lo aprendido en su mundo de origen, y dado que “en los últimos comienzos de una literatura nombrar equivale a crear”, aquellos aventureros tuvieron que inventar un lenguaje y prepararon el terreno para una extraordinaria literatura (120).

Más adelante dice:

Pero el descubrimiento de América fue también una metáfora de la necesidad que sentía Europa de salir de sí misma, la sed de descubrir los mundos no europeos que había en este mundo. A partir del siglo XVI, de un modo creciente, comenzaba en Europa en todos los reinos del espíritu, en la filosofía, en la política, en el arte, en la poesía, la crisis del centro, la crisis de la forma y la crisis de la proporción. Empezaron los sueños de la Utopía y del buen salvaje, de las nuevas Atlántidas y de los El Dorado, creció el gusto por las especies exóticas y comenzaron las fugas míticas en busca de lo nuevo. No deja de ser significativo que hayan sido los finales descubridores de otras tradiciones estéticas, impresionistas y expresionistas, quienes emprendieron una lucha contra la nitidez del dibujo, un proceso de experimentación y de abandono de cánones estrechos y de normas rígidas (122).

Ospina pone muy claro que los que forjan las bases de nuestra literatura son los europeos, pero esto tiene la base de la impresión causada por la naturaleza americana. Quizá lo más importante es que esta nueva literatura no sólo es desarrollada por el choque cultural, sino por el interés que este enfrentamiento

causa; en otras palabras, no sólo es el hecho de lo nuevo, sino el gusto por lo nuevo lo que permite el nacimiento de nuestras letras. En este caso, la brutalidad del choque permite encontrar nuevas formas de enunciarlo, o como dice el ensayista, se crea un nuevo lenguaje. Éste es el único que tiene la capacidad de abarcar tanto al choque, como a la naturaleza, como al placer que despierta la novedad. Además, este lenguaje perdura:

Ahora bien, el modo como está lo indígena en nuestra cultura mestiza me resulta más fácil pensarlo recurriendo a la literatura. Siento que hay, por ejemplo, en la obra de Gabriel García Márquez, una forma de la narración que no responde a los paradigmas de la novela occidental, una manera de mostrar los fenómenos no mediante argumentaciones sino por medio de imágenes y de brucas magias verbales. Es más bien un procedimiento de estirpe indígena [...] (126).

Así, para el colombiano, el lenguaje y la literatura son expresiones de la lucha histórica que se ha llevado a cabo para la construcción de ese lenguaje que fue nuevo, pero que perdura y se ha desarrollado para construir las letras latinoamericanas.

2.10. Identidad en Ospina

A pesar de que sólo en uno de sus ensayos lo hace explícito, a través de toda su obra, William Ospina va desarrollando lo que para él qué significa ser colombiano y latinoamericano. Esta cuestión de identidad no siempre está delimitada, y pareciera dar por sentados un cúmulo de rasgos parecidos que nos hacen únicos. Para mostrar lo anterior, y no cortar de tajo el tema artístico, veamos qué dice sobre las canciones sobre esto:

México, Cuba y Puerto Rico han aportado con sus canciones una parte insustituible de nuestra educación sentimental. Y nadie en Latinoamérica se resigna a sentir que boleros, sones, mambos, corridos, rancheras, cumbias, paseos, porros, bambucos, pasillos, valeses, cuecas, zambas, milongas y tangos son algo ajeno, inventos de otros. (12)

Aunque no siempre es tan tajante con el establecimiento de la identidad —y mucho menos con huellas de la cultura popular—, aquí sí podemos observar que

tiene en mente una cultura que abarca desde Sonora hasta la Patagonia. ¿Pero de dónde proviene esa música que nos identifica? ¿Por qué consideramos los mexicanos un tango como nuestro y los colombianos una ranchera como suya? Habría que matizar el dicho de Ospina, pues el mexicano no siempre considerará como suyo el tango, pero sin duda, un colombiano sí lo hará con una canción ranchera; incluso hasta podría pertenecerle más que al propio mexicano. Sobre el origen, el ensayista dice:

Hay en América Latina una suerte de debate melódico que nunca logró ser una discordia entre la diversidad de nuestras raíces. Todas nuestras canciones contienen en diverso grado el ímpetu europeo, la melancolía indígena y la rítmica sensualidad africana (11).

Más adelante dice:

Pero claro, una época de la música continental nación del diálogo entre México, La Habana y Buenos Aires, y era un diálogo mestizo entre una región indígena, otra africana y otra europea. A lo mejor, para ser esquemáticos, la indígena ponía sobre todo el elemento sentimental, la africana el elemento rítmico y la europea el elemento intelectual (16).

En primer lugar observamos que considera a la música como el producto de un sincretismo específico. No es la unión de las tres culturas, sino el resultado de esta unión.

En el segundo fragmento encontramos un aparente reduccionismo tan brutal que no puede más que crear controversia. Así planteado, parece que para el ensayista África no es más que tambores, la cultura indígena un compendio de sentimientos y la razón la brinda la civilización más desarrollada tecnológicamente. En realidad, queda claro que esta simplificación sólo la propone para expresar el primer paso de un marco de análisis de la música, no porque en verdad piense que así es como podríamos encontrar las huellas culturales en cada canción,

Para continuar es necesario comprender de dónde proviene la identidad para el ensayista, para ello hace un resumen de la novela *Homo Plus* de Frederik Pohl. Muestro aquí una síntesis del resumen: la novela trata de un humano que viajará a

Marte, pero para hacerlo es transformado en un ser que puede alimentarse y respirar en el contexto marciano. El análisis de Ospina es:

El autor no deja de mostrarnos que, sin embargo, dentro de ese ser hay un terrícola atrapado lejos de su planeta, desadaptado para siempre de su mundo de origen, y por medio de esa metáfora, Frederick Pohl nos ayuda a sentir de qué manera minuciosa nuestros cuerpos están diseñados por este planeta, nuestro peso, nuestro sistema alimenticio, nuestro sistema respiratorio, nuestra locomoción, nuestra vista, nuestros músculos, todo corresponde al mundo en que hemos nacido. Que por ello somos no sólo huéspedes del mundo sino una síntesis de lo que hay en él: sus bienes nos alimentan, sus aires nos dan vida, la distancia del Sol es la adecuada para nuestra existencia, el rumor de la lluvia nos arrulla y, como decía Wordsworth, “hay bendiciones en esta suave brisa”²⁹. Somos hijos de la tercera piedra después del Sol, y la verdad es que sólo en ella tendremos siempre nuestra morada (56).

El ensayista aquí concuerda con la visión que hemos planteado de Goldmann, y nos pone un ejemplo de cómo un hombre es la muestra de la circunstancia en la que vive. El hombre es el resultado de su contexto, pero más allá de lo que ya ha llegado a ser un lugar común, Ospina nos muestra que esto tiene además un lado que podríamos llamar artístico. El colombiano da una vuelta de tuerca al traer a colación al poeta inglés, lo que plantea un cambio de visión que transforma el producto del contexto como simple producto simple, en uno que está cargado de “bendiciones”, es decir, que le da un juicio de valor que convierte al individuo, y por tanto a la sociedad toda, en esa bendición. En otras palabras, el contexto no sólo nos hace ser lo que somos, sino que eso que somos, es bueno.

²⁹ El poema continúa así:

Hay bendiciones en esta suave brisa
Que sopla desde las verdes praderas y nubes
Y desde el cielo acaricia mi mejilla
Y parece caso consciente del gozo que otorga.
¡Oh bienvenida mensajera! ¡Oh bienvenida amiga!
Un cautivo te saluda, procedente de una casa
De ataduras, liberado de las murallas de aquella ciudad,
Una prisión donde había pasado largo tiempo emparedado.

(La traducción del poema fue obtenida del libro: *Antología del cuento latinoamericano del siglo XXI: las horas y las hordas*, del cuento “Cuarto del confín”. (Sánchez Mejías, 1997)

2.11. La identidad colombiana

La construcción de la identidad del colombiano la realiza Ospina desde la misma visión desde afuera, es decir, comparar a Colombia con otras naciones y a sus héroes con los próceres de otros sitios.

Vale recordar que en esos tiempos, en los vehementes y apasionados años setenta, muchos intelectuales asumían que para explicar la realidad del país bastaba hacer coincidir nuestra historia con los cánones de sus respectivas doctrinas. Pero Colombia es un país demasiado singular, Colombia no se parece a nada demasiado conocido, y mientras unos intelectuales jugaban a que éramos Francia, unos políticos a que éramos Suiza o el Japón de Suramérica, unos jóvenes rebeldes a que fuéramos Rusia o China o Cuba, y algunos sectores de la clase media a que fuéramos los Estados Unidos, la gente seguía rezándole al Corazón de Jesús, bailando cumbias y vallenatos, preparando sancochos y tamales, seguía votando, como todavía hoy, por esas maquinarias incomprensibles que se llaman el Partido Liberal y el Partido Conservador. Y se diría que a pesar de su asombrosa torpeza, esos partidos conocían más a Colombia y se identificaban más con ella que cuantos pretendiendo cambiar el país lo que procuraban era cambiar de país (29).

Aquí encontramos otra de las aparentes dicotomías que plantea el ensayista. Al parecer nos dice que hay dos tipos de colombianos, los que juegan a ser otros y los que sí son colombianos, pero su planteamiento va mucho más allá de esto, ya que, ¿los jóvenes rebeldes no comen sancocho en los “almuerzos corrientes” que se encuentran casi en cada esquina? ¿Los intelectuales no bailan cumbia? ¿Los políticos no votan? Al contestar las preguntas anteriores, podemos observar que el planteamiento del ensayista es por la crisis individual de cada colombiano y no de unos contra otros. Cada individuo tiene, desde la percepción del ensayista, dentro de sí una lucha para crearse su identidad que proviene tanto del exterior como de su cultura. Y si pensamos que, como dice Bolívar Echeverría, la cultura es reproducción novedosa y no simple repetición de hechos, el asunto se complica.

Además de lo anterior, el sistema globalizado acelera e incrementa las diferencias generacionales:

Lo que ayer era nuestra emoción hoy corre el riesgo de ser nuestra vergüenza, las generaciones jóvenes reaccionan contra los mayores ignorando sus rituales y

desdeñando sus sentimientos, pero en el fondo todos sabemos de qué barro estamos hechos, y basta que pase la edad de la cólera para que sintamos ese rumor de multitudes en que se hunde la raíz de nuestro espíritu (11).

Este párrafo se puede corroborar en el artículo de Farouk Caballero sobre Jorge Eliécer Gaitán y su relación con Fidel Castro:

Sólo los colombianos entendemos que en la séptima con trece fue que mataron a Gaitán. Ha pasado más de medio siglo y todavía la séptima guarda mucho de aquella del 48, por la que caminó Fidel: “Me llamaba la atención también, especialmente en esa carrera séptima [...] la gran cantidad de personas en la calle, durante todo el día, sin que yo pudiera explicarme ni entonces ni ahora siquiera, porque había una multitud de personas en la calle, con sus sobretodos, tal vez en aquella época hacía más frío que ahora, la ciudad no había crecido tanto, no era una ciudad moderna, era una ciudad bastante antigua”.

Fidel también señala la presencia de los cafés bogotanos: “muchos cafés, parece que era un hábito, una tradición colombiana el llegar a los cafés a tomar café, o cerveza o refresco”. No era un hábito, lo es. En Colombia todo empieza o termina con un café: un desayuno, una cita amorosa, un negocio, una charla académica, una lectura, un almuerzo, etc. (Caballero, 2016).

Estas impresiones sobre Bogotá de Fidel Castro comprueban la tesis de Ospina, la juventud colombiana, al crecer, va recreando su cultura. Quien camina por las calles de Bogotá encuentra con exactitud la descripción hecha por el comandante cubano. El café —el tinto—, es un hábito que se ve en todas las calles. Tan sólo una caminata por la séptima basta para apreciar a decenas de vendedores con termos llenos tinto con panela. Casi en cualquier tienda³⁰ también se vende, y por supuesto, hay una gran cantidad de locales expendedores de café. Además de esto, la ciudad también tiene un toque de antigüedad, a pesar de ser una gran ciudad, la sensación de estar en un sitio clásico no desaparece casi nunca, o por lo menos, no cuando se está en el barrio de La Candelaria.

³⁰ En Bogotá se les conoce como cigarrerías.

¿Cómo se ha mantenido todo esto casi intacto, como lo dejaron Gaitán y Fidel? Porque el colombiano se ha encargado de mantener sus tradiciones vivas. Sólo en un aspecto disentimos del pensamiento de Ospina, y es que desde jóvenes lo hacen. Por ejemplo, uno puede ver en cada panadería (donde por supuesto también venden café) a grupos de estudiantes de secundaria o bachillerato comiendo una almojábana o un pan de bono y un tintico, junto a personas de la tercera edad. Tal vez el colombiano no apreció esto porque en su lugar de enunciación es tan común que no alcanza a verlo como lo que es: el mantenimiento de una tradición.

En un alarde de capacidad de síntesis, en un párrafo el ensayista nos trae a la mesa de discusión el choque intercultural que se da en la globalización y cómo se dirime:

Se predica también que la modernidad puso fin a los trajes nacionales o religiosos, se afirma que ser moderno es que nos vistamos todos igual, que las árabes renuncien a sus crueles burkas y se adhieran a nuestros bikinis, que las senegalesas renuncien a sus amplias mantas de colores y se pongan trajes sastre o chaquetas de colores unidos, que lo sijs se olviden del turbante y de sus laboriosos rituales. Pero no se predica con la misma insistencia que las monjas abandonen sus hábitos, ni se dice que es cruel que el papa tenga que usar túnicas y pesados mantos aun en verano (96).

¿Qué papel cumple Colombia en este discurso? Recordemos el apartado sobre religión para comprenderlo mejor. Para Ospina el cristianismo, pero sobre todo la religión católica, tiene un papel fundamental en la construcción cultural de la nación. En este caso, aunque parece una crítica a la metrópoli, pone en evidencia a la periferia y sobre todo a su país.

En este caso, la cultura impuesta más allá de las fronteras sí se hace presente en todas las áreas y edades; es decir, el colombiano es completamente occidental si hablamos de creencias.

Después de las disquisiciones que acabamos de mostrar y analizar, Ospina llega a una conclusión sobre la identidad de colombiano, pero antes de eso, presenta su conceptualización del término: “[...] la palabra identidad parece postular aquellas cosas que nos hacen idénticos a nosotros mismos y a los miembros de nuestra

comunidad, y nosotros hemos nacido en una región donde la diversidad es la norma”.

Esto ya lo observamos con claridad en el apartado en donde se establece la relación de Ospina con Estanislao Zuleta³¹, sólo que en este caso parece acercarse todavía más a la visión del filósofo:

El territorio que hoy llamamos Colombia nunca tuvo vocación unitaria antes de los desvelos de Simón Bolívar y Rafael Núñez. A la llegada de los europeos, en este territorio se sucedían una enorme cantidad de culturas, sembradas cada una en un suelo distinto. El país de desiertos de los wayús de La Guajira no se parece al país de nieves y abismos de los arhuacos y los kogis de la Sierra Nevada, que queda justo al lado, y esos dos a su vez no se parecen al país de ciénagas y llanuras inundadas de los zenúes de La Mojana y de las sabanas de Sucre, y esos a su vez no se parecen al país de selvas lluviosas de los emberá catíos del Chocó [...]. Y estoy mencionando sobre todo pueblos indígenas que todavía sobreviven, de las decenas que había hace unos siglos (97).

Aquí la diversidad no está planteada por el choque cultural Colombia–Europa, sino que está contextualizada en un presente que tiene mucho más que ver con el pasado. Todo es indígena. Es tanto el silencio que se hace de Europa, que no puede más que resaltar a la vista desde el silencio. No es que en realidad esté retomando la idea de Zuleta de que Colombia tiene unas fronteras que van mucho más allá de las líneas que la separan de otras naciones, sino que desplaza la problemática de la identidad al pasado, por lo menos en apariencia.

¿Qué nos quiere decir con “pueblos indígenas que todavía sobreviven”? La identidad, de pronto, ya no está sólo en lo autóctono, sino en su muerte o poca sobrevivencia. Los españoles, los europeos en general, aparecen como asesinos, lo que no implica necesariamente que lo sean, pero sí que subsumieron de tal manera las culturas a la suya, ya sea por matanzas, enfermedades, religión, armas

³¹ Posiblemente el acercamiento más profundo que tiene con el pensamiento del filósofo es cuando afirma que: “La diversidad geográfica ha sido, no el primer obstáculo, sino el primer desafío de nuestra identidad. Pero a ella hay que añadir otro tipo de diversidad que tiene el territorio, más allá de las diferencias entre provincias. Y es que Colombia mira por cada uno de sus costados a un mundo distinto, y en esa medida podría afirmarse que es más grande que su mapa”.

o convencimiento, que queda poco de las que estaban antes. Y aun así, son identificables, aun así el colombiano las utiliza para hacer referencias tan intrínsecas que sólo ellos pueden leerlas con soltura. ¿A quién le habla aquí Ospina? Sin duda su lector implícito es un colombiano culto, un colombiano que tiene el conocimiento necesario para relacionar a los kogis con Santa Martha y a los wayús con el Caribe.

De nuevo, Ospina utiliza un alto uso del lenguaje para expresar algo sin decirlo; es decir, que en términos de Mukarovsky (2000), Ospina hace tanto hincapié en la función estética como en la política o la cultural, que usa a la primera como medio de expresión de las otras. Es decir, forma y fondo, donde la forma es una elipsis y el fondo contiene una gran carga sémica que apela con fuerza al lector para ser interpretada.

El ensayista continúa con su tesis sobre lo diverso como base de la identidad:

La segunda diversidad de nuestro país, después de la geográfica, es la diversidad étnica. Ya era grande a la llegada de los españoles, porque los pueblos que habitaban el territorio corresponden a cuadros raciales y lingüísticos que tienen sus diferencias. Pero con la Conquista aquí llegaron los mestizos de la península, que dependiendo de sus distintas regiones estaban marcados por lo íbero y lo celta, por lo visigodo y por lo franco, pero que también eran judíos y moros. Y con ellos llegó la copiosa inmigración africana, si es que queremos darle el apacible nombre de inmigración a aquel brutal tráfico de seres humanos (100).

