
Colmenario



Laura Contreras Martínez, *Equilibrista*, 2007, óleo sobre tela, 82 × 100 cm.

La paradójica levedad de la teoría literaria. Prolegómenos a una lectura de *La dama es una trampa*, de Galo Galarza

INTRODUCCIÓN

Cuando me fue propuesto participar como segundo responsable de un proyecto de investigación interdisciplinaria sobre migración, consideré que el aceptar la propuesta implicaba también la necesidad de dilucidar el punto en que mis inquietudes teóricas relativas a la literatura podrían estar en juego, podrían alcanzar mayor consistencia o, por el contrario, se revelarían inconsistentes. Cuestión que desde hace tiempo he venido abordando, aunque no como el trabajo diario lo exige. Consideré que era el momento de adoptar explícitamente una posición, en cuanto posible y fundada, en la problemática tan amplia de las relaciones entre literatura y realidad.

Tendencia ciertamente muy humana la de indagar lo que nos interesa, para alcanzar bases que sustenten lo que decimos y hacemos; aunque en nuestros días no sea fácil estar fuera de posiciones asumidas *a priori*, consagradas y tenidas casi por incuestionables. Tampoco es fácil salir de los encasillamientos disciplinarios o de la tan manida práctica de hacer en los

estudios literarios la consideración de un texto o de una cuestión literaria de acuerdo con una teoría que está en boga y que se supone es la guía para el logro de nuestro objetivo. Práctica que, al menos en algunos casos, se ha revelado aciaga, porque quienes emprenden un trabajo con esa premisa no tardan en notar con creciente claridad, conforme avanzan en el estudio de su objeto, cómo se bifurca el texto por un lado y el modelo teórico por otro;¹ resultado que parece comprensible, pues la teoría no es simple explicitación de lo dado por natural, no es una sola, alguien la articuló en determinadas circunstancias diferentes de las del posible investigador o lector que se proponga penetrar un texto, y por este hecho querer adoptarla como guía conduciría a una repetición inútil y viciosa. En otras palabras, el investigador o el lector apegados literalmente en su actividad a una teoría estarían simplemente siguiendo y repitiendo la experiencia de otro, negándose a sí mismos las posibilidades inagotables que la literatura les ofrece de realización propia, sin dejar de lado que también estarían imponiendo esa misma dependencia y actividad puramente repetitiva al autor del texto en estudio.

Una creación literaria no sigue derroteros preestablecidos; lo contrario de esta sencilla afirmación es claramente inaceptable, porque una obra literaria es creación, no repetición.

No ofrece el mismo modo de ver las cosas. La visión de realidad que subyace en ella no es una iteración. Dicho de otra manera, la teoría no puede ser del todo previa a la elaboración de una obra literaria, tampoco a su lectura. En este caso la teoría no está fuera del texto, está dentro del mismo; se trata de una producción individual que, entre otras cosas, también nos da a conocer una manera de concebir la realidad, a la cual, la mayoría de las veces, sólo hace alusión, insinúa, pero con mayor amplitud, complejidad y profundidad que como usual y utilitariamente la manejamos.

Si lo que la literatura ofrece es de tal fertilidad, partir del texto y poder leer lo que éste nos dice es la prioridad; no la observación de directrices que, planteadas desde afuera, lo sojuzgan en el forzado intento de alcanzar una lectura uniforme de éste. Es posible que con estos planteamientos cause la impresión de que estoy acentuando las visiones individuales en detrimento de las generalizaciones; en efecto, pienso que nos movemos continuamente entre unas y otras, y que estas últimas se dan pero como resultado de la relación y coincidencia, al menos en algunos aspectos, de puntos de vista individuales, y no porque el objeto de estudio tenga un sustrato fundacional natural que, como tal, es idéntico para todos. Si este punto de vista es aceptado, en consecuencia la concepción viable de 'teoría' es otra y no la que impugno.

Iniciar un escrito con estos preámbulos parece necesario, sobre todo cuando se trata de la consideración de un texto con particularidades que pudieran hacerlo discutible. *La dama es una trampa* (Galarza, 2005), como relato-testimonio, además de poner sobre la mesa la problemática de la relación aludida entre literatura y realidad, también queda fuera de la tradicional exigencia de pureza en cuanto al género literario; situación que, en cierta medida, obliga a estudiarla a partir de lo que el texto mismo ofrece, sin imponerle una horma exterior que haga ver en ésta otra cosa y no lo que quiere decir.

En el subtítulo de este trabajo preferí utilizar el término *prolegómenos* pensando en que quienes son reacios a la teoría pueden considerarlos antecedentes poco precisos y hasta prescindibles para poder entrar al núcleo de la cuestión.

1 En esta parte introductoria es suficiente mencionar la consecuencia de una práctica que, al menos, es discutible desde cierto espíritu epistemológico, pues pide que todo trabajo tenga como fundamento un esquema teórico asumido como *la guía* o el camino a seguir, como si ya todo estuviera diseñado. Es probable que este modo de entender la teoría sea todavía eco, aunque se antoja ya muy lejano, de las exigencias de cientificidad, entendida ésta como resonancia de la visión positivista que, con el pasar del tiempo, se ha percibido como un esquema en el fondo moralizante y puramente *deductivista*. Se trata de una visión, por cierto todavía muy aceptada, según la cual la relación entre ley y caso se inscribe en la naturaleza misma.

Para algunos tal vez lo son, para otros tal vez no. Considero que sirven para delimitar el propósito surgido de la lectura de los relatos que ofrece Galo Galarza, para exponer que siendo literarios éstos pueden muy bien aportar algo en una investigación interdisciplinaria. Se trata de un objetivo ciertamente desafiante y amplio, con muchas derivaciones; aquí sólo me limitaré a algunas consideraciones previas, por eso las llamo prolegómenos, en el intento de señalar que, en estos casos, la teoría no puede ser prescriptiva, pues en todo caso va adquiriendo forma en el proceso.