Lo que antes estaba velado ahora tiene reflectores. Los españoles hacen su aparición, pero lo interesante es que son tratados no como una unidad, como se suele hacer, es decir, españoles, italianos, franceses, como si cada una de estas nacionalidades llevara en sí una raza única. Ospina nos trae un choque nuevo, uno de enormes dimensiones: la multiculturalidad europea en contra de la indígena; y además agrega toda la inmigración africana, que en Colombia tiene un gran peso.

Tal vez por estas razones es que encontramos en el colombiano tal cantidad de crisis a la hora de escribir, por eso su inmejorable capacidad de decir sin decir, por eso su pletórica fuente de contenciones sociales a la hora de expresarse, porque no sólo se da cuenta de que casi cualquier palabra puede lastimar a algún colombiano que no se sienta representado, sino que él mismo es parte de esta crisis

perpetua que proviene de serlo todo a la vez. ¿Cómo escribe quien vive en tan profunda y permanente crisis a un público que está en la misma condición? Así, con prudencia. Tal vez por eso a veces sus palabras no terminan por acoplarse en ningún lado de la gama política, tal vez, porque como los grandes escritores colombianos, encontró en la moderación el sitio idóneo para expresarse.

Así, Ospina llega a la síntesis de su pensamiento identitario:

A lo mejor es más fácil hablar del mosaico de identidades que nos constituye, a lo mejor nos parecemos más al *collage* que al retrato, nos definen mejor los palimpsestos que los textos unívocos, a lo mejor el siglo XX con sus muchos inventos servirá para que encontremos imágenes más parecidas a nosotros en el cubismo y en el surrealismo, en las fusiones musicales y gastronómicas, en los caleidoscopios del arte contemporáneo (101).

El ensayista se muestra como un hijo claro de su tiempo y su lugar de enunciación. Así, al ser producto de su cultura, al analizar desde un lugar de enunciación y de reproducción parecido a un *collage*, la misma obra de Ospina es un *collage*.

2.12. La multiculturalidad en Ospina

El presente apartado es el desenlace lógico de todos los anteriores a este capítulo. A lo largo de ellos, hemos visto, aunque no lo hemos analizado, que Ospina plantea un gran choque cultural entre Europa y Latinoamérica que nos ha convertido en lo que somos. Debemos recordar que el objeto de análisis de esta investigación es la cultura implícita en *El dibujo secreto de América Latina*, por lo que se estudia la gama autoral de Ospina, sus nexos contextuales y la posible recepción crítica, por tanto, hablamos de la interpretación hermenéutica de la concreción. Todo esto es, por supuesto, la multiculturalidad en la obra.

El tema principal del choque cultural es, para Ospina, la globalización, la cual es entendida no como una cuestión de la modernidad, sino que se establece desde la llegada de los europeos a nuestro continente. A raíz de esto, se produce una raza que no es sólo la unión de pueblos diferentes, sino algo completamente diferente, pero no sólo eso, sino que todo se transforma:

El proceso de globalización, que hace tantos siglos comenzó, y que ha ido incrementando su velocidad y su intensidad, permitía irse acercando a otras formas de vivir igualmente confiables. Shakespeare podía dialogar con los poemas zen, con los haikús, con las mitologías del Indostán, con las leyendas del Caribe, con el sueño del aposento rojo. La música instrumental europea podía aproximarse a los ritmos de África y ello no sólo significaba asombros recíprocos sino fusiones magníficas como el *jazz*, como los sones cubanos, como la salsa. Las camas empezaron a convivir con las literas y con las hamacas, los sombreros con los paraguas, y ciertas cosas no sólo pudieron pasar de una cultura a otra sino convertirse en símbolos de culturas distintas de aquellas donde habían nacido: las pastas chinas se volvieron un símbolo de Italia, el té oriental un emblema de Inglaterra, el café abisinio una de las costumbres centrales de Europa, el chocolate americano una de las mayores virtudes de Suiza (50).

El párrafo anterior se puede resumir en una palabra: sincretismo. Aquí, el ensayista nos hace sentir como si la globalización —esa de tantos siglos—, no fuera más que una relación cordial entre culturas que toman de cada una lo que mejor les conviene y lo integran de forma pacífica a las suyas. Algo parecido al caso de la religión que vimos arriba, donde los americanos transforman las imposiciones espirituales para acoplarlas a sus pensamientos.

Detrás de cada una de estas cordiales uniones hay una guerra, o por lo menos, una invasión, porque no se puede hablar de guerra cuando las fuerzas son tan desiguales. ¿Té en Inglaterra a las cinco? Esto no es más que el producto de la invasión inglesa al gigante de oriente. ¿Por qué no dice nada Ospina de esto? En primer lugar, porque no tiene la obligación de abarcarlo todo, pero también porque es el lector quien puede o no hacer la relación.

Entonces hay que pensar cuál es la estrategia ilocutiva del ensayista. En este caso, no parece querer mostrar la guerra en este caso, es más, pareciera que la evita a toda costa, y esto tiene un sentido: recordemos que Ospina es un escritor que trabaja sus textos desde la aceptación de su entorno, no trata de construir una realidad nueva, sino mejorar la que ya existe. Su posición política está en la izquierda, pero también en la conciliación. Si, como ya vimos, no se enfrenta al capitalismo, tampoco propone confrontaciones entre centro y periferia. Y esto es así

porque para él ya todos somos individuos del mundo, no de una nación o de un pueblo:

Mallarmé escribió que la labor de los poetas consiste en “dar un sentido más puro a las palabras de la tribu”. Siempre pertenecemos a una tribu local, pero ahora tendemos a pertenecer a la tribu planetaria. Antes nos separaban fronteras, razas, religiones, lenguas, costumbres, ahora es necesario que esas cosas que nos separaban puedan ser compartidas: gracias a las traducciones y al aprendizaje de otras lenguas, al ecumenismo y a convivencia de las religiones, a los cruces de razas y los mestizajes culturales, que todas esas cosas se exalten en los valores de la época (52).

Ospina nos habla de igualdad entre culturas, pero lo cierto —recordemos las dicotomías planteadas por Bolívar Echeverría— es que esa igualdad sólo se presenta en el sistema de consumo, es decir, el hombre sigue siendo visto como un productor-consumidor, y sólo vale cuanto pueda cumplir con este precepto. Es por esto que no existe una igualdad de culturas como la plantea el ensayista. Así, el choque entre la cultura implícita del texto y la percepción del lector aparece como la comparación entre ambos mundos. Si pensamos que el lector implícito (que no es así y tan solo para poner un ejemplo) es un lector norteamericano de clase media, sin el suficiente conocimiento de lo que pasa fuera de su país, o incluso de los suburbios en los que vive, entonces no habrá un choque fuerte entre el texto de Ospina y su pensamiento, pero me pregunto qué sucede con el lector empírico de estrato uno de Colombia, o un habitante de algún cinturón de miseria de la Ciudad de México: ¿se sentirán parte de este mundo globalizado? ¿Su conocimiento del francés, alemán, inglés, los acerca lo suficiente a sus hermanos nórdicos?

Con una frase contundente Ospina continúa:

Ya es hora de reemplazar el Día de la Raza y el Día del Idioma por las fiestas de las razas que dialogan y de los mestizajes que las unen, y así como cambiamos los preceptos tribales por la declaración de los derechos del hombre y del ciudadano, tratamos de pertenecer cada vez más a la especie y menos a una raza, una secta o un dogma (52).

Y continúa así:

Todavía nos importan las naciones, pero no porque pensemos que sea ideal encerrarse en una fronteras y en la veneración de la aldea, sino porque aún no impera en el mundo el respeto por la humanidad y por la naturaleza, y todavía hoy las comunidades tiene que defender sus territorios de la rapacidad imperialista y de los poderes sin escrúpulos (52).

Con lo anterior nos damos cuenta que Ospina no es ingenuo, que sabía de antemano la posible crítica que se podría hacer ante los pasajes anteriores y como estrategia ilocutiva, contraargumenta de antemano. Aquí cabe la pregunta: ¿a qué naciones se refiere? ¿Cuáles son esas naciones que defienden sus territorios de la rapacidad imperialista? Como lugar común podemos pensar en Ecuador, pero no es así, ya que, sólo por poner un ejemplo, los miembros del pueblo indígena waorani tienen una lucha hasta legal para defender el etnocidio al que están siendo sometidos (Los indígenas de Ecuador atacan legalmente al Gobierno, 2011). ¿Venezuela, Cuba? También cabría preguntarnos cuál es el concepto de nación para Ospina, el cual tiene poco que ver con país, y sí con un grupo con fuertes lazos culturales. Entonces hablamos, por ejemplo, de la nación Tzotzil, y así el argumento del colombiano tendría mucho más sentido.

Al más puro estilo ospiniano, nos da una contraparte y una arenga:

El mundo entero asiste hoy a un acelerado cambio de memorias por noticias, de costumbres por modas, de saberes largamente probados por novedades, de sabidurías por conocimientos, y de conocimiento por información.

Pero los hechos de los últimos tiempos también nos recuerdan que la historia es impredecible, y que así como a veces lo nuevo se yergue como el único camino deslumbrante y embriagador, también a veces los peligros eternos y los dones antiguos del mundo pueden revelarnos que conviene un poco de prudencia, un poco de sensatez y un residuo de reverencia a la hora de paladear esas flores del vértigo (94).

Aunque en esta ocasión no nos muestra la cuestión del individuo en lo social, sí se percibe esa relación dialéctica que no contrapone hechos, o sistemas, sino reflexiones sobre lo ya prescrito por la sociedad (o por una parte de la sociedad). Lo

que muestra el ensayista, con acierto, es una definición factual del hombre kitsch que propone Greenbert³², quien no sólo consume productos artísticos previamente manufacturados, sino que tiene una concepción del mundo descontextualizada que le permite sólo pensar que tiene una relación profunda con la conciencia que proviene del arte, aunque esto no sea así. Es decir, Ospina nos muestra la banalización de la sociedad que se satisface no porque analice de forma profunda los hechos, la literatura o la teoría, sino porque no se da cuenta que no los comprende. Es decir, vivimos en una sociedad que se vanagloria de analizar los superfluo, creyendo que es lo profundo.

Una de las razones principales para elegir a William Ospina en este trabajo, junto a Sergio Pitol, es la reiteración que tiene el colombiano de aparecer dentro de sus ensayos, casi como un personaje narrador en una novela. Estas apariciones, le dan un sentido de cercanía al lector, quien se siente convivir con el autor, pero en realidad, lo que sucede es que este falso narrador es una de las formas en que el autor implícito maneja su discurso para crear estrategias ilocutivas. En otras palabras, se produce un efecto de inmediatez, aunque posiblemente se esté más lejos del autor que nunca. Este artificio literario³³ le permite al autor incluir al lector en lo que se supone que son sus deseos más profundos:

Yo quiero pertenecer al gremio de los que piensan que la diversidad del mundo es deseable y hermosa, que lo más bello de nuestra época sería que pudieran pasar por las calles de cualquier ciudad personas de todas las condiciones, con todo tipo de trajes y de adornos, que a eso debería tender la llamada globalización, y que lo único imperdonable es que las personas lleven esas cosas contra su voluntad (96).

Cuando dice “esas cosas” se refiere a ropas de tipo religioso, sobre todo. Pero vayamos a la parte donde dice: “todas las condiciones”. ¿A qué se refiere con esto? Al estar hablando de religión, pareciera que es a la libertad de culto, pero parece que va mucho más allá y que está pregonando por una libertad mucho mayor, es casi un grito a la igualdad, aunque no lo menciona de esta manera.

³² La visión del concepto es tomada del libro de Iván Vicente Padilla *Chasing: Milán Kundera y el totalitarismo kitsch*. (Padilla Chasing, 2010)

³³ En este caso utilizo la palabra artificio como concepto usado por Lauro Zavala para explicar la metaficción.

Además, no olvidemos el “yo” como sustantivo inaugural de su párrafo. El autor implícito está anteponiendo a ese narrador para darle un sentido de mayor fuerza al planteamiento. Da esa sensación de cordialidad y camaradería que funciona tan bien para convencer. Y gracias a esto, nos damos cuenta que no sólo está hablando de la vestimenta, pues sería difícil pensar que el hecho de que las personas caminen en la calle vestidas como quieran según sus creencias sea “lo más bello de nuestra época”.

Ante el choque cultural de Europa contra América, surge el latinoamericano:

Como consecuencia de esa conquista, a nuestro ser se sumó una de las principales características de la modernidad, que es lo que llamaríamos la conciencia escindida. Ser hijos a la vez de los invasores y de los invadidos, ser a la vez de aquí y de muy lejos, pertenecer a países nuevos que tiene a la vez una memoria milenaria, sentirnos americanos y estar llenos de recuerdos europeos y africanos aunque no hayamos estado nunca por allá, todos esos son regalos singulares que marcan eso que con esfuerzo podemos llamar nuestra identidad (101).

Desde esta perspectiva somos hijos de la más grande crisis de la historia, por tanto, cada acto latinoamericano lleva ante sí la carga del choque multicultural. Nuestra memoria, entendida como el cúmulo de posibilidades históricas que nos permite seleccionar una de ellas como respuesta ante un acto, nos lleva a actuar de forma que roza en lo sincrético y con una metodología que es muchas veces dialéctica. Pero, ¿qué hacer, cómo actuar desde esta perspectiva? Ospina lo plante así para Colombia, el país con mayor mestizaje:

La conclusión necesaria de esa reflexión es que ningún país de Suramérica debería tener tanta vocación continental y tanto liderazgo continental como Colombia, país mestizo, país blanco, país negro, país indígena, país caribeño, andino, del Pacífico, de los llanos y de la Amazonia. ¿Por qué no los tiene? Tal vez porque no basta ser, también es necesario saber; no basta la existencia, es necesaria la conciencia (99).

La diversidad llega así, al paroxismo del sistema axiológico de William Ospina. ¿Pero entonces, qué sucede con América Latina, toda? ¿Qué es?

Europa sigue siendo un continente de tamaño humano, como diría George Steiner: el continente de los cafés, el continente que fue medido por las pisadas de los caminantes, el continente que ha convertido sus calles y sus plazas en una memoria de grandes hombres y de hechos históricos, el continente que descubrió que Dios tiene rostro humano. Nuestra América es definitivamente otra cosa, aquí la naturaleza no ha sido borrada, aquí sí hay verdaderas selvas y verdaderos desiertos. Allá todos los caminos llevan a Roma, aquí todas las aguas buscan el río, nada tiene unas dimensiones humanas, todo nos excede, y Dios mismo necesita otros rostros y otras metáforas para ser concebido, para ser celebrado (116).

El ensayista desplaza el choque cultural a uno donde América tiene amplia delantera. Ya no son los europeos, con sus biblias y armas, ni los americanos de quienes habla. Ahora es Europa, que vista desde el lente del colombiano no es más que un centro de ciudades y pueblos, la que se expone a nuestro continente, y así, pareciera que el ensayista intenta hacer un cambio historiográfico. La exuberancia que vimos páginas arriba vuelve a hacer gala ahora no sólo para imponerse a las historias de los conquistadores españoles, sino a la Europa misma.

El autor tiene un claro discurso, una estrategia ilocutiva donde quiere hacer sentir a su lector latinoamericano parte de un espacio geográfico superior.

Y del choque nacemos nosotros:

En otras regiones del mundo, hasta hace poco tiempo, podía hablarse de pureza, de razas puras, de lenguas incontaminadas. Aquí las mezclas comenzaron muy temprano, no para llegar a lo indiferenciado, sino para producir en todos los casos cosas verdaderamente nuevas. Digamos que en nuestra cultura continental casi nada es nativo pero todo es original (116).

Dice Padrón sobre este tema:

Ospina mantiene una coincidencia con el pensamiento orientalista, que lo hace alejarse de estereotipos al intervenir en una realidad histórica cuya direccionalidad ha sido siempre hegemónica occidentalista y, por tanto, no inclusiva y sin armonía con la naturaleza, siguiendo la racionalidad europea, más mística que mítica (Padrón, 2010).

Este párrafo es el resumen del tema de todo el libro, de todos los ensayos: somos un producto nuevo, que no es la suma, sino un algo original. Somos producto de una crisis, y como tal, escribimos, pensamos, nos relacionamos en crisis. La escritura de Ospina es una clara muestra de ello. Sus palabras, si se me permite expresarlo así, llevan tanto el deseo como el temor de ser entendidas. Su voz, al estilo de Mukarovsky, es la expresión de una conciencia colectiva que tiene como recepción a partes de esa misma conciencia.

Más allá de los buenos deseos individuales, de las arengas por cambios positivos, Ospina nos recrea la construcción de lo que somos por medio de nuestra cultura, por lo menos, de su visión de cultura.

Capítulo 3

3.1. Sergio Pitol: escritor y personaje

3.1.1. El hombre

Existe una línea muy delgada entre el Sergio Pitol escritor y el Sergio Pitol narrador y personaje.³⁴ Del real, del que podemos buscar un acta de nacimiento y comprobar su existencia, nos dice Carlos Monsiváis que nació en Veracruz y que ahí estudió hasta la preparatoria. En 1950, se va a la Ciudad de México, donde cursa la carrera de derecho. Ahí conoce a dos maestros que le transformarán la vida: Manuel Pedroso, un trasterrado español del que el mismo Pitol nos habla en *El arte de la fuga* y a Alfonso Reyes.

Aunque gran parte de su vida la podemos encontrar narrada por él mismo, en este caso sigo a Monsiváis con la intención de darle un poco más de certidumbre a la información, porque como ya veremos más adelante, la palabra de Sergio Pitol siempre está cargada de ficción.

Monsiváis cuenta que en el viaje a Venezuela del autor de *El tañido de la flauta*, fue donde tuvo su encuentro con la obra de Borges, lo que marcaría su forma de percibir la literatura.

Pitol es un gran traductor con más de cien libros en su haber en este rubro. Entre los autores que llevó a nuestra lengua están: Henry James, Jerzy Grotowsky, Ronald Firbank, William Styron, Joseph Conrad, Isaac Babel y Tibor Déry.

Como editor trabajó en Anagrama y en un nuevo proyecto: Tusquets. Ahí creó la colección: Los heterodoxos, donde fueron publicados autores como Jerzy Grotowsky, Tristán Tzara, Witold Gombrowicz, Antonin Artaud, Raymond Roussel, Fiodor Dostoievsky, Friedrich Nietzsche, Karl Marx, Ronald Laing, Macedonio Fernández, Cristóbal Serra y Lu-Hsun.

Sergio Pitol fue un viajero incansable, sólo como agregado cultural estuvo en Francia, Polonia, la URSS y fue embajador en Checoslovaquia.

³⁴ Cabe una aclaración sobre la literatura de Pitol. La línea delgada es aparente, como aparente es todo lo que nos muestra. Sus obras son complejas y es casi imposible (y vano) separar la realidad de la ficción.

3.1.2. La obra

La crítica ha dividido su trabajo en dos etapas³⁵, la primera que incluye sus primeros *Tiempo cercado*, *Infierno de todos*, *Los climas* y *No hay tal lugar*, y la segunda que va de *El tañido de la flauta* hasta *La vida conyugal*, pasando por *Asimetría*, *Nocturno de Bujara*, *Cementerio de tordos*, *Juegos florales*, *El desfile del amor*, *Domar a la divina garza*, *Vals de Mefisto* y *La casa de la tribu*, lo que incluye la trilogía carnavalesca. Hay una posible tercera y última, que es la que nos ocupa, donde caben *El arte de la fuga*, *El mago de Viena* y *El viaje*, obras que se terminaron por reunirse en un único tomo llamado *Trilogía de la memoria*.

3.1.2.1. La primera etapa

Sergio Pitol comenzó escribiendo cuentos y él mismo comenta que fueron su camino de aprendizaje en el arte de la escritura. Liliana Tabákova dice sobre ellos:

Estos cuentos primerizos constituyen una suerte de laboratorio en que nace el rigor narrativo y cristalizan los recuerdos del autor; ya están la eficacia del lenguaje, la sagacidad de las observaciones, los detalles oportunos (Tabákova, 2006).

Carlos Monsiváis dice sobre estos relatos tempranos, como “Victorio Ferri cuenta un cuento³⁶” o “Semejante a los dioses” que son tensos, con escenarios asfixiantes y donde los personajes eligen el secreto sobre la revelación (Monsiváis, 2000).

La obra de Sergio Pitol se caracteriza por tener una relación cercana con sus influencias. Para Tabákova, la de la primera etapa es William Faulkner.

La influencia de otros autores en Pitol, o recepción productiva si usamos el término de la estética de la recepción, es un aspecto vital para comprender su obra. Aunque la crítica la relaciona con las etapas de su producción, es patente que hay

³⁵ Como suele suceder cuando se establece un orden, los críticos no siempre se ponen de acuerdo. Incluso, como se verá más abajo, hacemos nuestra propia división que conviene más a nuestros fines.

³⁶ Dedicado al mismo Carlos Monsiváis.

autores que la cruzan de forma horizontal (en el caso de que pudiéramos especificar un único sentido a la obra de Sergio Pitol). Monsiváis dice que el autor de *Tiempo cercado* es devoto de Akira Kurosawa y Arthur Schnitzel, de Thomas Mann e Italo Svevo, Chales Dickens y Benito Pérez Galdós. Y sin duda hay que darle crédito, pues el mismo Pitol lo llama su mejor amigo en *El mago de Viena*. Pero otros muchos autores pueden ser considerados sus influencias, como León Tolstoi, Antón Chéjov, Nicolai Gógol, Mijaíl Bulgákov y Andréi Bély.

3.1.2.2. La segunda etapa

La catalogación de una obra por etapas es ambigua y reduccionista por naturaleza. No todos los críticos están de acuerdo ni deben estarlo, pues la recepción literaria es siempre subjetiva. Por tanto, hay autores que no consideran ciertas novelas o bien, que no están de acuerdo en lo que las caracteriza.

Las influencias en la segunda etapa son, para Liliana Tabákova, Thomas Mann y Hermann Broch; pero aquí cabe hacer una aclaración, ya que en estos años se incluyen tres obras fundamentales que bien podrían convertirse en un aparte: la trilogía carnavalesca compuesta por *El desfile del amor*, *Domar a la divina Garza* y *La vida conyugal*. Aquí no hay dudas ni desacuerdos, Pitol toma de la teoría bajtiana los materiales y hasta los moldes para realizar estas tres novelas.

Sobre este tema dice Elizabeth Corral:

[...] y es que más que justificar la clasificación de la obra de Pitol dentro de la literatura carnavalizada por reflejo, aduciendo la incorporación que él mismo hace en *Domar a la divina garza* de Bajtín y de su teoría, se necesita replantear el problema y analizar cómo Pitol abrazó la teoría de Bajtín porque en ella vio expresada una visión del mundo familiar a la suya, la que Bajtín encontró de manera inmejorable en las recreaciones artísticas de Rabelais y Dostoievski. Creo que como dice Bajtín respecto a Dostoievski, Pitol se conecta a la cadena de tradición cómica a través de la literatura (Corral, 2000).

En la segunda etapa se pone ya de manifiesto lo que en la tercera etapa será el centro temático principal: el proceso creador. Para Tabakóva, estas obras “están

marcadas por la impronta de ideas” (Tabákova, 2006). Para Monsiváis, por ejemplo, en *Domar a la divina Garza* el personaje más verdadero es “el lenguaje crispado, extenuante, torrencial” (Monsiváis, 2000).

3.1.2.3. La tercera etapa

Por ser la cuestión que nos ocupa y que se desarrollará a lo largo de este trabajo, sólo expongo aquí las principales características de lo que he considerado su tercera etapa (*El arte de la fuga*, *El mago de Viena* y *El viaje*): la autorreferencialidad y la comunión de todas sus novelas, cuentos, ensayos en una sola obra mayor y única; la construcción ya bien definida de un Sergio Pitol personaje; y la relación directa con otras artes, el lenguaje literario y su construcción como tema principal.

3.1.3. Lenguaje, personajes y proceso de escritura

La temática que aborda Sergio Pitol en gran parte de su obra la lleva a cabo mediante personajes mexicanos en el extranjero que sufren alguna crisis. Esto, por lo menos en el plano formal, puesto que en las segunda y tercera etapas, el propio lenguaje y el proceso de cómo se crea parece ser el tema central. No es sencillo, por no decir imposible, distinguir de la realidad de la ficción. Dice Monsiváis: “Y esta fe en que lo real es novelable y lo que no es novelable es irreal, desemboca en un método incesante de Pitol: los desenmascaramientos (Monsiváis, 2000).

El desenmascaramiento va mucho más allá de poner en relieve alguna acción o intención oculta de los personajes, pues como dice Fernández de Alba:

Todos estos elementos paródicos adquieren un relieve especial porque se convierten en uno de los objetivos más importantes de la narrativa de Sergio Pitol: el desenmascaramiento de toda convencionalidad, de la convencionalidad viciada y falsa existente en el marco de todas las relaciones humanas, a cuyos practicantes Pitol llama “sepulcros blanqueados”.

Al quitar la máscara, al transformar lo consagrado en su caricatura por medio de la parodia, Pitol descubre para sus lectores la verdadera realidad. Al desacralizar la cultura oficial se manifiesta, muchas veces, la ridiculez de ésta (Fernández de Alba, 1988).

La realidad se pone de manifiesto por el humor, por las constantes menciones a lo palpable, pero que siempre está vista desde una forma oblicua. El mismo Pitol, en el arte de la fuga nos confiesa de dónde brota ese sentido del humor:

Avanzo con cautela, haciendo arabescos, como si temiera llegar a la obligada confesión: «mi deuda con Gabriel Vargas es inmensa. Mi sentido de la parodia, los juegos con el absurdo me vienen de él y no de Gogol o Gombrowicz, como me encantaría presumir» (Pitol, El arte de la fuga, 1996).

A lo largo de su obra, su estilo se va transformando para llegar al punto en que no se puede descifrar qué es ensayo y qué narrativa. Sus personajes, basados en la realidad como los mismos Pitol y Monsiváis, son creaciones ficcionales, pero sus disquisiciones, sus panegíricos, sus digresiones son propios de la ensayística. El distanciamiento que existe entre sus últimas obras y el lector termina por casi difuminarse, pues sus ficciones no parecen serlo. Dice Jorge Herralde:

Finalmente, para acrecentar esta sensación de familiaridad y complejidad, manipula lo narrativo y lo ensayístico, unas veces simultáneamente, como una integración, ensayo narrativo, narración ensayística, otras como reflejo, donde lo narrativo nos remite a lo creativo y viceversa (Herralde, 2000).

El aspecto fundamental que trata en su narración ensayística, para seguir el término propuesto por Herralde, es el de la propia escritura. De cierta forma, cada uno de sus libros es una genética de los anteriores, lo que termina por determinar que *El mago de Viena* es una poética de poéticas (ya que varias obras del mexicano son una poética de sí mismas, sobre todo en la tercera etapa). Este camino se fue construyendo desde el inicio de su narrativa y toma mayor fuerza a partir de *El vals de Mefisto*, donde:

[...] aflora un aspecto hasta ahora solamente insinuado: el de la reflexión sobre la propia escritura, que repercute en la naturaleza ensayística de la narración y en la

presencia cada vez más dominante de lo literario o, en términos generales, de lo artístico: literatura, música, pintura (Masoliver Ródenas, 2000).

Esta reflexión nos permite adentrarnos en otro de los artilugios utilizados por Pitol, la relación de la literatura con las demás artes. En *El arte de la fuga* y *El mago de Viena* encontramos una gran cantidad de menciones a la pintura, la arquitectura, la música. Sus eruditas disquisiciones van mucho más allá de la simple explicación de una obra de arte, sino que hace una relación profunda entre su arte de escribir y el objeto descrito. Nos lleva por caminos de piedra y lienzo para comprender las entrañas de sus palabras. Para Liliana Tabákova, por ejemplo, los dos libros antes mencionados son: “una *Ars Poetica* magistralmente desarrollada con una profusión de referencias eruditas que tienden puentes entre autores, obras, épocas y culturas” (Tabákova, 2006). Por tanto, el arte es más que un pretexto de creación de su poética, sino uno de los múltiples caminos que utiliza para construirla. Otro ejemplo de esto lo pone en la mesa Elizabeth Corral, quien nos señala que *El mago de Viena* se construye, sobre todo, de lecturas, cuadros, películas, piezas de teatro, “asociaciones entre planos y tonos discordantes que luego se unen, sin jerarquías, con la argamasa de la escritura que reflexiona sobre sí misma” (Corral, 2000)

En este caso habría que preguntarse si en verdad no existe una jerarquía y posiblemente la respuesta se encuentre en las mismas palabras de Corral. En la jerarquía la protagonista es la escritura y, estirando la metáfora, el antagonista es el proceso de creación.

Sergio Pitol nos dice, en las obras de la tercera etapa, que el manantial de donde abreva para sus creaciones son sus diarios. El diario es, por tanto, el punto donde confluyen la narrativa y los ensayos, pero también donde los personajes reales se transforman en ficción y los ficcionales en realidad. Sobre el diario nos dice Corral:

A decir de los especialistas, la expansión de proporciones singulares de lo que ya Plutarco practicaba comenzó en los años sesenta del siglo XX. Biografías, ensayos, epístolas, meditaciones, más tardíamente diarios y ahora el medio cibernético, constituyen el extenso corpus en el que la vida privada del autor se convierte en el centro de una significación que trasciende la privacidad que la origina. Algunas veces,

como en el caso que me ocupa, la intimidad se transforma en obra literaria en el pleno sentido del término (Corral, 2000).

Al ser el diario, es decir, la vida privada de Sergio Pitol, la fuente de su escritura, eso lo convierte, de inmediato, en el personaje de su propia obra.

3.1.4. Sergio Pitol: escritor, narrador, personaje

¿Quién escribe, quién narra, quién es ese Sergio que aparece en los libros de Pitol? Como introducción a este tema, es importante rescatar los análisis que realizan Victoria de Stefano y Tatiana Bubnova:

Este libro [*El arte de la fuga*] [...], ¿es una obra autobiográfica? Más parece que Pitol, al igual que en sus relatos y novelas, cuando usa la primera persona, ese sujeto pronominal, es sólo un yo en el sentido del verbo que sostiene, organiza y aísla la escena. Un yo en segundo término, un yo posible y decantado (de Stefano, 2000).

El personaje, en cuanto construcción lingüística y puente hacia el ser, en esta perspectiva es otro para el autor, otro con el cual dialoga, al cual cuestiona; mediante este cuestionamiento, cuyo elemento inalienable es la alteridad, el autor se interroga y cuestiona a sí mismo y a su relación (en nuestro caso, sobre todo la relación lingüística) con el mundo. Es decir, la relación del sujeto creador con el ente creado por él en cuanto otro, es congénitamente autorreferencial (Bubnova, 1994).

Pitol se coloca a sí mismo como alteridad, pero cabe aclarar que no una patente, ya que no es posible distinguir quién es en qué momento. Pero esto no es posible porque así lo quiso el autor, porque así construyó su forma. Incluso, hasta se puede pensar que Sergio Pitol, el de carne y hueso, también se hizo ficción, dándole a las personas que lo rodean un aire de papel y tinta. Enrique Vila-Matas, cuenta, por ejemplo, que Pitol le hizo creer que tenía en su casa al hijo de Lenin, Monsiváis que transformó a dos periodistas en detectives literarios y Liliana, el personaje de *El arte de la fuga* y de *El mago de Viena*, resultó sí existir, contra la creencia de sus amigos. Sobre ella, nos dice Carlos Monsiváis: “En sus cartas, se queja de la mala calefacción o del verano insoportable, y pide noticias sobre el paradero de la amiga

maravillosa, que, por otra parte, bien puede ser la invención de la próxima novela, protegida por un alias”.

Si seguimos la línea de pensamiento de Liliana Tabákova, quien considera que los personajes de Pitol se sienten desarraigados y son incapaces de escapar de su pasado (Tabákova, 2006), entonces el Pitol narrado de la tercera etapa de su obra es un personaje, puesto que también se encuentra desarraigado, y además, como él mismo lo dice, es un mexicano en momentos de crisis. La realidad y la ficción se vuelven a unir, como dice Corral:

El personaje Sergio Pitol es un escritor para el que la realidad y la ficción están tan imbricadas que se sirve de la literatura para explicar sus experiencias vitales y de éstas hacer literatura, con la profunda conciencia de que «el lenguaje lo es todo» (Corral, 2000)

Por tanto, en la obra pitoliana las personas son personajes y viceversa, lo que incluye a su autor. Pero si esto es así, ¿quién es el autor y desde dónde escribe?

3.1.5. El lugar de enunciación, o sobre lo latinoamericano en Sergio Pitol

Pitol ha realizado la mayor parte de su obra en el extranjero, por lo que es necesario establecer los primeros planteamientos sobre este tema, que serán tratados a profundidad más adelante. Como primer paso, veamos lo que dice Pitol sobre lo latinoamericano:

El esfuerzo latinoamericano para no quedarse atrás del mundo ni a la sombra de las metrópolis ha sido ímprobo. Partimos en busca de una deseada madurez y en la cultura lo hemos logrado, no obstante las mil trabas, reproches, barreras, zancadillas y asedios puestos en el camino. Parecería que cada uno de nuestros países albergaba dos Américas, la que marchara a la Utopía mientras la otra, la perversa, pusiera todos los empeños en criticarla (Pitol, 2005).

¿En qué tipo de América podemos catalogar a Pitol? Esta pregunta se puede hacer desde la perspectiva de que el escritor, como cualquier hombre, es productor de sus circunstancias. ¿Es Pitol un escritor mexicano? ¿Se inscribe en la corriente latinoamericana? ¿Sus espacios, muchos de ellos extranjeros, lo ponen fuera de la

realidad que vivimos en este lado del mundo? Un primer acercamiento lo da María del Pilar Vila:

Si bien Pitol es un escritor “sólidamente mexicano”, su fascinación por el mundo europeo oriental está a la vista, ya que las lecturas de esta región atraviesan sus libros. Se puede sostener que para Pitol la literatura es un palimpsesto que impulsa al lector a “develar la superposición de escrituras que la componen” (Vila, 2000).

Más arriba ya vimos de forma somera sus influencias y que fue un incansable viajero. Esto podría hacer pensar, a la ligera, que su lugar de enunciación es Europa, y si a esto aunamos que sus espacios son también extranjeros, la idea se refuerza. Pero hay que recordar a sus personajes (a él mismo como personaje). Ellos son mexicanos (en su mayoría y los principales) y como ya vimos, él es su propio personaje. La misma Vila nos dice que:

Toda su obra evidencia conocimiento de diversas literaturas y teorías literarias y para hacerlo reorganiza una serie de datos, referencias, historias, ficciones, diario privado y diálogos, yuxtaposición que le permite plantear o presentar novedades, lo que significa un aspecto central para sostener su literatura (Vila, 2000).

Entonces, para comprender el lugar de enunciación, considerando la amplia cultura que hace patente Pitol, es necesario saber qué es Latinoamérica desde el aspecto literario. Reinaldo Ladagga nos lo plantea así:

[...] ¿dónde comienza y termina, en lo que hace a la narrativa, el continente? ¿Qué entendemos por “hispanoamericana” en la expresión “narrativa hispanoamericana”? ¿Narraciones escritas por quiénes? ¿Dónde? Y, ¿en qué lenguas? (Ladagga).

Como se dijo al principio de este apartado, éste es un tema que será tratado con mayor profundidad más adelante, pero las preguntas de Ladagga sirven como un adelanto sobre el tema.

3.1.6. Más allá de la autorreferencialidad: la literatura *matrioska*

Cuando el lector se adentra en la literatura pitoliana puede pensar: el autor o me está haciendo trampa o es un genio metaficcional. La obra de Pitol se contiene a sí misma de formas insospechadas. Una sencilla es que el discurso de agradecimiento que dio para el premio Cervantes contiene gran parte del que dio cuando le otorgaron el Juan Rulfo. Hasta aquí, parece una simple cuestión de práctico reciclaje, pero luego observamos cuestiones mucho más complejas, como explica Masoliver:

“El relato veneciano de Bille Upward” es un cuento que al integrarse a *Juegos Florales* se transformará en un texto dentro de un relato mucho más amplio. Nos encontramos aquí en el centro puro de la escritura de Pitol. Se trata de “el relato de las tribulaciones mexicanas de Billie Upward”, para subrayar la diversidad de espacios geográficos y el puente (tal vez levantado o destruido o nunca construido del todo) entre Europa y México y, más concretamente, entre Roma y Jalapa” (Masoliver Ródenas, 2000).

Cada una de sus obras parece un elemento completo, pero en realidad es sólo una parte, un elemento primordial para comprenderlo todo. Tal vez Pitol ya tenía esta perspectiva de unidad desde un principio, o quizás la fue creando con los años, pero pensemos en sus primeros cuentos, los cuales...