UNA CONCEPCIÓN DIFERENTE DE TEORÍA

Mi modo de entender la teoría puede verse como una dialéctica teórico-práctica; nace de una experiencia de trabajo de varios lustros, vivida a veces con necesidad acuciante, otras como urgencia menos sentida de distinguir cómo teoría y práctica se relacionan² (interrogante que ha tenido como escenario la docencia universitaria, al igual que otros trabajos anteriores, motivados a su vez por concepciones, poco definidas pero en boga, como la “autonomía literaria” o la preferencia por realizar estudios puramente inmanentes al texto o, cuando más, extendidos a sus relaciones con la sola serie literaria). En este punto pareciera que entro en flagrante contradicción con lo que he manifestado líneas arriba, cuando mencionaba que la teoría no puede ser impuesta desde afuera. Mi punto de partida ha sido el de entender la literatura como motivada, en alguna medida, por lo que llamamos realidad, pero esta última considerada simplemente como motivación, como punto del que arranca un proceso que quiere darle expresión como visión, que no se limita a los hechos sino que los desborda, como sucede en la exposición de ideales, de deseos, en la enconada aversión hacia algo o también en la expresión de la experiencia ajena. Tal vez esta manera de proceder sea una reacción ante el peso de la

tradicción poética que ha imperado, una actitud reacia al respeto manifestado por la pureza conceptual que separa clara y radicalmente realidad y ficción, que censura por espuria y bastarda la composición hecha mediante dos modos de representación, por ejemplo, mediante la historia y la ficción.

Según la orientación proveniente desde Aristóteles, la literatura está constituida sólo por textos ficticios y quedan excluidos aquellos que contienen elementos que se refieren a la realidad. Por otra parte, a lo largo del siglo XX, la corriente formalista predominante en los estudios literarios menospreció los valores que no estuviesen representados por el objetivismo textual, desligado éste de cualquier elemento subjetivo, encarnado en estructuras puras y autosuficientes completamente ajenas a relaciones *extratextuales* de cualquier tipo (personales, sociales o históricas). En buena parte del siglo pasado se asumió la superioridad de la ficción sobre los textos que incluyeran elementos, por ejemplo, de crónica histórica.³ En estas circunstancias se entiende fácilmente que un relato de estatuto híbrido motive reacciones encontradas.

Hasta el romanticismo, la concepción del arte literario excluía

- 2 Se ha dicho que no hay pensamiento que no guarde relación con el mundo material y concreto, pero esta afirmación, que a fuerza de ser aceptada parece obvia, propone un problema no ciertamente deleznable: ¿cómo se puede explicar esa relación?
- 3 Viene al caso mencionar a C. S. Lewis, importante autor de literatura fantástica, autor de las siete novelas de *Las crónicas de Narnia*, quien opinaba que es mito todo aquello que lleva el inmerecido nombre de *realismo*; y quien, en consecuencia, se ocupó de ciertos aspectos de la literatura que, en su opinión, los críticos de su tiempo pasaban por alto, porque despachaban con demasiado automatismo. Decía que en su tiempo —los años sesenta— se alentaba a los lectores a encontrar en la literatura casi todo: el aburrimiento de la vida, las injusticias sociales, la solidaridad con los pobres y oprimidos, el cinismo, la monotonía y lo desagradable; todo, menos diversión. Cruzar esa línea, expresaba este autor, equivalía a colgarse la etiqueta de “escapista”. En una reacción semejante, pero ante su postura, pienso que la literatura no es sólo diversión, y que, como él aceptaba, efectivamente en ésta se encuentra de todo, tanto que él mismo abandonó sus preferencias al escribir su trabajo autobiográfico *Cautivado por la alegría* (1955).



cualquier contenido de carácter personal por considerarlo carente de interés artístico; ahora, sobre todo en las últimas décadas, el autor que hace referencia, en un sentido lato, a su experiencia de vida se sirve de un registro que le permite hablar de sí mismo y de su mundo, moviéndose como el péndulo de un reloj entre la realidad y la ficción. Ahora el escritor que así procede cuenta con la compañía de muchos otros que hacen lo mismo. De manera que al relato-testimonio y a la auto-ficción se les va reconociendo su arte para contar públicamente y, en ocasiones, con lujo de detalle lo que en otras expresiones tenía sólo una mención escueta.

El objetivo en estas páginas es dilucidar que el relato-testimonio manifiesta de una manera lo que en otras expresiones apenas se refiere; el relato-testimonio lo escribe y difunde respondiendo a una necesidad y a un reto que en nuestros días se torna casi compulsivo por tratarse de algo inmediato. El relato-testimonio lleva adelante una posibilidad que consiste

en compensar las limitaciones de lo que en otros medios se cercena y los vacíos de la existencia misma, en el propósito de construir una condición más satisfactoria que la vivida. En este orden de ideas, quienes representan literariamente experiencias, tanto propias como ajenas, dan forma artística a una tendencia psicológica universal que nace de la disposición que tenemos los humanos de contar y contarnos relatos sobre nuestro peregrinar, para con ello reafirmar o reconstruir nuestra propia

persona. A juicio de Manuel Alberca (2007: 104), la materia más genuina de buena parte de la narrativa actual la aportan la vida y la personalidad de los autores quienes, tal vez por procesos y motivos quizá desconocidos para ellos mismos, hablan de sí en una conjunción inesperada de necesidad y de azar.

Participar en un proyecto de investigación sobre el fenómeno contemporáneo de la migración implica, para alguien interesado en entender el fenómeno literario, asumir que se trata de una propuesta interdisciplinaria en la cual los estudios literarios pueden participar. Sobre la migración hay producción literaria, y en nuestras circunstancias es necesario explicar que esa clase de textos puede aportar algo al proyecto.

En los últimos años he descartado iniciar mis trabajos con formulaciones sistemáticas globales o una prescripción teórica detallada en la mente; con ello no busco negar que así se procede en otras disciplinas, sobre todo en investigaciones donde, como lo señala Thomas Kuhn, se busca perfeccionar un determinado paradigma (Kuhn, 1985). En las humanidades esto resulta poco plausible, y en los estudios literarios todavía menos, sobre todo cuando se trata de un estudio hermenéutico, por ello es relativamente fácil en estos casos asumir una postura crítica ante el conocimiento heredado.

Entonces, ¿cómo iniciar la investigación sobre un texto literario? Evidentemente no se puede partir de cero, si esto fuera posible no tendría sentido la larga entrega del individuo al aprendizaje. En realidad, mucho depende de cómo se considera lo que se aprende: como el conocimiento acabado, único, y entonces sí que habría que tomarlo como punto de partida

en su integridad (pero, entonces, lo que hiciéramos sería sólo una tediosa repetición, carente de la inquietud y el placer que causan la exploración y el hallazgo); o, en cambio, como un conocimiento abierto, perfectible, que permita incrustar nuestro granito de arena en esa construcción en proceso que, con pasos hacia delante y con retrocesos, nuestros predecesores han venido levantando. Así, mucha de nuestra experiencia cobraría sentido y nos daríamos cuenta de que, en alguna medida, somos agentes de nuestra realidad o podemos incidir en ella de múltiples maneras y desde diferentes ángulos.

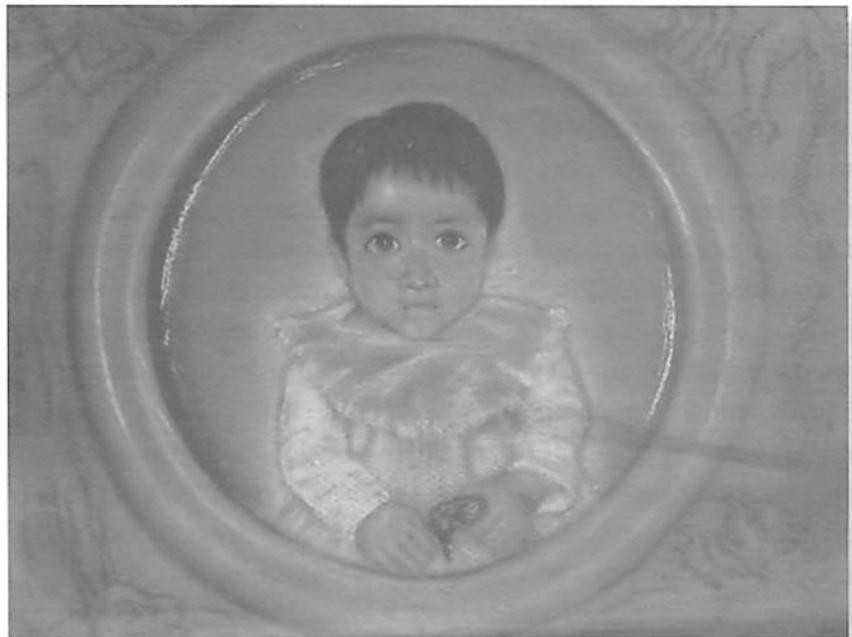
En este clima de posibilidades tiene cabida también la encomiable coherencia entre pensamiento teórico y práctica (cultural, política...); es posible la incitación a perseguir la huidiza forma de esa unidad a la que tendemos como meta con nuestra forma de proceder. La práctica, entonces, se alimenta de la experiencia, concebida como algo superable que permite ver en cada circunstancia el lugar social de una actividad que tiene por objeto los textos. Se puede decir que los resultados de la práctica apoyada por un conocimiento abierto (no completo ni definitivo) ofrecen algunos de los elementos, los requisitos y la indicación de los límites que, sin duda, están dando forma a una visión. De modo que la teoría que importa no es externa, se va constituyendo en la dilucidación del texto.

LA TEXTUALIDAD COMO ESPECIFICIDAD

En el proyecto interdisciplinario sobre migración al que me referiré otras veces, la *textualidad* es nuestra especificidad; aunque admitir que la literatura esté involucrada en el estudio de la migración no deja de causar perplejidad en más de uno. ¿Cómo hacer que se niegue menos la aceptación de una relación significativa entre literatura y un fenómeno como el de la migración? Como lo he mencionado, en este caso se enfrenta el problema de la relación entre literatura y realidad,

cuestión que puede estudiarse desde diferentes ángulos, de los cuales, por ahora, se puede tener en cuenta uno de ellos: el de los géneros, en cuya concepción se bloqueaba lo que en la textualidad ordenada por ellos había de producción.

En la tradicional concepción de los géneros, éstos dirigen la lectura y, por tanto, funcionan en el sentido de instaurar sistemas de controles que tienden a preservar esa dirección, pero no a liberar una acción que llamo *productividad*, la cual considero caracteriza a la textualidad. El lector que en determinadas circunstancias (época y lugar) reconoce la calidad de una textualidad a la que toma como literatura, usualmente se apoya en una percepción no declarada ni definida de algunos modos específicos de producción, modos no fácilmente determinables y con niveles múltiples que dan cuerpo a la textualidad. Dichos modos permiten reconocer un *texto* y distinguirlo de uno que no lo



es, por eso estas formas de producción pueden otorgar un sello de pertenencia. Ahora bien, un objeto que reúne tales condiciones es capaz de mostrar y justificar la acción de un sistema que se configura, por un lado, con cierta autonomía y objetivos propios y, por otro, con un sistema junto a y determinado por otras actividades que en su conjunto canalizan la productividad social en general. Si esto se acepta, entonces se puede concluir que un *texto* es un cruce de códigos en el espacio que brinda uno específico: el lenguaje que los reúne a todos.

Y, si el *texto* es un lugar de encuentro, es un espacio generado a partir de un conjunto de modos específicos de producción; se puede decir que tales modos se conjugan en un tipo de producción, a su vez, específica que es la significación, cuyos alcances dan la clave de la textualidad (de su acción como texto). Se trata de un proceso discursivo reconocible en su peculiaridad y diferenciado de otros procesos discursivos que, aunque también parezcan producir significación, en realidad reproducen significados. En este orden de ideas, se entiende que la significación se da en un espacio de interacciones que instauran nuevos procesos. Esto explica lo incesante de la significación.

En este desarrollo de ideas se llega a asumir que los *textos* son *discursos*, y que el discurso es algo inter y *transpráctico*, por lo cual es abordado inter y *transdisciplinariamente*. Se puede decir que después del “objetivismo” acentuado por largo tiempo, después de la impersonalidad del artista, es notorio que —como se verá en el

último apartado— en nuestros días se retoma al sujeto como productor, con la complejidad y la carga ideológica e histórica que determinan su capacidad productiva. Entonces lo que verdaderamente importa aquí es el modo de encontrar la implicación: interesa distinguir el punto donde se vincula lo específico de una producción con lo genérico de la producción humana.

Los relatos del texto que se estudia, *La dama es una trampa*, son presentados como literarios; ello se constata, entre otros indicios, en el principio formal de distanciamiento entre narrador y autor, que conlleva implícitamente una declaración de no-responsabilidad por parte de este último; en efecto, quien relata no es él sino otro cuyo carácter ficticio le exime de cualquier acusación o reclamación por parte de quienes podrían sentirse perjudicados por lo narrado. El autor no es ni personaje ni narrador del relato. Hay, asimismo, otros datos que presentan estos relatos como producción literaria y que, en alguna medida, están compendiados en lo que Genette denomina *paratexto* (Genette, 1987), que comprende un conjunto de informaciones útiles para clasificar el texto: el título, la portada con sus elementos gráficos e icónicos, la contraportada, el prólogo y hasta el nombre mismo del autor, cuando éste es ampliamente conocido por determinado tipo de producción; además, el nombre del narrador o el de los protagonistas no es el del autor.