[...] constituían algo así como episodios y jalones de un género en formación y progreso, como piezas del panóptico de una obra dirigida a la plasmación de un programa más amplio que su recolección antológica o su ordenación cronológica en un libro (de Stefano, 2000).

En otras palabras, en la tercera etapa, el Pitol narrador, es decir, un *alter ego* del Pitol personaje, intelectualiza sobre el proceso de creación, por lo que utiliza sus libros anteriores para explicarlos, compenetrarlos en una construcción mayor, mucho más compleja, que además, va más allá de las letras, puesto que tiene que ser comprendida desde la ficción y la realidad. Al pensar en el lenguaje y en el proceso creativo como los protagonistas pitolianos, comenzamos a comprender el papel que desempeña cada uno de sus libros. La gran obra las incluye a todas, pero

las transforma dentro de sí misma, las reconfigura para darles diferentes significados. Incluso toma de otros autores sin hacer modificación alguna. Por ejemplo, en *El viaje* toma escenas completas de Pilniak o Nabokov. Aunque Corral considera que esto implica que Pitol asume la palabra de otros autores sin discusión y que incorpora orgánicamente a los otros autores (Corral, 2000), también podría ser una nueva forma de recepción productiva, de un escritor que se inscribe, de forma consciente en una escuela literaria, y que la desarrolla a plenitud.

María del Pilar Vila considera que el “proceso de la escritura está presente en sus textos ficcionales y también en los ensayos y lo hace apelando al juego casi de cajas chinas, un texto incluye al otro y éste da paso a uno nuevo” (Vila, 2000). Para poder explicar esta literatura *matrioska*, es necesario pensar en un contenedor más grande que el otro, por tanto, sus cuentos, de manera individual, son las figurillas más pequeñas; sin duda, algunas de las más grandes son *El arte de la fuga* y *El mago de Viena*, pero pensar en cuál es la más grande y pensar que es la obra completa de Pitol, es no comprenderlo del todo. Lo que es cierto, es que esa gran contenedora lo comprende a él como personaje, lector, autor, escritor, personaje-autor, personaje-escritor, personaje-lector...

3.2. Por qué *El mago de Viena*

En el primer capítulo hicimos la construcción del concepto intracultura, que se puede resumir como la tensión entre el autor implícito y el lector implícito. En el segundo capítulo analizamos las expresiones de esta intracultura, es decir, observamos y estudiamos a la cultura implícita en la obra de William Ospina, con lo que intentamos comprender la intracultura ya construida y, en menor medida, a inferir cuáles fueron las crisis que lo llevaron a plasmarla de esa forma. En ese análisis estuvieron en juego tres factores fundamentales: el contexto, tanto del autor como del lector, el pensamiento del autor y la recepción del lector.

En este capítulo daremos un giro al análisis, ya que en lugar de ver la intracultura ya expuesta, nos adentraremos en su formación, ya que Sergio Pitol explica, a veces con detalle, otras de forma oblicua —como toda su obra—, cómo es que la

construye. Esto lo podemos realizar gracias a que el concepto de intracultura implica tanto la formación como la observación directa de la cultura dentro de un texto literario.

Lo anterior plantea un problema profundo: el proceso de desarrollo de la intracultura que vamos a analizar es una intracultura por sí misma, por lo que este estudio es sobre la dialéctica que la conforma: desarrollo intracultural/intracultura. Esto implica que toda poética lleva en sí esta dialéctica, como en cualquier novela con digresiones ensayísticas como es el caso que nos ocupa, sobre todo cuando éstas hablan del proceso escritural.

Como ya vimos, William Ospina y Sergio Pitol tienen un punto en común que nos llevó a elegirlos como objetos de estudio: aparecen como autores dentro de sus obras. Sus opiniones no son las de un narrador o ensayista objetivo, sino que el autor implícito y el empírico son cercanos. En el caso de Ospina esto sucede en menor grado, sobre todo aparece al final de sus ensayos cuando incita a las personas a realizar ciertas acciones que él considera necesarias³⁷. Con Sergio Pitol la relación de él como la persona que vive en Xalapa con su autor implícito es mucho más compleja, además de que hace una construcción mucho más sólida de su lector implícito, lo que nos permite observar los entresijos de la intracultura casi con lupa. Por tanto, y como es la materia que en mayor cantidad nos ofrece el narrador mexicano, comenzaremos por estudiar al autor en *El mago de Viena*. Después analizaremos su construcción de lector implícito, lo que nos dará pie para observar la tensión que existe entre ellos, es decir, la intracultura.³⁸

³⁷ A esto le hemos llamado directriz o moraleja.

³⁸ Cabe aclarar que, aunque posible, el análisis de este libro al estilo de como realizamos el de Ospina, es decir, en divisiones como: economía, cultura, religión, etc., no nos brinda la oportunidad de estudiar el texto de forma compleja. Una de las razones es que Sergio Pitol tiene la capacidad de unir dos, tres, cuatro temas en un solo párrafo, lo que haría largo y tedioso tanto el análisis como su lectura. Por esta misma razón, algunos fragmentos pueden repetirse como muestra de diferentes apartados, ya que, como sabemos, un mismo lector puede hacer múltiples interpretaciones de la gama autoral.

3.3. El autor en *El mago de Viena*

En el texto encontramos una gran cantidad de narradores, algunos que se parecen de tal manera al Pitol de carne y hueso, que nos lleva a pensar que son el mismo Sergio Pitol y otros que son muy lejanos. En algunas ocasiones están los que usan la primera persona, en otras la tercera, incluso para referirse al mismo Pitol. Como ya dije, es una obra muy compleja en este aspecto, por lo que tenemos que irlo dilucidando, sin que esto implique el desentrañamiento exacto, porque con escritores de esta talla³⁹ y que suelen usar este tipo de recursos, es imposible dar por sentada una univocidad perfecta. Para intentar no perdernos en estas delgadas líneas, la intención será ir decodificando los recursos, los artilugios que utiliza el autor implícito en la obra, es decir, que a partir de este momento el escritor Sergio Pitol, mexicano nacido en Puebla el 18 de marzo de 1933⁴⁰, es un instrumento del autor implícito. No importa si es como narrador, personaje, personaje-narrador o como objeto de estudio. Esto es relevante para no crear confusiones dentro de este análisis.

¿Qué es para el autor de *El arte de la fuga* el autor implícito?

Modelo perfecto de literatura *light* es *El mago de Viena*, novela que navega con banderas triunfales en más de una docena de idiomas, y ha fascinado a todos los estratos sociales, salvo a la displicente capa de los analfabetos, por supuesto. Su autor nos introduce en una inmensa, compleja, y (si se nos permite adelantar algo de la trama) misteriosa empresa, *Imperium in imperio*, un centro de inmenso poder que contiene una multitud de sucursales en la Ciudad de México. Las oficinas y talleres están regados por todas partes, en los rascacielos de Reforma, en las zonas elegantes de Polanco y Las Lomas, en los palacios de la parte colonial y también en galerones y hasta en chozas en las zonas más sórdidas. Como es natural, cada sector está incomunicado respecto a los otros. Salvo unos cuantos miembros, todos los demás se sorprenderían, se escandalizarán, de llegar a conocer el nombre de sus colegas. Personas de todas clases sociales colaboran en ese trust criminal. La base

³⁹ Pienso en Ricardo Piglia, o en Enrique Vila-Matas, tan solo para dar dos ejemplos de un gran número de escritores que utilizan este recurso. Más adelante, en el apartado de la adscripción a la red intelectual, analizaremos esto con mayor detalle.

⁴⁰ No en Veracruz, como dijo Carlos Monsiváis.

contiene a los peores rufianes de los barrios más broncos de la capital; en cambio, la cúspide, cuyo papel es servir de fachada protectora al imperio, ostenta a las anfitrionas perfectas, las bellezas supremas del momento, algunos títulos nobiliarios extranjeros, los grandes modistas y sus modelos, los futbolistas más cotizados, el mundo de las finanzas y del espectáculo. Y en medio de aquellos extremos trabaja un tejido de profesionistas geniales: detectives, abogados, notarios, psiquiatras, médicos; es decir, un multicerebro cuya función es perfeccionar la realidad. En fin, una pirámide perfecta, comandada por un enigmático personaje, convertido en leyenda por las miles de historias que circulan en torno suyo. Su casa está ubicada en la calle de Viena, delegación Coyoacán, a unas cuadras de la casa donde fue asesinado Trotsky (17).⁴¹

Del fragmento anterior podemos dilucidar muchas cuestiones, me enfocaré sólo en la que corresponde al autor implícito. Con profunda maestría, Pitol hace una descripción muy clara del autor⁴², en la cual contempla todos los aspectos que nombramos en el primer capítulo con la metáfora del titiritero: el autor, los hilos, los personajes, el contexto, etc.

Lo más importante para nosotros en este caso es: “En fin, una pirámide perfecta, comandada por un enigmático personaje”. Aquí hay que observar con mucha claridad el juego que realiza el autor, ya que está describiendo una obra que se llama igual a la principal, y al personaje principal de esa obra. No dice quién la escribe, no está hablando del escritor, sino de aquel hombre que comanda. Esto, sin duda, es un juego metaficcional⁴³. Como artilugio literario, es imprescindible, para ser bien comprendido el juego, que el lector crea que no se refiere a ningún personaje real, sino que está, al mismo tiempo, hablando de sí mismo y hablando de otro. Es una metáfora que puede y debe leerse con y sin su contenido trópico.

⁴¹ Como en el caso de Bolívar Echeverría y de William Ospina, sólo pondré la página de *El mago de Viena* para facilitar la lectura.

⁴² A partir de ahora, me referiré al autor implícito sólo como autor; para hablar del hombre de carne y hueso utilizaré: autor empírico, y para las distintas funciones que cumple Sergio Pitol dentro de la obra usaré su apellido más la función: Pitol personaje, Pitol narrador, etc.

⁴³ Parto de aquí del concepto de metaficción de Lauro Zavala que es: “la escritura narrativa cuyo interés central consiste en poner en evidencia, de manera lúdica, las convenciones del lenguaje y de la literatura”. (Zavala, 2010)

De esta forma, el enigmático personaje funciona como eso, como personaje de otra obra dentro de la mayor, pero también para explicar qué es un autor implícito y cómo es que construye la obra desde la punta de su pirámide.

La tendencia lógica es pensar que el autor habla del autor empírico —lo que no se niega—, pero más allá de esto, es una descripción de sí en la obra mayor, es decir, de *El mago de Viena* que analizamos.

En la obra que nos ocupa, el autor va haciendo una construcción de sí mismo, ya que da los parámetros de lo que debe ser o hacer. Ya vimos, por ejemplo, que es la base de la pirámide. En el capítulo “Quisiera arriesgarme”, dice:

Me agrada imaginar a un autor a quien ser demolido por la crítica no le amedrentara. Con seguridad sería atacado por la extravagante factura de su novela, caracterizado como un cultor de la vanguardia, cuando la idea misma de la vanguardia es para él un anacronismo. Resistiría una tempestad de insultos, de ofensas insensatas, de dolosos anónimos. Lo que de verdad lo aterrorizaría sería que su novela suscitara el entusiasmo de algún comentarista tonto y generoso que pretendiera descifrar los enigmas planteados a lo largo del texto y los interpretara como una adhesión vergonzante al mundo que él detesta.

[...] Y volverá entonces a las andadas, dejará intersticios inexplicables entre la A y la B, entre la G y la H, cavará túneles por doquier, pondrá en acción un programa de desinformación permanente, enfatizará lo trivial y dejará en blanco esos momentos que por lo general requieren una carga de emociones intensas. Mientras escribe, sueña con fruición que su relato confundirá a la gente de orden, a la de razón, a los burócratas, a los políticos [...]. Aspira a que esa ubicua turba logre perderse en los primeros capítulos, se exaspere y no llegue siquiera a conocer la intención del narrador. Escribirá una novela para espíritus fuertes, a quienes les permitirá inventar una trama personal sostenida por unos cuantos puntos de apoyo laboriosa y jubilosamente formulados. Cada lector encontraría al fin la novela que alguna vez ha soñado leer (36).

Como aclaré al principio de este capítulo, los temas se funden, se separan y vuelven para unirse otra vez en cada párrafo. En este caso, encontramos una construcción del lector implícito, lo cual analizaremos más adelante. Por ahora nos conformaremos con usarlo para estudiar al autor.

En el primer párrafo se describe su personalidad. Éste debe ser un organizador poderoso, alguien que tenga el control absoluto de cada uno de los hilos que maneja. Luego busca un lector, porque todo autor necesita un lector implícito con quién entrar en crisis. Al referirse a éste, en realidad lo que hace es matizar al primero por medio de su búsqueda: si lo aterroriza el entusiasmo de un comentarista tonto, su intención es la de buscar estrategias ilocutivas que sólo sean entendidas por unos cuántos iniciados. El autor está condicionando las estrategias perlocutivas; en otras palabras, selecciona a su lector implícito (los espíritus fuertes de los que nos habla en el fragmento), como se hace en cualquier texto, y así, de cierta forma, también a los empíricos. Algo parecido a lo realizado por Umberto Eco en *Apostillas a El nombre de la rosa*, cuando explica que sus libros tienen una prueba de cien páginas las cuales selecciona a sus lectores.

Después nos introduce de lleno en la estética de la recepción, pero en la genialidad del escritor, lo hace desde el autor. Traspasa la teoría de Jauss, Iser e Ingarden, al hecho escritural. Convierte los puntos de indeterminación en artilugios para la conformación de la obra. Esto no quiere decir que no se haya hecho antes, pues todo autor los utiliza (lo quiera o no), pero Pitol los pone a la luz cuando suelen estar en la sombras, o mejor dicho, en la mente del lector empírico.

Por último, construye de forma más consciente a su lector implícito⁴⁴, pues busca que tenga la capacidad de encontrar la belleza en el desorden y fuera de la razón. No busca a los lectores pasivos, sino aquellos que son capaces de vivir la lectura de la misma forma en que el autor vive la creación. Busca lectores con la habilidad de concretar los puntos de indeterminación de forma tan creativa, que construyan el texto que desean.

En el capítulo “Soñar la realidad”, sigue con la descripción del autor:

Regresar a los primeros textos exige del escritor adulto, y lo digo por experiencia personal, una activación de todas sus defensas para no sucumbir a las malas emanaciones que el tiempo va guardando. ¡Más valdría un voto de jamás dirigir la mirada hacia atrás! Se corre el riesgo de que esa vuelta se transforme en un acto de

⁴⁴ Recordemos que el lector implícito es una estrategia textual y, como tal, siempre existe. Aquí la diferencia radica en si su construcción es consciente o no.

penitencia o expiación, lo que es mil veces peor, llegue a enternecerse ante inepticias que deberían avergonzarlo. Lo que apenas puede permitirse el autor, y eso como de paso, es documentar las circunstancias que hicieron posible el nacimiento de esos escritos iniciales y comprobar, con severidad pero sin escándalo, la pobre respiración que manifiesta su lenguaje, la tiesura y el patetismo impuestos a ellos de antemano (38).

En este párrafo vemos un aspecto pocas veces estudiado: el autor como lector. Aquí Pitol plantea la relectura de los textos como medio de la construcción de la obra. Además propone una lectura crítica, una lectura, como dijimos páginas arriba, hermenéutica o ensayística. No una de autocomplacencia. Lo más interesante es que en *El mago de Viena* nos narra varias veces cómo fue el proceso de sus primeros textos, los cuáles adolecían, a su parecer, de esas afecciones que explica: tiesura y patetismo.

El mago de Viena trae consigo, entre muchas otras cosas que iremos analizando, una teoría literaria y una explicación de vida de cómo se realiza; o al contrario, cómo la experiencia lleva a la construcción de la teoría. En este caso, explica qué se obtiene de la vivencia: un contexto. No importa la obra escrita que no vale la pena, sino las circunstancias que llevaron a esa escritura, que luego se convertiría, en el caso de Pitol, en algo más grande. Es decir, que transforma los malos textos en material de un buen trabajo literario.

Ya establecido lo anterior, es necesario analizar sobre qué habla Sergio Pitol:

Debo a *Infierno de todos* el poder desasirme de un mundo caducado que no me era propio, relacionado conmigo sólo de modo tangencial, lo que me permitió abordar la literatura con mayor lealtad hacia lo real. Advertí esto con mayor claridad durante un periodo de tenaz lectura de Witold Gombrowicz. Para él la literatura y la filosofía debían emanar de la realidad, pues sólo así tendrían, a su vez, la posibilidad de inferir en ella. Lo demás, insistía el escritor polaco, equivalía a un acto de onanismo, a la sustitución del lenguaje del culto inane de la escritura por la escritura y la palabra por la palabra. Al hablar de lo real y la realidad me refiero a un espacio amplísimo, diferente a lo que otros entienden por esos términos y confunden la realidad con un aspecto deficiente y parasitario de la existencia, alimentado por el conformismo, la

mala prensa, los discursos políticos, los intereses creados, las telenovelas, la literatura light, la del corazón y la de superación personal (42).

Dejaré de lado la cuestión sobre la influencia de Gombrowicz, que como veremos más adelante, es recepción productiva y deseo adentrarme en dos aspectos: de dónde abreva su escritura y su concepción de realidad como autor.

La primera parte trae a colación la vieja disputa entre culteranismo contra conceptismo que ligeramente ya vimos al analizar a William Ospina. Para Sergio Pitol, la literatura se alimenta de la vida real, su vida, sus lecturas, etc. Incluso gran parte de *El mago de Viena*, así como *El arte de la fuga* son la memoria de la construcción de sus otros libros. Quien lee sus obras llamadas autobiográficas⁴⁵ después de leer sus novelas y cuentos, va armando en su cabeza la construcción de estos textos y comprendiendo cómo llegó a conformar esos personajes, situaciones, incluso los lugares donde se encuentran. Así, es posible apreciar todos sus textos si usamos sus obras autobiográficas como hilo conductor, como parte de su vida y comprendemos cómo abrevaron de ella para existir.

En segundo lugar, está la realidad desde la perspectiva del autor. Para él, ésta es cercana al concepto de cultura considerada como ese algo elevado que nos hace mejores, es decir, todo aquello que es contrario al conformismo, la mala prensa, la literatura light, etc. No necesariamente porque no lo sea, sino porque no es sólo esto. Así, el autor nos explica cuál es el mundo que construye, desde la visión de Starobinski.