En el paratexto de *La dama es una trampa* se informa que Galo Galarza ha escrito relatos y ensayos, y que ha participado como fundador de talleres y de publicaciones literarias. Se menciona también, explícitamente, que el texto presentado es de testimonios-relato; en efecto, el subtítulo del volumen indica esta especificación que orienta desde el inicio la lectura. Con esta advertencia, el lector acepta el carácter mixto de los relatos: por una parte, se manifiesta atraído por la calidad narrativa de éstos, se da cuenta de algunas características que los hacen apreciables como ficción —particularidades que, en efecto, los convierten en literarios y que hacen patente el trabajo del artista—; pero, por otra, quien los lee siente el llamado de volver a la realidad. Entonces lo que se encuentra verdaderamente asombroso es que la realidad ya no es la misma de antes, porque, si la narración ha sido lograda, la realidad se habrá transformado o enriquecido con la ficción. En otras palabras, la narración ha expuesto una nueva dimensión de lo real, lo ha presentado con aspectos desconocidos hasta entonces. Es ésta una de las aportaciones que la literatura ofrece en una investigación interdisciplinaria ocupada de un tema como el de la migración.

En el relato de ficción, el autor, aun cuando sabe que lo que narra es imaginado, al menos en parte, tiende a contarlo como verdadero, con el máximo de verosimilitud; de modo que el lector, aunque sabe que los relatos no se apegan a hechos reales, los recibe como posibles, suspendiendo el principio de incredulidad con el que rechazaría en la vida cotidiana los mensajes que llegara a sospechar como fingidos. Es claro que el mundo-ficción no existe tal cual ha sido inventado, pero —como señala T. G. Pavel (1995: 173-179)— eso no quiere decir que no se le pueda relacionar con el mundo exterior; al contrario, se puede muy bien aceptar que el conocimiento del mundo real asegura, según determinados criterios (de distancia, de pertinencia...), tanto la elaboración como la comprensión del universo ficticio, y éste, por su parte y en cuanto imaginado, puede ofrecer otra visión de nuestro mundo perfectible. Esto en el caso de que no se quiera caer en el puro solipsismo.

Algunas veces el escritor suele presentar hechos y personas que existieron fuera e independientemente del texto, esto sucede en las novelas históricas, por ejemplo. En estos casos, el contenido ficticio del texto es menor (véase Cohn, 2001: 174-179) y pareciera que esta clase de producción no fuera ficticia, pero es claro que los hechos y personajes no figuran en estos relatos con la intención de levantar un expediente de lo real sucedido, sino que aparecen como elementos de la verosimilitud de un relato que en sus componentes básicos es ficticio y recrea con otros propósitos algunos sucesos que, como los ha llamado R. Barthes (1970: 95-101) en su descripción de la novela realista decimonónica, son “efectos de realidad” al servicio de la ficción histórica.

En ciertos ámbitos circula la idea de la superioridad de los relatos novelescos sobre los factuales. Se tiende a subrayar la primacía de los textos literarios ante los relatos de contenido factual porque, según esta apreciación, los relatos de esta última clasificación carecen de lo que se puede llamar la *esencia* de lo literario o de la *literariedad*; pero una postura semejante se observa casi en cada profesión, sobre todo cuando se considera que la propia ocupación es la más importante.

Hasta ahora el concepto literariedad no ha sido de la limpidez que se proponían sus impulsores, y el concepto tradicional de literatura mencionado aparece en nuestros días como estrecho, porque expulsa de su ámbito textos que de manera eficaz y sorprendente innovan los modos artísticos de dar cuenta también del mundo real. Según esta tendencia, expresiones como el relato-testimonio, alguna crónica periodística o histórica, la biografía y

otras quedarían fuera de lo literario, de lo inventado, que se valora por lo que tiene de elección y decantación de sus elementos. Pero, analizando el caso, tampoco la realidad ni sus hechos se hacen evidentes de manera directa al escritor de testimonios por el hecho de haberlos vivido o escuchado; al escribirlos también elige, ordena y da forma a una serie de elementos que, en su origen, pudo haber escuchado de manera fragmentaria y caótica, pero que en su relato selecciona y reviste de sentido. Si el autor de relatos-testimonio quiere ir más allá de la simple comunicación, su trabajo deberá responder a otras exigencias, tendrá que ser la creación de alguien dotado de capacidades artísticas y de un compromiso, de alguien con la obligación a decir su verdad.

Quienes niegan la literatura no-ficticia, niegan la posibilidad de poder elevar a universal una experiencia personal. No tiene sentido, entonces, colocar el discurso ficticio por encima del que no lo es, tampoco lo contrario. Las posibilidades significativas de ambos son diferentes, no superiores ni inferiores las unas respecto de las otras; son distintas. Aunque el sistema literario imperante privilegie al primero sobre el segundo, tanto el discurso ficticio como el factual tienen posibilidades de crear textos de categoría artística, pues mientras el primero lo consigue por la senda de la verosimilitud, de la referencia textual, el segundo lo hace por el lado de la verosimilitud extratextual. En esta cuestión que agrupa a unos y los opone a otros, lo más que se podría conceder —como señala Carlos Castilla del Pino— es que la ficción conlleva un

tipo de verdad artística, mientras que la no-ficción comporta otra de carácter prevalentemente cognitivo. Si se acepta esta diferencia, no hay motivo para sobreponer la una a la otra. En ambas expresiones el trabajo del autor es discernible, aunque no en la misma proporción. De cualquier manera, la preferencia por la ficción mueve a conjeturar los motivos que tiene. ¿No será que se prefiere la protección de su manto, que es una declaración expresa de no-responsabilidad, antes que afrontar el riesgo de contar sin máscaras?⁴ Ante esta eventualidad, sin duda, el lector también se preguntaría de manera espontánea lo siguiente: ¿con qué argumentos y sobre qué base se puede tomar en serio una propuesta de este tipo, cuando todo se reduce a una vaga sugerencia y no se dispone de datos externos al texto?