Esto lo observamos a lo largo de toda su obra, tanto narrativa como ensayística. Por poner ejemplos del libro que nos ocupa, sus relaciones con la realidad son por medio del arte, la arquitectura, las viejas librerías, las conversaciones de alto nivel, las amistades intelectuales, las construcciones gramaticales complicadas, la filosofía y, por supuesto, la literatura y todo lo que ella expresa. En *El mago de Viena* hay casi tantos capítulos que hacen referencia a buenos libros, como los que hablan de su propia vida. Su realidad, entonces, se vive por medio de lo que él considera superior.

⁴⁵ Aunque no lo sean necesariamente.

Lo anterior, como ya expliqué someramente, no implica que Pitol se aleje de la forma, al contrario:

Años después, en Barcelona logré terminar *El tañido de una flauta*, mi primera novela. Tenía para entonces treinta y ocho años y muy poca obra en mi haber. Al escribirla establecí de modo tácito un compromiso con la escritura. Decidí, sin saber que lo había decidido, que el instinto debía imponerse sobre cualquier otra mediación. Era el instinto quien determinaría la forma. Aun ahora, en este momento me debato con ese emisario de la Realidad que es la forma. Uno, de eso soy consciente, no busca la forma, sino que se abre a ella, la espera, la acepta, la combate. Y entonces, siempre es la forma la que vence. Cuando no es así el texto tiene algo de podrido (45).

Así, la vieja máxima de *forma es fondo* se hace presente en la obra del autor. Lo que observamos aquí es una crisis disimulada y que luego brota con potencia. Al principio el autor dice que se deja llevar por el instinto para crear la forma, lo que suena poético, pero poco creíble. Después dice que se debate, por tanto, el instinto comienza a perder fuerza en las decisiones formales, más bien da la impresión de un dejarse llevar, como dirá más adelante, por una fuerza que parece que le dicta, como tantos y tantos escritores han dicho que les sucede. Luego regresa a la idea de espera y aceptación de la forma para continuar con un combate, que es, por cierto, ganado por la forma. ¿Qué mayor muestra de crisis que este fragmento? El autor crea un párrafo donde sobresale la función estética, pues sería atrevido decir que no es un fragmento de gran calidad literaria. Así, la forma y fondo se unen para dar explicación justo sobre eso: forma y fondo. Este párrafo es, sin duda, una poética.

Así, en Pitol encontramos crisis que se hacen patentes al mostrar mayores crisis. Ellas se exponen para darle vida a otras nuevas. Es el mismo proceso que realizamos con Ospina, pero llevado a mayores y más profundos niveles. Porque recordemos que Pitol nos está explicando la construcción de *El tañido de una flauta*, es decir, cómo conformó la intracultura de ese libro, pero al hacerlo en otra obra, esa construcción es parte de la intracultura de *El mago de Viena*. Por tanto, une la construcción de la novela, más la construcción del libro autobiográfico, más el contexto histórico y el lugar de enunciación del *Tañido*, más, por supuesto, el lugar

de enunciación de *El mago*. Todo confluye para dar una sensación de estabilidad de espacio y de temporalidad, cuando lo cierto es que todo confluye en un mismo párrafo. Incluso, nos encontramos con un horizonte de perspectivas gadameriano, donde el aprendizaje que obtuvo del *Tañido* se observa en sus últimas obras que, claro, hablan sobre esa primera novela. El autor ha convertido la obra de Sergio Pitól en un complejo círculo.

Aunque como ya dijimos, *El mago de Viena* está considerado como un libro autobiográfico. Sobre esto, dice el autor:

Cuando escribo algo cercano a la autobiografía, sean crónicas de viajes, textos sobre acontecimientos en que por propia voluntad o puro azar fui testigo, o retratos de amigos, maestros, escritores a quienes he conocido, y, sobre todo, las frecuentes incursiones en el imprevisible magma de la infancia, me queda la sospecha de que mi ángulo de visión nunca ha sido adecuado, que el entorno es anormal, a veces por una merma de realidad, otras por un peso abrumador de detalles, casi siempre intrascendentes. Soy entonces consciente de que al tratarme como sujeto o como objeto mi escritura queda infectada por una plaga de imprecisiones, equívocos, desmesuras u omisiones. Persistentemente me convierto en otro. De esas páginas se desprende una voluntad de visibilidad, un corpúsculo de realidad logrado por efectos plásticos, pero rodeado de neblina. Supongo que se trata de un mecanismo de defensa (214).

Lo más interesante de este fragmento para nuestro análisis, más allá de lo que dice, es la forma en que afecta la lectura crítica de todo el libro. ¿Qué tipo de seguridad tenemos al leer? ¿Si todo tiene una neblina, qué tanto afecta nuestra capacidad de concreción cercana al texto?

La lectura es duda, pero en este caso el propio autor nos dice que lo que escribe tiene un problema de perspectiva, y si de algo hemos hablado a lo largo de todo este estudio es justo sobre eso: el sistema de referencia. Pero en realidad, lo que hace el autor es poner en evidencia algo que siempre existe, ya que el autor tiene una gama autoral producto de su lugar de enunciación, esto quiere decir, que por más amplia que sea, será limitada, por tanto, la lectura siempre debe tener por

delante la experiencia hermenéutica para hacer una concreción que se pueda socializar.

Un ejemplo de esto es el que se da en el capítulo intitulado “El salto alquímico”, al explicar el autor cómo un personaje suyo, que creía producto de su mente, brotó en realidad de su contexto: “No era fruto de la pura imaginación sino de la realidad, una realidad degradada, estilizada, lo que de cualquier modo podría ser una forma secundaria de la imaginación”.

La forma es, a final de cuentas, una expresión del estilo. No pretendo aquí describirlo más allá de aquello que nos hace diferenciar a un escritor de otro. El autor, por supuesto, crea su obra, todo ese profundo tejido de contextos, personajes, hilos, tramas, subtramas, narradores, intertextualidades, dando ese toque característico:

Era como escribir en el desierto, y en esa soledad casi absoluta fui paulatinamente descubriendo mis procedimientos y midiendo mis fuerzas. Mis relatos se fueron modulando en busca de una Forma a través de la cual cada relato debía ser hermano de los otros, pero sin ser iguales, y de la captura de un lenguaje y estilo propios (218).

Desde la perspectiva que hemos planteado, es decir, desde un autor implícito de una obra, este párrafo nos plantea preguntas difíciles de contestar. ¿Existe un mismo autor implícito para diferentes obras? La respuesta es sencilla: desde nuestra perspectiva, no. El autor implícito es una estructura dentro de la obra, por tanto, de quien habla el narrador del párrafo es de Sergio Pitol escritor, no del autor implícito de todos sus libros. Incluso sobra decir que es el autor implícito quien organiza la forma de expresión para que se dé el sentido que acabamos de darle.

Concluyo este apartado con una cita de Henry James, en boca de Sergio Pitol, que concentra la idea del autor implícito: “La novela en su definición más amplia no es sino una impresión personal y directa de la vida”.

3.4. El lector en Sergio Pitol

En este apartado analizaremos tanto al lector implícito que se construye en *El mago de Viena*, como la forma en que Pitol lo realiza. Aunque no contamos con tanta información como fue en el caso del autor, ya que Pitol trabaja con mayor profundidad el acto mismo de la escritura, sí podemos inferir algunos rasgos interesantes de este desarrollo.

Comencemos citando en extenso a Pitol:

El libro realiza una multitud de tareas, algunas soberbias, otras deplorables; distribuye conocimientos y miserias, ilumina y engaña, libera y manipula, enaltece y rebaja, crea o cancela opciones de vida. Sin él, evidentemente, ninguna cultura sería posible.

[...] Hay quienes leen para matar el tiempo. Su actitud ante la página impresa es pasiva: se afligen, se divierten, sollozan, se retuercen de risa; las páginas finales donde todos los misterios se han revelado ya le permitirán dormir con mayor tranquilidad. Buscan los espacios donde el lector primario suele refocilarse siempre. Para satisfacerlos, las tramas deberán producir la mayor excitación a un costo de mínima complejidad. Los personajes serán unívocos: óptimos o pésimos, no hay posibilidad de una tercera vía; los primeros serán en exceso virtuosos, magnánimos, laboriosos, observadores de toda norma social, son bondadosos en extremo aunque su filantropía superficial desdore a veces el conjunto con registros melosos demasiado cargantes; en cambio, la perversidad, cobardía y mezquindad de los indispensables villanos no conocerá límites, y aunque ellos intenten regenerarse, un instinto maléfico se impondrá sobre su voluntad y jamás los dejará en paz; acabarán destrozando a quienes los rodean y luego se volverán contra sí mismos en un afán de destrucción incesante. En fin, los lectores adictos a ese combate de buenos versus malvados acuden al libro para entretenerse y matar el tiempo, nunca para dialogar con el mundo, con los demás ni con ellos mismos (15).

En primer lugar, el autor pone de relieve la importancia del libro, nada menos que como base de la cultura misma. De nuevo, aquí se percibe la concepción de cultura como alta cultura que tiene Pitol.

Después nos explica la diferencia entre dos tipos de lectores: aquellos que se emocionan y los que dialogan con el mundo. Lo primero que cabe hacer notar, es que para la descripción del lector emocional utiliza una gran cantidad de palabras,

lo matiza, lo perfecciona, busca todas sus aristas para dar con un concepto adecuado; en cambio, para el lector ensayista⁴⁶, apenas usa dos líneas e incluso, lo hace en una descripción negativa del primer tipo, es decir, en realidad nunca lo menciona.

Desde nuestra perspectiva, esto tiene una razón de ser, Pitol no necesita describir al lector que le interesa, porque a éste ya lo tiene cautivo; en cambio el otro, el emocional, todavía tiene que hacer una transformación en su proceso de lectura. Ante lo que estamos no es solamente la descripción de un lector implícito, sino en la construcción de lectores empíricos que se acerquen a lo que Pitol busca.

Un lector empírico emotivo, al leer estos fragmentos, se irá reconociendo en cada palabra. Por ende, si es que le interesa y si es el tipo de lector que busca el autor, tendrá que pensar qué procedimiento lector es el correcto, ya que Pitol muestra claramente una visión maniquea con su juicio de valor. El lector interesado seguirá leyendo, tal vez, y tan sólo para poner un ejemplo, sin esperar un final climático de la obra, sino que intentará dialogar con el libro, hacerle preguntas, hacer concreciones cercanas al texto pero al mismo tiempo llenas de creatividad, porque a final de cuentas, eso es lo que pide el autor, que se dialogue con el texto, pero también con los demás. Incluso propone una introspección.

Esta lectura que propone el autor, y que además se encuentra casi al principio de la obra, es imprescindible para comprender *El mago de Viena*; de no hacerlo así, se pueden hacer interpretaciones simplistas como pensar que es una obra autobiográfica, o que tan sólo es un libro de ensayos con un hilo narrativo para darle coherencia y originalidad.

En un interesante giro al campo cultural y, sobre todo, al literario, el autor ahora sí define a su lector:

A pesar de los complejos intereses que se mueven en torno al libro, de los sofisticados mecanismos mercadotécnicos, de la salvaje competitividad en el mercado, sigue existiendo un público receptivo a la forma, lectores exigentes cuyo paladar no toleraría historias tan truculentas ni la lacrimosa salsa del folletón, un público que se enamoró de la literatura desde la adolescencia, y contrajo ya antes, en la niñez, la adicción a

⁴⁶ Lo llamo así para seguir la idea que hemos manejado sobre el tipo de lectura hermenéutica.

viajar por el espacio y el tiempo a través de los libros. Entre ese público se encuentra un grupo minúsculo que en verdad es un supergrupo, el de los escritores, o los adolescentes y jóvenes que serán escritores en un futuro próximo (22).

A pesar de que algunas de sus descripciones siguen siendo negativas para que se infiera lo correcto, en este caso ya tenemos mucho más clara la idea que tiene de su lector. La razón de poner al escritor como parte de ese supergrupo, nos parece que se debe a su capacidad de socializar la información. El escritor, por medio de la recepción productiva, interioriza las lecturas y las transforma en nuevas obras, que, como dijimos párrafos antes, aportan creatividad.

La idea de lectura como diálogo toma aquí tintes mucho más profundos y poderosos, porque nos muestra un diálogo entre aquellos lectores que tienen la capacidad de dialogar con sus textos con otros escritores, o lectores, da lo mismo en este contexto.

El lector empírico que busca Pitol, y el implícito, es capaz no sólo de dialogar, sino de seleccionar con sabiduría al interlocutor. Este lector no podría, por ejemplo, dialogar con ese otro *Mago de Viena* metaficcional que es el paroxismo de la literatura light, como diría el propio autor. Entonces:

Gracias a estas lecturas y a las que aún le faltan, el futuro escritor podrá concebir una trama tan lejana de lo real como la de *El mago de Viena*, exasperar hasta lo imposible su chabacanería, su vulgar extravagancia, transformar su lenguaje en un palimpsesto de ignorancia y sabiduría, de majadería y exquisitez, hasta lograr un libro absurdamente refinado, un relato de culto, un bocado para los *happy few*, semejante a los de César Aira y Mario Bellatin (22).

Así, con un párrafo lleno de intertextualidad, el autor nos muestra su visión metaficcional.

Para Sergio Pitol, la lectura es un proceso tan importante como la escritura misma. Para el mexicano, el lector es un ser que dialoga, sí, pero uno que dialoga consigo mismo en el tiempo. En el siguiente fragmento observaremos que el lector implícito de Pitol tiene un largo haber en la construcción de su bagaje literario:

Releer a un gran autor nos enseña todo lo que hemos perdido a la vez que lo descubrimos. ¿Quién no se ha sentido traspasado al leer en la adolescencia *El*

proceso, Los hermanos Karamasov, El Aleph, Residencia en la tierra, Las ilusiones perdidas, Grandes esperanzas, Al faro, La celestina o El Quijote? Un mundo nuevo se abría ante nosotros. Cerrábamos el libro aturdidos, internamente transformados, odiando la cotidianidad de nuestras vidas. Éramos otros, queríamos ser Aliocha y temíamos acabar como el pobre Gregorio Samsa. Y sin embargo, años después, al visitar alguna de esas obras nos parecía no haberlo leído, nos encontrábamos con otros enigmas, otra cadencia, otros prodigios. Era otro libro (27).

Usemos a Ítalo Calvino como apoyo para analizar el párrafo anterior:

En realidad, las lecturas de juventud pueden ser poco provechosas por impaciencia, distracción, inexperiencia en cuanto a las instrucciones de uso, inexperiencia de la vida. Pueden ser (tal vez al mismo tiempo) formativas en el sentido de que dan una forma a la experiencia futura, proporcionando modelos, contenidos, términos de comparación, esquemas de clasificación, escalas de valores, paradigmas de belleza: cosas todas ellas que siguen actuando, aunque del libro leído en la juventud poco o nada se recuerde. Al releerlo en la edad madura, sucede que vuelven a encontrarse esas constantes que ahora forman parte de nuestros mecanismos internos y cuyo origen habíamos olvidado. Hay en la obra una fuerza especial que consigue hacerse olvidar como tal, pero que deja su simiente (Calvino, 1995).

El lector implícito queda claro, es un pretendido hombre culto. El autor da por sentadas todas esas lecturas, y no sólo eso, sino que además le da un sentido profundamente emotivo. Está utilizando como figura a ese lector adolescente que, como describió antes, espera con ansías el final, aquel que vive la lectura sin más diálogo que la emoción misma. Así, tenemos ya el nombre para ese lector que ha ido dibujando: el lector adolescente. Es importante recordar que es adolescente, pero que está en un proceso de creación de cultura en el sentido que le ha dado Pitol.

Este lector, después de un proceso enmarcado por un horizonte de expectativas en el que sus lecturas se han ido transformando para convertirse en el lector exigido: el ensayista. Para comprender esto, hay que recordar lo que planteamos páginas arriba, y es que este lector tiene la capacidad de hacer una lectura que intenta convertir lo subjetivo en objetivo, y que tiene una lectura profunda que sirve para compartirse en sociedad y tener en ella cierta validez.

Calvino explica esto mismo con mayor claridad, pues para él no sólo es encontrar nuevos diálogos en las mismas obras, sino que comprende que esas obras leídas en la juventud, le dieron al lector (en este caso empírico) las bases y las herramientas suficientes para encontrar, en una segunda lectura, esos mecanismos internos, ese origen, que permite dialogar con las obras de forma diferente.

Es curioso cómo para Calvino esas lecturas juveniles son poco formales, así como para Pitol son emotivas. En realidad, ambos párrafos hablan de lo mismo desde diferentes perspectivas. Con lo cual podemos acercarnos ya a una descripción del lector implícito en Pitol: un lector culto, que empezó sus lecturas desde muy temprana edad, que se ha ido transformando gracias a ellas, y que en edad madura dialoga con los textos. Este diálogo le permite dudar de las obras, lo que implica dudar del mismo *Mago de Viena*.

3.5. Intracultura en Sergio Pitol

Como en los apartados anteriores, intentaremos mostrar tanto la edificación del proceso para construir la intracultura en *El mago de Viena*, como a la intracultura misma. En este caso, además, trataremos de poner énfasis en la tensión entre el autor y lector implícitos, es decir, en las crisis que construyen la cultura implícita.

Si en términos pragmáticos la intracultura es la construcción de estrategias ilocutivas que buscan ciertas estrategias perlocutivas, tiene mucho sentido que el comienzo de la construcción intracultural se dé por medio de preguntas que pueden o no ser explícitas. En el siguiente fragmento Pitol se pregunta sobre esta construcción sobre el final de Hamlet:

¿Sería aquel duelo falsamente deportivo un mero soporte a la carpintería del drama?
¿Obedecería Hamlet a su demiurgo y al mismo tiempo se rebelaría ante su pluma?
¿Tendría que aceptar un duelo preparado por el rey, quien ha apostado una alta suma a la victoria de su hijastro, lo que implicaría una ofensa a todo lo que hasta entonces Hamlet ha representado, y también a Laertes, con quien jugaría deportivamente después de haberle matado al padre, y causar el suicidio de su hermana? ¿O podría ser un sutil procedimiento con el que el autor trataría de insinuarnos que, si bien

Claudio es un monstruo por haber asesinado al legítimo rey, y Gertrude, al desposarlo, se ha convertido en su cómplice y es tan culpable como él, Hamlet, en quien desde el principio el autor nos ha obligado a depositar nuestra fe, no es el joven héroe capaz de devolver el orden a este desvariado mundo sino un joven irremediabilmente frívolo, que ha matado como sin querer a varias personas, algunas totalmente inocentes, y no al culpable designado por el fantasma de su padre? ¿O sencillamente querría mostrarnos que los insufribles pesares del príncipe han acabado por deteriorar sus facultades mentales? ¿Así de fácil? (32).

En este fragmento genial, Pitol nos muestra varias cosas: cómo se dialoga con un texto, cómo se construye la gama autoral y el sinfín de estrategias perlocutivas que puede utilizar el lector empírico. Analicemos todo en conjunto.

Sergio Pitol llega en ese párrafo después de contarnos la historia de Gustavo Esguerra, un amigo suyo, quien es el supuesto enunciador de las preguntas mencionadas. En *El mago de Viena*, por lo menos en el capítulo “Hasta llegar a Hamlet”, es el epítome de su visión de lector implícito y de lo que espera de sus empíricos. Un lector que transforma cada lectura para encontrar un giro diferente en cada una de ellas.

Este lector, por medio de preguntas, intenta llegar al meollo de la obra, pero con la consciencia plena de que esto no existe, que no hay una lectura correcta. Esguerra no se pregunta en ningún momento por qué Shakespeare escribió de tal o tal manera. No le importan los intereses del autor empírico en lo absoluto, porque se da cuenta que él ya no existe, en cambio, sí se pregunta por qué Hamlet actúa como lo hace. Pero observemos que en la segunda pregunta sí aparece Shakespeare, aunque ni siquiera con su nombre, sino como un simple demiurgo al que se le puede o no obedecer.

Es en esta pregunta cuando nos encontramos de lleno con el autor implícito y la intracultura. Ya no hay un mundo afuera, y si existe, la influencia que tiene es ínfima. Lo importante es la construcción interna, la cual puede ser reflejo, o no, de lo externo.

Un poco más adelante dice “un procedimiento con el que el autor”. De nuevo, no menciona a Shakespeare, lo que tiene un sentido muy claro, sobre todo cuando en todo *El mago de Viena* hay más de cien autores con sus nombres y obras. Queda

claro que Pitol habla del autor implícito y que todas sus preguntas se refieren a cómo éste construye la intracultura y cómo un lector empírico⁴⁷ realiza sus estrategias perlocutivas para comprender.

El capítulo todo, en realidad, trata sobre cómo las lecturas se van transformando, transforman al lector y las lecturas influyen unas sobre otras. Pero Esguerra, como cualquier otro, es un lector que no puede incluirlo todo:

A Gustavo Esguerra, como a todo lector, le fue imposible captar todos los misterios contenidos en una obra de Shakespeare. En su juventud, lo deslumbraron las intensas tramas y la música verbal. ¡No podrá ser de otra manera! Cada lector, según sus capacidades, va descifrando a través del tiempo algunos de sus enigmas (34).

Pitol es sin duda congruente. Pone a su lector empírico como un lector adolescente en su juventud, pero como ya vimos, en su madurez se convierte en uno ensayista. Aquí cabe resaltar que el mexicano ahora sí utiliza el nombre del dramaturgo inglés, y esto es así porque coloca a Esguerra ya no como un lector en el momento mismo del diálogo con la obra, sino como un ser humano de carne y hueso que tiene todo el derecho de hablar de Shakespeare, ya que están en el mismo nivel. Todo esto se vuelve mucho más complejo al pensar que tanto Esguerra como el cisne de Avón no son aquí más que personajes dentro de un texto que juega entre la ensayística y la narración. Es decir, no importa si Esguerra fue una persona o no en la vida real, sino que aquí juega el papel de lector crítico y está exactamente al mismo nivel que el dramaturgo.

Sólo como muestra de la complejidad del texto de Pitol, transcribo el final del capítulo:

—Dicen que la lechuza era hija del panadero. Señor, sabemos lo que somos, pero no lo que podemos ser, una frase que encajaría perfectamente en un drama de Pirandello, ¿no le parece, doctor?

Fueron sus últimas palabras (34).

⁴⁷ Esguerra es un lector empírico personaje, es decir, no es un lector empírico real, sino que funciona como tal dentro de la obra.

En un maravilloso juego metaficcional, Pitol nos lleva a pensar esta obra en muchos niveles. En este caso, tantos como el lector conciba en la obra de Pirandello, sumada a Hamlet, más las que se encuentren *El mago de Viena*. Y si seguimos el pensamiento de Dorrit Cohn, quien dice que:

Ningún instante de la vida (si es que puede llamársele así), resalta de manera más dramática que la muerte, el morirse, la diferencia genérica entre biografía y ficción, entre la restricción del biógrafo y la libertad del novelista. Puesto que allí es donde la ficción logra representar una experiencia que no puede transmitirse por medio del discurso “natural” en ninguno de sus modos o formas (Cohn, 2011).

Entonces nos encontramos con un texto mucho más complicado, pues nos narra la última visión de un lector empírico, que es un personaje de ficción pero su discurso es el de un ensayista.

Hemos dicho ya varias veces que el autor construye un mundo, y como también ya vimos, Pitol abreva de su vida para construir sus textos. Aquí pareciera haber una paradoja, pero no hay tal, porque el autor retoma su vida, más no la recrea. Su literatura se alimenta de una parte de su existencia, no del total, y ese fragmento es modificado.⁴⁸

No dejaba de sorprenderme que los textos resultantes no tuvieran conexión, al menos en apariencia, con las circunstancias históricas del momento. Al contrario, me remontaba a épocas anteriores a mi propia existencia. No escribía sobre la capital, donde yo vivía, sino sobre la pequeña ciudad donde vivió muchos años mi abuela [...]. No deja de serme extraño que de todas las reminiscencias hechas por mi abuela y sus amigas contemporáneas de aquel proclamado paraíso, lo único que yo retenía era una interminable cadena de desastres, maldades y venganzas que me llevó a sospechar que en mi mítico San Rafael (nombre que encubría la ciudad de Huatusco) la presencia del demonio superaba con mucho a la de los ángeles. Tal vez a eso se deba la demasiado frecuente mención del demonio en aquellos relatos iniciales, lo

⁴⁸ En este caso dejo un poco de lado la cuestión de que toda escritura es producto de la experiencia (o que todo acto es producto de la misma), para hacer hincapié en el hecho de cómo el mexicano transforma sus vivencias en literatura.

que congela el desarrollo de la trama, paraliza a los personajes y crea un innecesario y estorbo clima de perversidad (41).

En el fragmento observamos que Pitol nos explica la construcción intracultural de sus primeros relatos en varios factores. Están: el tiempo, aquel momento cuando estaba con su abuela; Huatusco es el espacio con su nombre intracultural que es San Rafael; nos habla de sus motivaciones, que son los relatos de la gente mayor; la transformación, es decir, la conversión de esas historias en venganzas y maldades; y por último nos explica cómo la intromisión innecesaria de su realidad en la intracultura le es dañina al propio texto.⁴⁹

Además de todo lo anterior, que es la base de la gama autoral, hay también una visión de lector ensayista. El propio Pitol está analizando su obra y, de cierta forma, condenándola por no cumplir con sus expectativas. Aclaremos que no es el lector implícito quien hace estos análisis, ya que estamos hablando de libros diferentes, sino que el autor utiliza, de nuevo, un personaje lector empírico, que nos muestra el camino de lo que espera de los demás lectores empíricos.

Pero en este caso encontramos una tensión clara: ya que sabemos las cualidades del lector implícito de *El mago de Viena*, ¿estaría, si pudiera leer, convencido del juicio que hace el autor? Al ser sólo una estructura, esto no es más que una pregunta retórica que nos sirve para cuestionar lo dicho por el autor, ya que es tan categórico que deja poco margen de reconvención.

Tal vez donde Sergio Pitol nos muestra con mayor claridad y contundencia la construcción que hace de la cultura implícita de la obra es en el siguiente fragmento:

El cuento que aparece al final de *Infierno de todos*, “*Cuerpo presente*”, fechado en Roma en 1961, significa la clausura y despedida de ese mundo vivario sobre el que hasta entonces había escrito, A partir de él surge un nuevo periodo narrativo que

⁴⁹ En este punto cabe hacer una aclaración. Tanto en *El arte de la fuga* como en *el Mago de Viena*, Pitol hace comentarios parecidos sobre sus primeros cuentos. Quien no se haya acercado a ellos, y lee estas descripciones (como fue nuestro caso), tendrá, por ponerlo en términos de la estética de la recepción, una expectativa bastante pobre. Lo cierto es que son textos sobresalientes, de gran calidad literaria y profundamente humanos. Aunque sí se percibe ese clima de perversidad, no necesariamente paraliza a los personajes en el sentido literario, más bien en lo humano, pues esa maldad que se siente en sus cuentos primeros, afecta tanto a los personajes como a los lectores. En fin, que fuera del medio académico, y en una lectura meramente adolescente, fue una agradable sorpresa darme cuenta que Pitol es un padre demasiado estricto con sus primeros hijos.

aprovecha los escenarios recorridos a modo de telones de fondo para los dramas vividos por algunos personajes, mexicanos en la mayoría, quienes sorpresivamente se enfrentaban a los distintos seres que habitan en su interior, cuya existencia ni siquiera sospecha. Se trata de itinerarios interiores cuyas escalas incluyen la Ciudad de México, algunas poblaciones veracruzanas, Cuernavaca y Tepoztlán, pero también Roma, Venecia, Berlín, Samarcanda, Varsovia, Belgrado, Pekín, y Barcelona. Mis personajes suelen ser estudiantes, hombres de negocios, cineastas, escritores, que repentina, sorpresivamente sufren una crisis existencial que los lleva a poner en duda por unos momentos los valores que los han sostenidos por medio de un cordón umbilical de extraordinaria resistencia. Romper ese vínculo o continuar atado a él se convierte en el dilema esencial (44).

Como en el párrafo anterior, nos plantea un espacio geográfico delimitado, pero más allá de esto⁵⁰, nos muestra la construcción de los personajes. Con esto, es casi imposible no pensar en sus demás obras y analizarlas conforme a esta formación intracultural, pero sobre todo, nos hace pensar en el Sergio Pitol personaje de *El mago de Viena*. ¿Quién más que él tiene crisis existenciales en todos estos sitios? Esto va mucho más allá de la simplificación que sería: todos los personajes de todos sus libros toman algo del autor para existir. Lo anterior, cierto o no, no es el objeto de nuestro estudio, sino la construcción que hace de los personajes dentro *El mago de Viena*. Con mayor relevancia, ¿qué sucede con Pitol dentro de sus propias obras?

Para analizar lo anterior, debemos recordar que la cultura implícita es una estructura literaria como cualquiera otra, por tanto, se forma de otras construcciones también literarias. No analizamos aquí la realidad, sino el mundo dentro de la obra. Por lo anterior, la única forma de comprender la intracultura de este libro complejo, es por medio de los juegos metaficcionales que utiliza el autor una y otra vez, haciendo referencia a su mismo texto.

Si leemos que sus personajes entran en crisis, y esto lo combinamos con la lectura de todo el libro, obtenemos una poética de sus obras autobiográficas tanto

⁵⁰ Lo cual retomará importancia al hablar del choque intracultural.

como de su demás obra. Estas descripciones no son excluyentes. En otras palabras, está describiendo al Pitol personaje.

Además de la cotidianidad, el autor retoma la teoría literaria para la construcción intracultural, lo que le da una solidez extra en su estructura:

A medida que el lenguaje oficial escuchado y emitido todos los días se volvía más y más rarificado, el de mis novelas, por compensación se animaba más, se hacía zumbón y canallesco. Cada escena era una caricatura del mundo, es decir, una caricatura de la caricatura. Encontré refugio en el vacilón, en el esperpento... La función de los vasos comunicantes establecidos entre las tres novelas que componen *Tríptico del Carnaval* me resultó de pronto clara: tendía a reforzar la visión grotesca que las sustentaba. Todo lo que tuviere aspiraciones a la solemnidad, a la sacralización, a la autocomplacencia, se desbarrancaba de repente en la mofa, la vulgaridad, y el escarnio. Se imponía un mundo de disfraces. Las situaciones, tanto en conjunto como separadas, ejemplificaban las tres fases fundamentales que Bajtín encuentra en la farsa carnavalesca: la coronación, el destronamiento y la paliza final (46).

En las adscripciones literarias, el autor de *Domar a la divina garza* hace mención especial a dos autores de lengua española como su influencia: Borges y Valle-Inclán. En este caso, podemos apreciar con claridad cómo la lectura del último transformó su forma de escritura, es decir, su trilogía del carnaval existe gracias a la recepción productiva tanto de Valle-Inclán, como de Bajtín. Pitol une así, para crear sus novelas, por lo menos tres fuentes: la literatura esperpéntica, su realidad transformada y la teoría bajtiniana. Todo esto lo realiza con un personaje principal, el lenguaje, que analizaremos más abajo.

En este sentido, *El mago de Viena* es la poética de su obra toda y en un sentido muy derridiano, su propia poética, porque construye sus mismas leyes y las sigue al tiempo que las promulga.

En las páginas siguientes al fragmento anterior, el autor nos cuenta con lujo de detalle la construcción intracultural de *El arte de la fuga*, su segunda obra autobiográfica, pero la primera que utiliza la autoficción como forma literaria. En este recorrido explica que sus textos se potencian y deconstruyen a cada momento,

cuestión que también aplica a *El mago de Viena*, donde sería imposible leer los capítulos autobiográficos separados de los de reseñas de libros, o los de teoría literaria, o los que conjugan todo. Si hay un punto de unión en los capítulos, es el nombre de Pitol, que juega una gran cantidad de roles.

Abolido el entorno mundano que durante varias décadas circundó mi vida, desaparecidos de mi visión los escenarios y los personajes que por años me sugirieron el elenco que puebla mis novelas, me vi obligado a transformarme yo mismo en un personaje casi único, lo que tuvo mucho de placentero pero también de perturbador. ¿Qué hacía yo metido en esas páginas? Como siempre la aparición de una Forma resolvió a su modo las contradicciones inherentes a una Fuga (47).

Como dijimos páginas arriba, la concepción del autor sobre sus primeros cuentos no es la mejor, pero en ellos existe ya el esbozo del verdadero personaje principal:

Los cuentos de *Infierno de todos*, mi primer libro, ingenuos, torpones, almidonados en su perversidad, susceptibles a cualquier descalificación que se les pudiera adjudicar, revelan, sin embargo, algunas constantes que sostienen lo que pomposamente podría designar mi *Ars Poética*. El tono, la trama, el diseño de los personajes son obra del lenguaje (47).

De esta forma contamos ya con las dos construcciones más importantes de *El mago de Viena* y de la mayor parte de su obra autobiográfica: En primer lugar Pitol desdoblado en varios roles que funguen únicamente como hilo conductor y, en segundo sitio, el personaje principal, que no es otro más que el lenguaje. Esto confirma la idea de Monsiváis que vimos en el estado de arte sobre Sergio Pitol.

Hasta ahora, más que un análisis de la intracultura, hemos explicado los procedimientos que utiliza el autor para ir la conformando. Sin dejar completamente de lado lo anterior —pues sería imposible por el estilo de construcción literario de Sergio Pitol—, es tiempo de ver la cultura implícita en forma. Para adentrarnos, transcribo un fragmento largo de *El mago de Viena* que iremos desentrañando:

Cuando *Infierno de todos* se publicó yo residía en Varsovia. Había emprendido tres años antes un viaje por Europa que al inicio imaginaba como muy breve. Viajé por los lugares imprescindibles para luego encalar en Roma durante una temporada. A partir de entonces, por razones y motivaciones varias, me quedé fuera de México,

cambiando con frecuencia de destino, casi siempre por intervenciones del azar, hasta finales de 1988, en que regresé al país. Durante esos veintiocho años europeos mis relatos registraron un vaivén incesante. Son, de alguna manera, los cuadernos de bitácora de mis mudanzas terrenales, mis mutaciones y asentamientos interiores.

Soltar marras, enfrentarme sin temor al amplio mundo y quemar mis naves fueron operaciones que en sucesivas ocasiones modificaron mi vida y, por ende, mi labor literaria. En esos años de errancia se conformó el cuerpo de mi obra. Si obtuve beneficios, uno de ellos fue la posibilidad de contemplar mi país desde la distancia, y, por lo mismo, paradójicamente, sentirlo más próximo. Un sentimiento encontrado de aproximación y fuga me permitió disfrutar de una envidiable libertad, que de seguro no hubiera conocido de haber permanecido en casa. Mi obra habría sido otra. El viaje como actividad continua, las frecuentes sorpresas, la coexistencia con lenguas, costumbres, imaginarios y mitologías diferentes, las diversas opciones de lectura, la ignorancia de las modas, la indiferencia ante las metrópolis, sus reclamos y presiones, los buenos y malos encuentros; todo eso afirmó mi visión (43).

Aunque el fragmento se presta para analizar, de nuevo, cómo es que Pitol construye las intraculturas de sus obras, nos centraremos en la de la obra que nos ocupa. En primer lugar, quiero resaltar la cuestión de identidad que plantea y la confrontación que tiene. El escritor dice: “[...] la posibilidad de contemplar mi país desde la distancia”. Este hecho, aunado a la capacidad de observación de su patria que le da la distancia, nos permite seguir las huellas culturales que el autor nos plantea. La lejanía, para él, no lo separó de su nación, sino al contrario, le permitió sentirse más cerca. De cierto modo, las huellas culturales propias de su nacimiento, niñez y juventud, se incrementaron en la adultez cuando ya no estaba en México. Esto nos permite pensar que, por lo menos para él, el cúmulo de decisiones posibles para tomar ante cualquier eventualidad, tenían, al momento de hacer el libro, una carga profundamente mexicana. Sus decisiones serían las de un latinoamericano en Roma, o en Varsovia, y no las de un italiano o un polaco.

Lo anterior no quiere decir que no afectaran su largo viaje, sino que enriqueció el abanico de posibilidades de elección. Todo esto podría parecer obvio, es decir, claro que las experiencias de la vida nos permiten tomar mejores decisiones, pero en este caso, lo que hace interesante para nuestro estudio el dicho de Pitol, es que aclara

que lo que se enriquece es esta visión latinoamericana y no solamente su bagaje individual como si este careciera de lugar de creación.