El combinado estatuto de los relatos-testimonio obliga a tomar en cuenta sus relaciones extratextuales y sus fragmentos de biografía. Su condición mixta no permite dar la preferencia a uno u otro de los elementos del binomio literatura-vida; por eso al estudiar esta clase de relatos es preciso moverse en un ir y venir constante entre ambos elementos. En ellos, el lector debe moverse simultáneamente en dos planos y en

dos direcciones diferentes. La forma, la estructura y el contenido del texto conducen a un movimiento natural de relacionar el mundo expuesto por el narrador con el mundo en que vivimos. Al leerlos se tiende, espontáneamente, a escarbar en la relación de la escritura con la vida, y en esa actividad se pueden apreciar, además de las coincidencias y divergencias, los espacios vacíos y, sobre todo, las fantasías e imaginarios condensados en el tejido del relato. Así, el lector se da cuenta de que las alusiones directas o indirectas al mundo se han convertido en signos literarios al insertarse en un relato de ficción que no llega totalmente a perder su referencialidad o factualidad externa.

Al trasuntar las experiencias de la vida a un ámbito imaginado, éstas se convierten en un tejido polisémico y hasta contradictorio si con elementos dispersos e informes se logra constituir algo que ya no será exactamente un ser de carne y hueso pero que no, por ser de condición ficticia, deja de guardar relación con su origen o matriz. En estos relatos la ficción va al encuentro del narrador en su trabajo, porque éste al escribir no se siente atado a lo sucedido.

La obra literaria es insostenible como espejo fiel de la realidad, pero es inaceptable también el extremo opuesto en que se niega la consistencia del mundo real y se lo reduce a una mera representación subjetiva. En este contexto concibo la literatura como un libérrimo correlato de la vida, como una afinidad que la alumbra y le abre posibilidades. De modo que, según mi punto de vista, las narraciones son la formulación de esa experiencia en palabras. La vida aparece, entonces, como previa a la forma literaria, como aquella que la motiva. En cualquier caso y en alguna medida, la obra se alimenta de la vida, aunque después también la refuerce, metaforice o participe en su transformación. De modo que por muy ficticios que sean algunos relatos, éstos no son sino un intento de ver aspectos de la vida bajo un prisma y unas coordenadas artísticas.⁵

UNA METODOLOGÍA CONVENIENTE

El texto que ocupa este estudio, al menos de forma incipiente, es un volumen de relatos-testimonio del escritor ecuatoriano Galo

4 La novela ha mantenido tanto su autonomía referencial como el principio de distanciamiento entre autor y narrador (la no identidad nominal); de modo que, en apego a dicha disposición, el autor, mediante una suerte de desdoblamiento u ocultamiento, puede convertirse en otro o camuflarse tras la voz del narrador. De acuerdo con esta regla, en la práctica resulta imposible que el protagonista de una novela tenga el mismo nombre propio del autor que la firma.

5 De acuerdo con estas ideas, se podría pensar que la madre de Kafka jamás entregó la *Carta al padre* porque sabía que no todo lo que su hijo decía en ella era cierto; estaba convencida de que en realidad se trataba de una creación literaria, por cierto no muy distinta de sus novelas y cuentos, pero sí enfáticamente más directa, donde Kafka buscaba mostrar lo que apenas se percibía pero que era de importancia vital para él.

Galarza, titulado emblemáticamente *La dama es una trampa*, que busca desmentir desde el título mismo y, luego, mediante el contenido del libro la estatua de la libertad que se yergue sobre un islote en la bahía del puerto de Nueva York (EUA). El título corresponde con la idea o intuición obtenida en la primera lectura de los relatos; pero es obvio que en una investigación no es posible quedarse en la vaga idea o en la intuición, hay que explicarla y darle consistencia, y para ello es necesario definir modos para abordar el texto. Este propósito precisa el trazo de procedimientos que aclaren cómo, paso a paso, esa percepción se convierte en una lectura atendible; entonces, se debe decidir en el espinoso problema de la metodología, la cual no puede asumirse como un artefacto ya configurado que simplemente se aplica, porque su imposición impediría lo que se busca: configurar los términos de una actividad crítica y productiva. No se trata de continuar con la tediosa búsqueda de inasibles esencias fugitivas, sino de determinar un objeto de conocimiento cuyo rasgo más aceptable sería su producción. Se hace camino al andar.

Retomo un punto que mencioné al hablar de conocimiento heredado: ¿en qué medida nos sirven las tradicionales

clasificaciones genéricas para ir desbrozando el análisis de un texto que es relato-testimonio? Neruda refiere en uno de sus escritos que cuando hay necesidad explosiva de escribir sobre ciertos temas de actualidad, sobre acontecimientos que son del dominio público pero que a la vez tienen tal peso, decisión y profundidad dentro de uno que no se pueden soslayar, entonces suceden cosas inesperadas. Neruda relata cómo fue trabajando al inicio en el terreno de la crónica o memorial; y, aun cuando en un principio éste le pareció pedregoso e inhospitalario, pronto encontró que, en realidad, no hay material antipoético si se trata realmente de mostrar.⁶

6 Cfr. Neruda, 1965: escrito que confirma la fuente en que fatalmente se cae.



Laura Contreras Martínez, Sin título, 2006, dibujo en crayola, 13,3 × 18 cm.

El relato-testimonio tiene como finalidad precisamente el mostrar, dar testimonio de algo; pero, ¿ese atestiguar es literario? ¿Cómo se puede explicar la conjunción de dos tipos de discurso que en la tradición se han considerado distintos y distantes? Intentemos suponer que cuando el escritor comienza a trabajar centra su atención en lo que quiere decir y en cómo puede expresarlo de la manera más adecuada, sin importarle tanto el respetar las pautas de determinado género de escritura. El impulso a escribir lo recibe de sus condiciones básicas de experiencia compleja, de un *genotexto* de múltiples planos que se entrecruzan, pero de los que la escritura hace una síntesis y un ordenamiento más determinable. En este proceso se da el paso del plano de la compleja realidad al plano de la escritura, que tiende a simplificar lo que trata y, por lo mismo, acentúa una visión personal que busca ser compartida por sus atributos poéticos. El camino queda, así, abierto a varios recorridos que se van definiendo en el avanzar. El punto, entonces, aparece repleto de posibilidades. Incursionemos en torno a una que tal vez pueda ser vista como preliminar a una forma adecuada de ingresar en el texto, objetivo que constituye el aspecto central de la metodología, y que no puede plantearse desde un más allá en donde ésta es concebida y promovida como máquina de producir interpretaciones.

Parte importante de la poesía, de la narrativa y de otras manifestaciones artísticas contemporáneas, como el texto que ocupa este estudio, mezcla las fronteras entre lo real

y la invención, demostrando la fácil permeabilidad creadora existente en ambas partes. En relación con esta cuestión, Paul Valéry, el aventajado discípulo de Mallarmé, propuso una máxima que ha tenido especial influencia en la literatura del siglo XX: decía que no se debe confundir nunca al hombre verdadero que ha escrito una obra con el hombre que la obra hace suponer. Valéry, como T. S. Eliot con su exigencia de la impersonalidad del artista, y los seguidores de las poéticas formalistas y textuales del pasado siglo difundieron con convicción esta idea estética cuya fortuna fue innegable; pero también este punto de vista tuvo detractores, pues hubo quienes no consentían reducir el texto a un ente autónomo y autosuficiente, independiente de su origen y de su lectura.

Pues, bien, el tipo de composiciones que aquí interesa se sitúa *a caballo* de estas dos posiciones: son relatos elaborados y también son testimonio. *La dama es una trampa* está compuesto por una dilatada serie de pequeños relatos que versan sobre la experiencia de quienes se han alejado del propio lugar de origen. En la lectura de éstos se nota fácilmente que están basados tanto en narraciones escuchadas como en datos observados, intuitivos o adivinados, que después fueron elaborados poniendo de relieve el tema que los acomuna. Al parecer, en la mayor parte de ellos, el autor no se limita a contar el retazo de vida que ha escuchado, también lima aristas y agrega elementos que van dando forma a su relato, valiéndose de algunos recursos y de su capacidad artística, al grado que se podría decir que en los márgenes de la escritura el escritor se permite vivir vidas distintas de la suya. Se trata de composiciones que, bien por su constitución mixta, bien por sus dispositivos narrativos, muestran los claroscuros de una experiencia doble, la del migrante y la del escritor, en la que lo vivido, escuchado o intuitivo se mezcla y confunde con lo imaginado, con lo soñado, con los mitos personales, con leyendas literarias, con el universo caprichoso y frágil de la memoria, también con lo olvidado y con aquello que no ha llegado a ocurrir pero que es una posibilidad.

Los relatos de *La dama es una trampa* son composiciones mixtas, mezcladas en la probeta de papel, en donde unas veces emerge dominante el elemento externo, pero sin dejar de alternarse con la fabulación ficticia. Hablo de elementos externos en relación con el texto y el autor, puesto que estas historias, la mayoría de ellas, son historias de otros, son meta-relatos, pero compuestos también con elementos internos del autor que diluyen los límites entre lo que éste ha escuchado y lo que narra, entre lo recibido y lo construido. De modo que en el

intento de explicar este tipo de producción no se puede recurrir a las usuales categorías de original y copia, porque ocurre algo semejante a lo que sucede en los medios de reproducción digitalizada de las imágenes fotográficas del cine o de Internet, en las que —como señala Verdú (2003: 87-89)— pierde sentido hablar de copia y de original al resultar que ambas son iguales e indistinguibles.

Se podría decir que los relatos-testimonio de Galo Galarza son alteración, mezcla o suspensión de algunas de las claves o marcas distintivas de composiciones que les son contiguas, como la novelesca y la autobiográfica; éstos se perfilan entre las dos al tomar a veces de una y a veces de otra, libremente y en porcentajes variables. Si esto es admitido, se reconoce entonces la apertura de una producción narrativa diferenciada de la ficción y de la biografía. Se trataría de narraciones no sólo con narrador ficticio, sino con narrador fingido que, siendo ficticio, tiene la prerrogativa de simular que pronuncia enunciados reales y biográficos.⁷ De manera que ante estos relatos el lector podría tomar como un discurso real lo que en realidad es sólo ficticio, pero que finge ser verdadero. Si en este caso se toma en cuenta la poética del relato de Gerard Genette, en ella el narrador homodiegético forma parte de la historia narrada, es ficticio y, en consecuencia, no se le puede confundir con el yo del autor; el narrador heterodiegético, en cambio, se sitúa fuera de la historia, la cuenta desde afuera y, aunque su carácter es también ficticio, su distanciamiento no puede confundirse necesariamente con el alejamiento del autor real respecto de su relato.

Esta posibilidad del fingimiento permite hablar del autor de los relatos, lo cual también señala que ningún texto es completamente autónomo ni puede leerse sólo de manera inmanente, desligada de su situación pragmática y social. El lector no encontraría satisfacción alguna en la explicación puramente formalista de los relatos que ocupan este estudio, una explicación así los reduciría a una formulación autosuficiente de variantes expresivas, relacionada exclusivamente con la tradición escrita. El estudio de los relatos de Galo Galarza requieren, no sólo un abordaje en el ámbito de los modelos culturales establecidos, también la consideración de otros estímulos sociales —no necesariamente literarios— con los que estos textos dialogan,

con lo cual indican cómo se vincula lo específico de una producción con lo genérico de la producción humana.

Galo Galarza toma prestados los personajes y las historias que le son dados por la realidad contemporánea; los cincela con imaginación, ciertamente, pero sobre todo los hace intervenir de acuerdo con la lógica y las reacciones que su propio corazón le dicta. De modo que el autor hace hablar a otro, pero éste discurre y reacciona de acuerdo con los dictados del primero. Es comprensible que en este caso, el imaginario, los deseos y los temores del autor marquen el tono del relato. Es probable también que su escritura sea una forma de trascender los límites de su vida misma. Nuestro autor en el papel puede hacer realidad ciertos imaginarios, verbalizar fantasías, habitar esos personajes ficticios con sus ideas y pasiones, enfrentar situaciones de su tiempo y buscarles solución desde sus presupuestos. Éste es, a mi juicio, uno de los cometidos de la literatura, aunque casi no se hable explícitamente de ello.

La notable relación del autor con lo que escribe puede ser propiciada por las condiciones que actualmente se viven, las cuales algunos sociólogos han expuesto de manera apropiada en sus trabajos, como lo hace Richard Sennett al señalar que posiblemente se trata de una “corrosión del carácter” (Sennett, 2000). Tanto Verdú como Sennett se han referido a la naturaleza cambiante y múltiple del sujeto actual, debida en parte a que las posibilidades ofrecidas por los modernos medios electrónicos permiten la construcción de identidades virtuales, y también a que éstos hacen casi imposible

7 Kate Hamburger en su libro *La logique des genres littéraires*, Paris, Seuil, 1986, presenta una exposición provechosa sobre este punto.

el poder mantener una sola y fija identidad social.