Una muestra más de esta visión se encuentra en el siguiente párrafo donde habla de su llegada a China, poco después de la política de *Las cien flores*, en la cual había una apertura a los estilos artísticos y las corrientes filosóficas:

En mi estancia en Pekín esa política estaba a punto de extinguirse. Si era cierto que al inicio podía conversar con los intelectuales chinos y a veces comer con ellos, también lo era que comenzaban a advertirse síntomas peligrosos. Una escritora famosa desde los años veinte, con enorme prestigio, Ting Ling, había sido expulsada de la Asociación de Escritores y del Partido Comunista por haber diferido de una posición maoísta y sus novelas habían desaparecido de todas las librerías, y al parecer también de las bibliotecas (68).

En este caso, lo que observamos es la impresión que le causa el choque cultural, en el cual ahora no sólo demuestra ser mexicano y latinoamericano, sino occidental. Lo anterior nos sirve para mostrar otra faceta en la construcción de su visión como mexicano, y redundo en ello para que la idea siguiente logre ser clara: como latinoamericano, al alejarse de su sitio, se reafirmó su visión de México y lo que él era. En cambio, al enfrentarse a otras culturas en su sitio, pero después ver ejemplos de ellas fuera de su contexto, al contrario de lo que le sucede a él, éstas se disipan. Pitol lo explica así:

Salía de ahí siempre deslumbrado.⁵¹ En mis apuntes encuentro algunos títulos preferidos: Robó tres veces el vaso de los nueve dragones, con la que me inicié, Escándalo en el palacio celestial, Adiós a la concubina, Cómo un monje ebrio abrió la puerta del claustro. Puedo decir que jamás he sentido un placer escénico tan extremo como en aquellas veladas. Luego he visto esas mismas piezas en París, en Londres, en Praga, en las giras que la Ópera de Pekín hace por el mundo, pero nunca ha sido lo mismo. Al desaparecer la relación con su público habitual se convertían en ceremonias bellas y solemnes, un acto magistral de exotismo de alta cultura. En fin, otra cosa (70).

⁵¹ Se refiere al teatro en China.

Podemos apreciar que para Pitol, la cultura propia se afirma en la lejanía, pero las huellas culturales de otros sitios se difuminan si no están en su lugar de enunciación. Como vimos al momento de analizar la obra de Ospina, en la intracultura se desarrollan innumerables choques culturales. Algunos están tan matizados que es necesario sólo seguir las huellas culturales, pero en otros casos, como es la confrontación de un mexicano con la cultura china, es tan patente y tan claro, que nos ayudará a exponer con claridad cómo es que se desarrollan:

La vida cultural se apagaba. Había un único pensamiento, el de Mao. Parecía haberse llegado a fondo, pero no fue así. ¡Qué va! Estaba yo ya lejos de China cuando ocurrió la catástrofe. De repente, un fantasma atroz recorrió el inmenso país, sin dejar de atisbar ningún recoveco. La prensa internacional daba noticias monstruosas. ¡Se había desatado la Revolución Cultural! El más grave cisma en la China comunista. Desde los altos funcionarios, que parecían poseer amplios poderes, hasta modestos artesanos, todos fueron vejados, expuestos en las calles con carteles insultantes colgados del cuello para ser insultados, escupidos y pateados por una muchedumbre enloquecida. Un libro en lengua extranjera encontrado en una habitación podía ser el detonante para aprisionar al propietario y a sus familiares... (71).

Lo primero que es importante notar es la forma en que el autor se entera de estos sucesos por los medios de comunicación. Es decir, nos encontramos ante una narración que no viene de primera mano, sino que ya le llega al autor de forma mediada. Tal vez esto nos permita comprender por qué la diferencia en la reacción del escritor. Recordemos que él vivió, en carne propia, la expulsión de una artista china del partido comunista por disentir. Este hecho, por sí mismo, podría implicar mayor sorpresa o estupefacción por parte de Sergio Pitol, pero no es así; en cambio, su lenguaje es mucho más expresivo cuando habla de la Revolución Cultural, lo que sin ser una prueba contundente, nos muestra que Pitol se encuentra influenciado por los medios y lo que ellos quieren expresar, lo que le causa una reacción más profunda y fuerte. En otras palabras, es importante notar lo que a primera vista puede pasar desapercibido, y es que dentro de mundo que se encuentra en el texto, en su cultura implícita, juegan factores tan claros como el bagaje del autor de carne y hueso, pero pocas veces nos damos cuenta de forma tan clara cómo es que el

contexto transforma su pensamiento. No es que pretendamos, por supuesto, considerar que sin los periódicos Pitol habría pensado de otra manera, sino mostrar qué tipo de instrumentos son participes en la construcción intracultural.

Los medios de comunicación desarrollan su papel habitual de mecanismos de poder, y si en este caso, los medios de comunicación fueron occidentales, es lógico pensar que ejercían su poder en contra del sistema comunista que en tiempos de Mao Zedong estaba cobrando mucha fuerza. Aunque es imposible saber cuál hubiera sido la reacción del autor de haber vivido estos sucesos en carne propia, en realidad esto no es relevante, sino poner en relieve cómo dentro de una obra textual, podemos apreciar las huellas culturales de forma casi palpable.

Resaltemos ahora el choque, que en este caso va mucho más allá de ser oriental u occidental —digo mucho más allá porque también lo incluye—, pues se comienza a vislumbrar la lucha entre comunismo y capitalismo. Queda claro que Pitol se encuentra poco menos que escandalizado, lo que demuestra no sólo molestia por lo que sucede en China, sino que podemos apreciar por qué lo piensa así, es decir, que es un hombre que ha vivido en la libertad del mundo capitalista.⁵²

En este punto cabe pensar el poder que tiene el autor sobre la selección de su obra, en este caso, de las huellas culturales que plasma. Pongo como ejemplo un viaje a Pompeya que borró de su memoria, sobre su olvido, pero sobre todo, sobre el proceso escritural dice:

Pero lo asombroso del viaje era no recordar nada de la visita guiada a Pompeya. ¿Sería posible que la impresión de Pestum hubiera pesado tan poderosamente sobre la ciudad en ruinas hasta desvanecerla por entero?

No lo sé, pero de cualquier modo me parece un argumento banal. Creí que al escribir este relato de viaje, algún hilo comenzaría a conectarse con otros hasta llegar a desenredar el nudo. La escritura, muy a menudo, y todo autor lo sabe aun sin proponérselo, rescata zonas poco visitadas, limpia los lugares deseados de la

⁵² Libertad que, consideramos, completamente falsa, pues ya vimos la influencia de los medios de comunicación. Aunque sería muy interesante adentrarse en este tema, sería muy extenso y requeriría de otro sustento conceptual.

conciencia, lleva aire a las zonas afectadas, revitaliza todo lo que ha empezado a marchitarse, pone en movimiento reflejos que uno creía ya extinguidos (83).

La escritura para Pitol, queda claro con el fragmento anterior, es una forma de expresión de la memoria. Es la búsqueda de la forma precisa para construir el texto. En los términos que hemos usado, es el análisis de lo que la gama autoral puede brindar, lo que en este caso nos muestra que tiene dos caminos: el consciente y el que no lo es. Así como el lector concreta, algunas veces, de forma inconsciente, también el autor construye de la misma forma, esto hace la cultura implícita contenga mucho más de lo que el autor quería mostrar, y de lo que el lector es capaz de analizar. Pero esta construcción en Pitol tiene una característica especial, que es la relación de Pitol personaje con el Pitol autor, en incluso, con el Pitol personificado como autor:

Escribo un diario. Lo inicié hace treinta y cinco años, en Belgrado. Es mi cantera, mi almacén, mi alcancía. De sus páginas se alimentan vorazmente mis novelas, desde hace un año lo he desatendido demasiado [...]. Quizás el abandono al que aludo se debe a que ese diálogo indispensable se ha trasladado a mis últimos libros, casi todos con un fuerte sedimento autobiográfico; siempre ha estado presente en mis novelas, primero furtiva, luego descaradamente ha llegado a permear hasta mis ensayos literarios. En fin, en cualquier tema sobre el que escribo logro introducir mi presencia, me entrometo en el asunto, relato anécdotas que a veces ni siquiera vienen al caso, transcribo trozos de viejas conversaciones mantenidas no sólo con personajes deslumbrantes sino también con gente miserable, ésa que pasa las noches en estaciones de ferrocarril par dormitar o conversar hasta la madrugada (96).

Como dijimos al inicio de este capítulo, desentrañar la cultura implícita de *El mago de Viena* es analizar cómo Pitol la construye. En este caso nos explica una parte importante: su participación como personaje. Cómo se ha ido transformando tanto cronológicamente como la forma en la que aparece en su literatura. Quiero mostrar un ejemplo de cómo el contexto influye de forma contundente: “al acogerme a la tranquilidad de Xalapa, mi literatura se fue transformando”. Es decir, que el contexto del momento de la escritura influye en el texto mismo. Esto nos lleva a analizar la visión del autor como mexicano y como latinoamericano, es decir, cómo su obra —

según sus palabras— abreva de lo que es y de dónde está para ser llevada a cabo. Páginas antes Pitol explica que su obra habría sido otra en caso de no haber hecho su largo viaje; ahora lo reafirma al decir que su escritura es otra en México; por tanto, por lo menos en esta obra, el sitio de escritura lo transforma todo, pero esto no es más que la capacidad —si pudiéramos decir que las estructuras textuales las tienen— de la cultura implícita de absorber del mundo en el que fue creada. En otras palabras, el contexto sustenta la gama autoral. Y ya que Sergio Pitol tiene la maestría de no sólo mostrar cómo construye la lectura implícita de su obra, sino de mostrar cómo lo hacen otros autores, termino este tema con un fragmento donde analiza a Rubén Darío:

Ya de noche, en mi habitación, leía *Cantar por cantar*, el último poemario de Darío, impresionado por el cambio de tono de aquellos primeros poemas bendecidos por una capacidad de juego y tamizados por el exaltado asombro de la primera juventud. *Cantar por cantar* es un libro de plena madurez, en la línea de los estoicos, de un rigor ascético, en el mejor sentido de la palabra. Allí el poeta no dialoga con su entorno como en los otros libros, sino consigo mismo, o con instancias abstractas: la soledad, la memoria, es decir, otra forma de hablarse a sí mismo (107).

3.6. Adscripción de pensamiento

A pesar de que al principio del capítulo se aclaró que el análisis a la cultura implícita —y por tanto, las múltiples culturas que lo componen— se dedicaría más a la construcción de ésta y que los temas se mezclarían, nos parece importante hacer un apartado sobre la red cultural de Pitol. Para comenzar, veamos una lista de los autores que nombra, ya sea como influencias o como lecturas importantes:

Español	Otros idiomas
Alejo Carpentier	Arthur Schnitzler
Alfonso Reyes	Albert Camus
Álvaro Mutis	Aldous Huxley
Augusto Monterroso	Alexander Pushkin
Aurelio Arturo	Alfred Jarry
Barba Jacob	André Malraux

Benito Pérez Galdós	Andréi Bely
Calderón de la Barca	Andrzej Kúsiewicz
Carlos Fuentes	Antón Chéjov
Carlos Pellicer	Antonin Artaud
César Aira	Boris Pilniak
Enrique Vila-Matas	Bruno Schulz
Felisberto Hernández	Carlo Emilio Gadda
Fernando Benítez	Carlo Goldoni
H. Bustos Domecq	Cesare Pavese
Jaime Torres Bodet	G. K. Chesterton
Jorge Cuesta	Choderlos de Laclos
Jorge Luis Borges	E. M. Forster
Jorge Manrique	Elias Canetti
José Eustasio Pavera	Emily Brontë
Juan Carlos Onetti	Henry James
Juan José Arréola	Eudora Welty
Juan Rulfo	Evelyn Waugh
Julio Torri	Fiodor Dostoievsky
León de Greiff	Flann O'Brien
Leopoldo Lugones	Ford Madox Ford
Lope de Vega	Franz Kafka
Mario Bellatin	Giacomo Leopardi
Miguel de Cervantes	Bertolt Brecht
Monsivais	Giuseppe Tomasi di Lampedusa
Salvador Novo	Herman Melville
Tirso de Molina	Italo Svevo
Virgilio Pinera	Iván Turguénev
Xavier Villaurrutia	Elio Vittorini
	François Rabelais
	Gustave Flaubert
	Hermann Broch
	James Joyce
	Jaroslav Iwaszkiewicz
	Jean-Paul Sartre
	Jerzy Andrzejewski
	João Guimarães Rosa
	Jonathan Swift
	Joseph Conrad
	Katherine Mansfield
	Kazimierz Brandys
	Leon Tolstoi
	Luigi Pirandello

	Marce Proust
	Marcel Schwob
	Marcel Schwob
	Mijaíl Bajtín
	Mijaíl Bulgákov
	Nicolai Nabokov
	Nikolai Gogol
	Noel Coward
	R. L. Stevenson
	Rainer Maria Rilke
	Ramón del Valle-Inclán
	Raymond Roussel
	Robert Musil
	Robert Walser
	Ronald Firbank
	Samuel Beckett
	Scott Fitzgerald
	Sherwood Anderson
	Simone de Beauvoir
	Stanislaw Witkiewicz
	Sthendal
	Thomas Bernhard
	Thomas Mann
	Tommaso Landolfi
	Velimir Jlébnikov
	Virginia Woolf
	Walter Benjamin
	William Beckford
	William Faulkner
	William Shakespeare
	Witold Gombrowicz

En primer lugar podemos notar que la lista de extranjeros es mucho más amplia que la de latinoamericanos⁵³ (aunque cómo se notará, la lista está dividida en español y otros idiomas, por la afinidad que tiene el escritor con algunos escritores españoles como Vila-Matas). Esto puede interpretarse, en primera instancia, como una preferencia clara por parte de Pitol hacia la literatura en otros idiomas, como el polaco, por ejemplo. Pero lo cierto es que, aunque esto sea verdad, la mayor parte de los escritores son hombres, blancos y europeos, como ya lo dijo Bloom en su

⁵³ También cabe hacer notar que, dentro de los que hablan español, la mayor parte son latinoamericanos, lo que comprueba, de cierto modo, la hipótesis antes planteada de que el lugar de enunciación de Pitol sigue siendo Latinoamérica, aunque escriba en Europa.

polémico texto (1996). Con esta información, no podemos asegurar a ciencia cierta que el gusto del ensayista mexicano sea verdaderamente la literatura que no sea en español, ya que la oferta la supera por mucho, además de la carga cultural que ésta contiene. Es decir que la cultura implícita es siempre una construcción que parte de un contexto que la influye y, en cierto modo, la delimita; pero como ya vimos, Pitol tiene la capacidad de explicar cómo construye esta intracultura y nos dice:

En realidad, en esa época mis conocimientos sobre literatura mexicana eran raquíticos: ensayos de Alfonso Reyes, *Ulises criollo* y *La tormenta* de José Vasconcelos, algunas novelas y cuentos de José Revueltas, *Al filo del agua* de Agustín Yáñez, un libro de cuentos de Juan de la Cabada, casi toda la poesía de los Contemporáneos, *El laberinto de la soledad* de Octavio Paz y algo de su poesía, los libros recién aparecidos de Juan Rulfo, Juan José Arreóla, Sergio Fernández, y pocos más. Casi todas mis lecturas eran inglesas y comenzaba a asomarme a la norteamericana y a la hispanoamericana: Borges, Onetti, Carpentier, Monterroso. Fue en Europa donde tuve una necesidad interior de conocer la historia y literatura de México, desde las crónicas de la Conquista hasta las últimas corrientes. (237)

Con esto último podemos decir que el lugar de enunciación, considerado más allá del sitio geográfico de donde se escribe un texto, tiene una influencia profunda en el proceso escritural, y por tanto, en la intracultura. En este caso, queda claro que a pesar de que Sergio Pitol hizo un viaje tan largo por Europa que le llevó gran parte de su vida, nunca dejó de ser un escritor latinoamericano. Su visión, sus perspectivas analíticas son siempre, las de un mexicano en el exterior.

Conclusiones

Ya que cada uno de los capítulos tiene, de forma intrínseca, sus propias conclusiones, el presente apartado tiene dos fines primordiales: hacer una comparación entre algunos temas relevantes y afines de los capítulos 2 y 3, y apuntalar el análisis sobre *El mago de Viena* que, por razones que expondremos más abajo, no fue llevado a término como se había planeado.

La comparación se realizará sobre tres temas: la intracultura en las obras, la presencia del autor en los textos y el estado del arte como medio de acercamiento a una obra, además de exponer los próximos pasos en la investigación.

Ya desde la introducción explicamos que en el caso de Ospina analizaríamos la intracultura ya formada: la que está a la vista de cualquier lector, y que para Pitol nos adentraríamos en la construcción de la misma. Para *El dibujo secreto de América Latina* podemos observar que el análisis fue logrado con éxito y esto se debe a varias razones. En primer lugar, porque “la caja de herramientas” que construimos en el capítulo 1 funcionó de manera adecuada para este tipo de textos. Logramos desentrañar, por lo menos en parte, algunas de las crisis que llevaron al escritor colombiano a hacer sus ensayos. Además, se encontró que éstos tienen una estructura más o menos uniforme que le ayuda al autor, aunque abajo ahondaremos más en esto, expresar su opinión de forma contundente, dejándonos en claro que es él quien piensa así, permitiéndonos percibir que la relación entre el lector implícito y el empírico es sumamente cercana. Otra de las razones es que el colombiano es muy claro, su lenguaje es límpido y deja poco espacio a interpretaciones erróneas. En términos de Umberto Eco, si quisiéramos hacer una lectura aberrante, no habría otra razón más que el hecho de querer hacerla, es decir, realizar una lectura malintencionada. Esto no implica que falte un profundo debate en los temas que propone, ya que él escribe y participa dentro de discusiones que se dan en la actualidad y propone algunas nuevas. Otro aspecto que ayudó a llevar a buen término el estudio de esta parte del texto es, y hay que expresarlo con todas sus letras, es que el libro de ensayos tiene una relación clara con la Maestría en Estudios Latinoamericanos, en otras palabras, sus ensayos se relacionan con la carga académica del posgrado, lo que nos permitió hacer un estudio con las herramientas suficientes y necesarias para llevar a buen término el análisis.

Para el capítulo 3 la historia es otra. A pesar del convencimiento de que la propuesta del capítulo 1 sería suficiente para analizar cualquier texto, *El mago de Viena* se convirtió en una prueba que sólo pudo ser superada en parte. El primer problema fue una cuestión de tiempo: elaborar la propuesta teórica necesaria para hacer el análisis para una obra de este tipo, conlleva más tiempo del que disponía.