Nuestro agitado mundo hace difícil el asentamiento del carácter, y nos vemos obligados a redefiniciones y adaptaciones continuas a nuevas coordinadas. La subjetividad y la personalidad se han convertido en objeto mercantil: se cambian o se adquieren nuevas identidades coincidentes con los requerimientos del momento. En nuestros días los límites entre lo natural y lo artificial se han diluido o confundido en buena parte, de modo que hasta la identidad personal y social se ha tornado cada

vez más fluctuante; sin embargo, resulta cierto también que, por muy evidente que sea ese cambio, por muy fragmentario, incierto y difuso que se haya hecho el concepto de individuo, no hemos dejado de referirlo. En la relación vida-literatura se sigue identificando en el autor a un hombre, creador individual que es un artista, "extraposición suprema" —como lo define Bajtín—, alguien que sabe ser activo fuera de la existencia cotidiana, alguien que no sólo participa en la vida y la comprende desde su interior sino que la ama desde el exterior. El autor es quien organiza una visión artística que involucra tanto la forma como el contenido, superando la naturaleza extra-literaria del material lingüístico mediante un perfeccionamiento inherente a la creación, ofreciendo así una visión emocional acerca del mundo y de la vida.

REGRESO DEL AUTOR

Parece necesario señalar que en este contexto 'identidad' no quiere decir necesariamente esencia, se la entiende como un hecho aprehensible inicial y directamente en el enunciado, en el que a veces percibimos la correspondencia referencial entre el plano del enunciado y el de la enunciación, entre el protagonista y su autor, esto visto como resultado de la transfiguración literaria.

En la lectura de los relatos de Galo Galarza es posible reparar fácilmente en el carácter ficticio del relato; y, aunque en éstos se haga alusión de manera oblicua a elementos de la propia existencia del autor, estoy seguro en este caso de que delimitar la veracidad de esta relación no es prioritario ni representa una exigencia, ya que el texto es propuesto como mixto: ficticio y real simultáneamente.

En este orden de ideas y con cierto tono de mofa, Terry Eagleton ha señalado que "el posmodernismo es demasiado joven para recordar la época en que existían la verdad, la identidad y la realidad" (Eagleton, 2005: 69). Su ironía va dirigida contra el posmodernismo que puso en entredicho lo que se había considerado

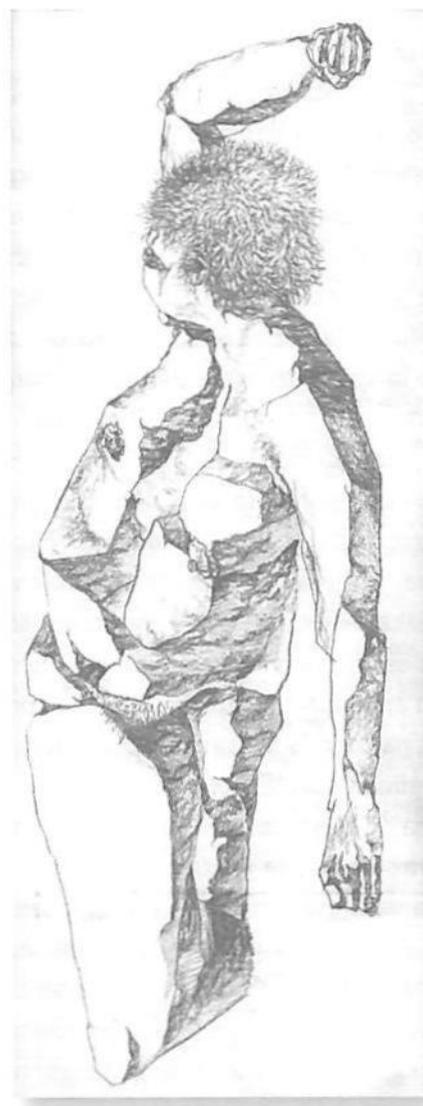


precisamente como la verdad, la identidad y la realidad misma, entre otros componentes considerados como fundamentos del sujeto moderno y que permitían poder hablar de la confianza crítica en la memoria, de la firme voluntad de transformar y explicar la realidad y de la fe en la trascendencia histórica de las acciones humanas.

Antes del posmodernismo, en los años sesenta, se había decretado la desaparición del autor (Barthes, 1984: 61-66): se pensó que la literatura podía existir muy bien y explicarse prescindiendo de quien se había considerado su fuente. Por fortuna, se trató sólo de una desaparición que ni su mismo promotor pudo sostener, ya que en 1975 publicó su *Roland Barthes por Roland Barthes*, hecho que desmintió su utópica propuesta que era, en todo caso, de carácter estético y político, y que se alejaba de ser descripción de un fenómeno real. Sin embargo, algunos años después, el posestructuralismo y el deconstruccionismo certificaron también la muerte del autor, iniciada no ciertamente por Barthes sino por otras personalidades anteriores del mundo de la literatura como Stéphan Mallarmé, u otros más cercanos como Maurice Blanchot y Samuel Beckett, quienes la perseguían en cuanto eliminación de la expresión posesiva y egoísta del individualismo burgués, y quienes en consonancia con esta concepción preferían lo neutro, lo anónimo y lo colectivo. Como sea, es claro que Barthes hizo sus declaraciones en conformidad con las preferencias literarias del momento en el que, sobre todo en Francia, éstas eran representadas por el *Nouveau Roman*. En esos días se llegó a considerar que con el dominio de estas preferencias se estaba sepultando para siempre el *biografismo* como manera de estudiar la obra literaria, sobre todo porque la perspectiva representada por Barthes desacreditaba la autoridad del autor, para transferirla al lector que poco después figuraría como elemento medular de la teoría de la recepción, componente que fue también propagado por el deconstruccionismo.

Sabemos cuál ha sido la fortuna de esta visión del fenómeno literario. Para nuestro propósito es oportuno recordar de manera sucinta lo que otro prominente intelectual —que por cierto no aparece directamente en la polémica provocada por Barthes— proponía en relación con la figura del autor: Michel Foucault consideraba en un escrito (Foucault, 1959) que el autor tiene una función fundamental que asegura la comprensión e interpretación del texto, pero esta figura del autor que propone no seguirá siendo sino una clave de la recepción lectora. Si Barthes había encumbrado al lector como verdadero sujeto del texto, Foucault limita los poderes de éste y reintroduce al autor como pieza

clave del texto y de su valor: sostiene que la lectura del texto necesita de la figura del autor como forma de evitar la proliferación incontrolada de sentido y de sortear tanto la impostura como la imposición arbitraria del crítico. Así, mientras por una parte se decretaba la muerte del autor, por la otra se pedía su resurrección, pero con algunas modificaciones, aduciendo la necesidad que el lector y el texto tienen de éste como anclaje inevitable de cualquier interpretación o como primera contextualización que la hermenéutica del texto exige.