Como se dijo al principio, ésta es una propuesta en construcción, así que, tal vez, encontrarnos con este gran obstáculo fue la mayor fortuna posible, pues mostró los inconvenientes de la “caja de herramientas”. Desde nuestra perspectiva, el problema es simple, aunque su solución requiere de mucho trabajo: no se puede analizar a profundidad la construcción de la intracultura sin poner mayor énfasis en la relación entre el autor y el lector empíricos. No basta con decir que la intracultura es un punto de encuentro entre ellos, sino que había que explicar cómo se da desde diferentes perspectivas teóricas. Sólo este camino nos puede llevar a una aceptable solución del problema. Para lograr esto hacen falta, por poner algunos ejemplos: Émile Benveniste, Raymond Williams, un mayor análisis a la visión de Dussel y Starobinsky sobre “el mundo”..., en fin, que el trabajo por delante sobre este tema es todavía largo. Otro punto en contra fue la, posiblemente anacrónica, visión de qué es lo latinoamericano. A pesar de que el mismo Pitol se considera un escritor mexicano, la respuesta a si lo es o no, no pudo ser contestada de forma clara, y cabe pensar con detenimiento qué tan necesario es responder, en estos tiempos, una pregunta de este tipo.

El análisis que hemos hecho sobre el alcance que se tuvo en los capítulos 2 y 3, nos ayuda a apreciar las diferencias entre la intracultura entre ambos textos. En el caso de Ospina, la podemos apreciar con relativa sencillez, ya que nos habla en un idioma fácil de comprender, pues —y hablo aquí desde una perspectiva latinoamericana— parece que habla nuestra misma lengua. En el caso de Pitol no es así. Su construcción literaria es mucho más compleja. La relación entre el autor empírico y el implícito (tal vez por mi error de siempre querer comprender y buscar una relación entre realidad y ficción) es, a veces, inasible. El lenguaje del mexicano convierte a sus textos en un completo artilugio, en un juego, en una trampa siempre presentes. Esto no implica una carga negativa, como si fuera un prestidigitador siempre listo para el engaño, sino que más bien lo compararía con aquel escritor de literatura negra que goza pensando cómo será descubierto el laberinto que ha creado para nosotros.

La intracultura en *El mago de Viena*, y lo mismo pasa en, por ejemplo, *El arte de la fuga*, no se puede percibir con claridad si pensamos en la obra como inmanente.

Aunque esto sólo es parte de un gran debate —la inmanencia de los textos—, nos queda claro que al hablar de intracultura es necesario dejar de lado este concepto para hacer un análisis mucho más profundo.

Un aspecto de vital importancia al analizar una obra de Sergio Pitlor es su carga metaficcional, lo cual, además, también es un componente de la intracultura que se debe estudiar de forma específica. Al considerar la metaficción como, y pienso en la definición de Lauro Zavala, el autor poniéndose en evidencia, esto nos podría permitir pensar que la metaficción es un punto de encuentro entre el autor y el lector. En palabras coloquiales se puede expresar así: “Ah, te estás mostrando y te vi”, diría el lector que percibe el artilugio. En el presente trabajo, la metaficción se convirtió en un problema, pero si se logra incluir en el estudio intracultural de forma ordenada, puede ser un elemento esencial para dilucidar este tipo de obras.

El caso del autor es de suma importancia. Para hacer una comparación comprensible entre ambos textos, dejemos de lado por un momento todas las concepciones sobre autor que hemos expuesto y pensemos en él sólo como alguien que quiere dar un punto de vista de una u otra manera, digamos que es un autor que argumenta y que, por tanto, quiere convencer. En el caso del colombiano, su aparición se da siempre que para él es necesario hacer un cambio de consciencia social. Sus temas son siempre la necesidad de cambiar al planeta para que éste sobreviva y por tanto nosotros también lo hagamos. Pensemos cuando toma elecciones entre la vida tecnológica que nos simplifica el vivir o seguir tomando agua pura. En todos estos casos, Ospina se muestra como un hombre conciliador, no como un revolucionario. Tal vez porque quiere —o es— parte de un debate que habla sobre lo planetario y no sobre lo mundial, es decir, no sobre el capitalismo, sino sobre la supervivencia.

En *El mago de Viena* notamos una necesidad diferente en el autor: su intención es convencernos de que existe. Los ejemplos más claros de esto son las partes donde él nos cuenta una historia, pero los personajes (personas en la vida real) nos narran, en otros espacios, una versión completamente diferente de los hechos. El mexicano nos hace creer una y otra vez, que como en los ensayos, el autor empírico está muy cercano al implícito, pero esto, de nuevo, no es más que un

artilugio del autor (recordemos a quién consideramos como autor en este apartado). Pensemos también cuando hace referencia a sí mismo, pero de forma indirecta, como al decir que sus libros son sobre mexicanos con aventuras en el extranjero y el mismo *El mago de Viena* trata sobre un mexicano en otros países. Esto está muy lejano de ser una coincidencia. Tal vez por esto es que un estudio autobiográfico basado en sus libros es una tarea que puede ser ardua, pero también infructuosa. Si, por ejemplo, usáramos la teoría de Lejeune para analizarlo, nuestras conclusiones no podrían ser correctas, a menos de que creyéramos a pies juntillas todas las palabras de Sergio Pitol; lo cual, queda claro que no podemos hacer si comparamos sus versiones con las de los otros personajes/personas. El autor nos hace creer al mismo tiempo que es él quien vive todas esas aventuras, pero también nos pone pistas para que nos demos cuenta de que no es él, pero luego usa trampas para que volvamos a pensar que siempre sí lo es. Si consideráramos a esta obra como sólo ficción, el problema no sería tan grande, pero al analizar su parte ensayística, hace que permanezcamos con la duda de si lo que dice es lo que piensa o no el autor empírico.

Sobre el estado del arte es necesario hacer una propuesta clara de su papel en el estudio de la intracultura, ya que, al realizar el presente trabajo, nos dimos cuenta de que su ausencia o su existencia producen diferentes tipos de relaciones entre un lector y el texto. Como vimos, los estudios profundos sobre *El dibujo secreto de América Latina* son nulos y sobre el autor todavía pocos. La ventaja que esto produjo es que se establece una relación directa entre el autor y el lector, sin que la visión de éste se encuentre predispuesta. Por desgracia, también se corre el riesgo de que el lector (a pesar de los intentos que se hicieron en este texto de conseguir un análisis objetivo), considere su pensamiento como siempre correcto, cuando esto puede estar muy lejos de la realidad, lo que no permite un contraste entre las propias ideas y las de otros, aunque, como ya vimos páginas arriba, es importante siempre hacer una lectura que pueda ser socializada. Al no existir guías de lectura, se pasan por alto muchas discusiones que el autor tiene con otros autores y que no se toman en cuenta por simple desconocimiento. Esto marca una de las grandes diferencias, por ejemplo, entre la intracultura y la intertextualidad, ya que la intracultura se forma

por el punto de encuentro entre el autor y el lector, mientras que la última es una relación entre textos.

En cambio, al trabajar a Pitol, la bibliografía sobre el autor es abundante. Esto, en primera instancia, permite tener un contexto amplio y un panorama más completo de su obra. Tan sólo por poner un ejemplo: si Carlos Monsiváis explica que el verdadero protagonista de *El tañido de una flauta* es el lenguaje, entonces nos podemos acercar a la novela de manera diferente a la que lo habríamos hecho sin este dato previo. Lo anterior, por supuesto, está previsto por la estética de la recepción cuando retoma el trabajo de Gadamer. La desventaja de estudiar a la intracultura como lo hemos hecho con un estado del arte amplio, es que el diálogo entre el lector y la obra se ve empañado y durante momentos parece que se hace más con los críticos y analistas del autor que con el autor mismo. Esto último tiene solución, pero es la misma que se necesita para estudiar a autores tan complejos como Pitol: es necesario ampliar la propuesta de intracultura a autores y lectores empíricos, donde se aprecie con claridad cuál es su punto de encuentro.

Por último, es necesario elaborar un esbozo del camino a seguir. Como expresamos arriba, la intención de estas conclusiones, en parte, era darle un sentido más claro al análisis de Sergio Pitol, para que así los obstáculos encontrados no sean sólo eso, sino que se conviertan en un nuevo punto de partida para los siguientes estudios. Como se explicó al principio, el concepto de intracultura está en construcción, pero nos parece que puede ser de mucha validez y ayuda cuando esté mejor conformado. Para lograrlo, es necesario desarrollar el término ahora desde el autor y el lector empíricos. Es posible que esto le quite su actual forma de estructura textual, o que el término de cultura implícita ya no sea necesario, o que tal vez tome su propio rumbo. Después de hacer lo anterior, será imprescindible analizar un texto ficcional para poner a prueba esa “caja de herramientas” y esperar que ya no le falte ninguna.

Sobre la intracultura también es importante resaltar la cuestión de la mirada desde la periferia, ya que, desde mi perspectiva, los latinoamericanos tenemos una visión de mundo mucho más amplia, ya que conocemos nuestro entorno, pero también tenemos una relación profunda con la metrópoli, lo que podría permitir una

lectura más completa. Por lo anterior, también es importante en siguientes investigaciones estudiar al lector latinoamericano, su mundo y su cultura.

Por último, sobre el concepto: gama autoral, hace falta definirlo con claridad, porque hasta ahora parece más una versión de la Enciclopedia de Eco pero reducida al autor.

Obras Consultadas

- Adorno, T. (2003). *Notas sobre literatura*. Madrid: Akal.
- Artaud, A. (2001). *El teatro y su doble*. Barcelona: Edhasa.
- Barck, K. (2008). Subjetivizaciones relativistas de la obra. En D. Rall, *En busca del texto* (págs. 165-170). México: UNAM.
- Barthes, R. (junio de 2006). La muerte del autor. *Cubaliteraria*. Recuperado el 26 de Noviembre de 2015, de <http://www.cubaliteraria.cu/revista/laetradelescriba/n51/articulo-4.html>
- Benjamin, W. (2011). El narrador. En M. Stoopen, *Sujeto y relato. Antología de textos teóricos*. México: Facultad de Filosofía y Letras. UNAM.
- Bergson, H. (2006). *Materia y memora. Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*. Buenos Aires: Cactus.
- Bloom, H. (1996). *El canon occidental*. (D. Alov, Trad.) Barcelona: Anagrama.
- Bolívar, S. (2015). *Carta de Jamaica*. Caracas: Comisión presidencial para la conmemoración del bicentenario de la Carta de Jamaica.
- Bubnova, T. (1994). *Los recursos y la significación de la autorreferencialidad en El tañido de una flauta de Sergio Pitol*. Obtenido de www.revistas.unam.mx: <http://www.revistas.unam.mx/index.php/rlm/article/view/27747>
- Caballero, F. (7 de Abril de 2016). *¿QUÉ HACÍA FIDEL CASTRO EN BOGOTÁ EL DÍA QUE ASESINARON A GAITÁN?* Recuperado el 9 de Abril de 2016, de <http://aguilasymoscas.com/content/%C2%BFqu%C3%A9-hac%C3%ADa-fidel-castro-en-bogot%C3%A1-el-d%C3%ADa-que-asesinaron-gait%C3%A1n>
- Calvino, Í. (1995). Por qué leer a los clásicos. En Í. Calvino, *Punto y aparte. Ensayos sobre literatura y sociedad* (págs. 122-125). Barcelona: Tusquets.
- Cohn, D. (2011). Vidas históricas versus vidas ficcionales. En M. Stoopen, *Sujeto y relato. Antología de textos teóricos*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Corral, E. (2000). *Narrar la interioridad. El diario en la obra de Sergio Pitol*.
- de Stefano, V. (2000). Pitol, un proyecto de vida. En *Los territorios del viajero* (pág. 35). México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Dussel, E. (1992). *Historia de la iglesia en América Latina : medio milenio de coloniaje y liberación (1492-1992)*. Madrid: Mundo Negro-Esquila Misional.
- Dussel, E. (1999). *Posmodernidad y transmodernidad : diálogos con la filosofía de Gianni Vattimo*. Puebla: Universidad Iberoamericana Plantel Golfo Centro.
- Echeverría, B. (2010). *Definición de la cultura*. México: Fondo de Cultura Económica.

- Eco, U. (2009). El lector modelo. En M. Stoopen, *Sujeto y relato. Antología de textos teóricos*. México: Facultad de Filosofía y Letras. UNAM.
- Fernández de Alba, L. (1988). *Del tañido al arte de la fuga. Una lectura crítica de Sergio Pitol*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Foucault, M. (2009). ¿Qué es un autor? En M. Stoopen, *Sujeto y relato. Antología de textos teóricos*. Facultad de Filosofía y Letras. UNAM.
- Franco, S. r. (2005). *Tecnologías de la representación en El hablador, de Mario Vargas Llosa*. Recuperado el 05 de Diciembre de 2015, de Espéculo. Revista de Estudios literarios: <https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero30/hablador.html>
- Goldmann, L. (1992). *La creación cultural en la sociedad moderna*. México: Fontamara.
- Gómez-Martínez, J. L. (2003). La lectura ensayística: para una hermenéutica del texto literario. En L. Weinberg, *Ensayo, simbolismo y campo cultural* (págs. 3-27). México: UNAM.
- Gunder Frank, A. (1998). *Re-orientar. La economía global en la era del predominio asiático*. Valencia: Universidad de Valencia.
- Halbwachs, M. (2011). *La memoria colectiva*. Buenos Aires : Miño y Dávila.
- Henriquez de Hernández, C. (1989). El sagrado corazón en la Historia de Colombia. *Revista de la Universidad Nacional*(22), 80-88. Recuperado el 31 de Marzo de 2016, de <http://www.bdigital.unal.edu.co/>: <http://www.bdigital.unal.edu.co/42081/1/12112-30691-1-PB.pdf>
- Herralde, J. (2000). Sergio Pitol, editor. En *Los territorios del viajero* (pág. 59). México: Biblioteca Era.
- Ingarden, R. (2008). Concretización y reconstrucción. En D. Rall, *En busca del texto* (págs. 31-54). México: UNAM.
- Iser, W. (2008). El acto de la lectura. Consideraciones previas sobre una teoría del efecto estético. En R. Dietrich, *En busca del texto* (págs. 121-160). UNAM.
- Iser, W. (2011). La constitución del sujeto lector. En M. Stoopen, *Sujeto y relato. Antología de textos teóricos*. México: Facultad de Filosofía y Letras. UNAM.
- Jauss, H. R. (2008). Experiencia estética y hermenéutica literaria. En D. Rall, *En busca del texto* (págs. 73-88). México: UNAM.
- Laclau, E. (2005). *La razón populista*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Laddaga, R. (s.f.). *Ciberletras*. Obtenido de <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v01n02/Laddaga.htm>
- Los indígenas de Ecuador atacan legalmente al Gobierno*. (5 de Abril de 2011). Recuperado el 11 de Abril de 2016, de Survival: <http://www.survival.es/noticias/7167>

- Marrón Casanova, E. (Enero-marzo de 2010). Manera de navegar con William Ospina. *Casa de las Américas*(258), 50-55.
- Masoliver Ródenas, J. A. (2000). El privilegio de la locura. Textualidad, ensayo y creación en Sergio Pitol. En *Los territorios del viajero* (pág. 64). México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Medina, J. R. (1992). De lo maravilloso medieval a lo real maravillos. En H. J. Becco, *Historia real y fantástica del nuevo mundo*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Monsiváis, C. (2000). Sergio Pitol: el autor y su biógrafo improbable. En *Sergio Pitol. Los territorios del viajero* (pág. 26). México: Biblioteca Era.
- Montoya, V. (2003). *Literatura infantil. Lenguaje y fantasía*. Bolivia: La hoguera.
- Mukarovsky, J. (2000). *Signo, función y valor. Estética y semiótica del arte*. Bogotá: Plaza & Janés.
- Niño, H. (Enero-marzo de 2010). La fórmula elemental de contar: atrapar, retener y cautivar. *Casa de las Américas*(258), 56-64.
- Ortega y Gasset, J. (2010). *La rebelión de las masas*. México: La guillotina.
- Ospina, W. (2014). *El dibujo secreto de América Latina*. Bogotá: Random House.
- Padilla Chasing, I. V. (2010). *Milan Kundera y el totalitarismo kitsch: dictadura de conciencias y demagogia de sentimientos*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Padrón, J. N. (Enero-marzo de 2010). William Ospina y la poesía de la otra historia. *Casa de las Américas*(258), 65-69.
- Pitol, S. (1996). *El arte de la fuga*. México: ERA.
- Pitol, S. (2005). *El mago de Viena*. México: Pre-textos.
- Reyes, A. (1942). *Última Tule*. México: Imprenta Universitaria.
- Ribeiro, S. (26 de diciembre de 2015). Canibalismo corporativo: lo que sigue. *La Jornada*.
- Sánchez Vázquez, A. (2005). *De la estética de la recepción a una estética de la participación*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Starobinski, J. (2009). La relación crítica. En M. Stoopan, *Sujeto y relato. Antología de textos teóricos*. México: Facultad de Filosofía y Letras. UNAM.
- Tabákova, L. (Diciembre de 2006). *Geografías literarias de Sergio Pitol*. Obtenido de Revista electrónica de estudios filológicos:
<http://www.um.es/tonosdigital/znum12/secciones/perfiles%20C-Sergio%20Pitol.htm>
- Vila, M. d. (2000). *El ensayo de Sergio Pitol, un cuaderno de bitácora*. Obtenido de Literatura y lingüística: <http://www.scielo.cl/pdf/lyl/n27/art05.pdf>
- Wallerstein, I. (2005). *Análisis de sistemas mundo*. México: Siglo XXI.

Weinberg, L. (2003). *Ensayo, simbolismo y campo cultural*. México: UNAM.

Weinberg, L. (2006). *Situación del ensayo*. México: UNAM.

Weyler, A. (mayo de 2013). *Los habladores. Narrativas en el arte contemporáneo internacional*.

Recuperado el 05 de diciembre de 2015, de Casa republicana. Biblioteca Luis Ángel

Arango: http://www.banrepcultural.org/sites/default/files/los-habladores-guia-de-estudio_0.pdf

Zuleta, E. (s.f.). *Tres culturas familiares en Colombia*. Recuperado el 4 de Febrero de 2015, de

<https://docs.google.com/viewer?a=v&pid=sites&srcid=ZGVmYXVsdGRvbWFpbmFuaGVybmFufGd4OjM5MDBlYmFkZmM1OWI4MDA>