Laura Contreras Martínez, *Mujer de piedra*, 2009, dibujo con carbón sobre papel, 35 x 52 cm.

El reconocimiento textual del autor, sin embargo, no garantiza que éste sea un sujeto. Según Foucault, el autor como elemento inmanente al texto no asegura la vida del sujeto (persona que goza de determinación, libertad y autonomía), y un autor que no se fundamenta en un sujeto no puede legitimar una aproximación personal a la literatura. El autor de *Las palabras y las cosas* revive al sujeto, pero éste no se recobra por completo, y se podría decir que el yo así consabido no es algo más que una línea de ficción. En estos planteamientos el autor renace, pero de una manera muy distinta a como una nueva forma de literatura, lo recupera.

En nuestro tiempo se ha producido la llamada "nueva novela histórica" y abundante literatura autobiográfica; al menos en las últimas tres décadas, se puede ver en los textos la presencia, ya sea voluntaria o no, oblicua o paródica de la voz y del mundo particular del autor. El individualismo, acentuado de manera particular, las directrices de esta época y la atmósfera cultural promovida crean las condiciones para que la literatura acentúe determinadas características. Hoy gran cantidad de escritores y de relatos mantienen un singular diálogo con lo real y con la parte más cercana que les toca. Algunas novelas recientes establecen una dialéctica y tensa ecuación entre lo ficticio y lo vivido, son una manera particular de metabolizar la experiencia propia y la ajena en la escritura, un modo de aclarar la relación vida-literatura; propósito que en sí no es nuevo, pero la manera de proponérselo sí que lo es.

En el pasado, Charles A. Sainte-Beuve se proponía buscar al hombre en el escritor (Sainte-Beuve, 1959), pero pretendía hacerlo de manera mecánica, identificando a la persona social con el autor del libro; con ello propició reacciones como la de Proust, quien intentó, por el contrario, desligar al yo personal del yo de la obra; aunque en su caso son muy conocidas las estrechas relaciones entre su biografía y su obra. De manera que defender la no personificación de la obra, como lo ha pretendido la crítica textual, o reducir el estudio del texto a un cotejo de la vida del autor son esfuerzos que no conducen a puerto alguno. Los estudios literarios impiden ambos excesos, porque en literatura lo real no va por un lado y lo ficticio por el otro. El texto modifica, por igual, tanto lo real como lo imaginario. La literatura es un intento de unir esas dos esferas o de colmar el vacío entre ellas. Es verdad que el propósito de explicar la relación entre realidad y literatura o entre el autor y su obra no está exento de obstáculos, pero se está obligado a afrontarlos en alguna medida si se quiere comprender los relatos de *La dama es una trampa*, los cuales ciertamente no pueden ser considerados como meros escenarios imaginados y sin raíces, sino como enraizados en una realidad concreta.

Nuestra literatura alcanzó pleno reconocimiento a partir de 1960; las formas de estudiarla tal vez no, aunque también han avanzado alejándose de la sujeción de modelos exteriores a los que durante décadas hemos estado sometidos. Sujeción que ciertamente tiene varias explicaciones, entre ellas la que a nosotros importa porque está vinculada con la docencia. En gran medida, esos modelos han logrado eco entre nosotros porque los hemos adoptado sin el mínimo esfuerzo crítico y, también, porque hemos olvidado el empuje que no ha cesado en Latinoamérica por constituir una teoría y una crítica que, desde nosotros, afronten el estudio de nuestra literatura.

No podemos dejar varadas las aportaciones de Alfonso Reyes, Pedro Henríquez Ureña, José Carlos Mariátegui, Ezequiel Estrada, Fernando Ortiz, Gilberto Freyre, Mariano Picón Salas, Antonio Cándido, Ángel Rama, Antonio Cornejo Polar y de otros más, algunos de ellos casi olvidados, otros recientes pero poco conocidos; todos ellos han venido luchando por descolonizar nuestra imaginación. No hay que olvidar, por ejemplo, el sistemático rigor con que ya Macedonio Fernández quería sentar las bases de una nueva novela que reposara sobre el fundamental principio de la *ficción*, proyecto que se oponía a la literatura como *copia*, pero sin negar los *elementos*



Laura Contreras Martínez, Sin título, 2008, óleo sobre tela, 70 x 40 cm.

componentes del texto. Hipótesis de las más fecundas —dice Noé Jitrik (1975: 69-70)— que han aparecido en Latinoamérica y más allá de ella, pues este intento hace de Macedonio un “estructuralista” *avant la lettre* en cuanto que fue capaz de percibir el sistema que comporta todo texto, y por la conciencia que tuvo de lo que podía significar su especificidad; pero, visto desde nuestro tiempo, es posible decir que supera el estructuralismo, puesto que deposita en el autor todo el poder de decisión. Para Macedonio, es el autor quien da traza a la hipótesis al dar forma a cada uno de los elementos en los cuales la hipótesis se apoya. Sostenía que la efectividad del autor es sólo de invención. Quería explicar que el texto literario no es el pretendido reflejo de lo real sino una entidad nueva. El autor es para Macedonio el “organizador” de los elementos constitutivos del texto en una determinada sociedad.

Jorge Luis Borges retomó muchas de las ideas de Macedonio, y es ahora un modelo mundial. De modo que es posible que en la actualidad nos sintamos capaces de contraponer modelos más vigorosos a quienes nos los imponían. Estamos comenzando a vivir de manera propia: nuestros modelos somos, en gran medida, nosotros mismos. Empezamos a ser la fuente de nuestra propia escritura, al grado que los relatos de *La dama es una trampa* bien pueden ser leídos como desmentidos del discurso de los poderes fácticos que quieren vendernos el nomadismo contemporáneo como un logro de la libertad, como la culminación de lo moderno, y no como lo que es para la mayoría: una imposición y el resultado de un sistema productivo cada vez más exigente, que permite a algunos más gratificaciones y crea para todos nuevas necesidades consumistas. La situación que estamos viviendo en estos días es ilustrativa. ||

BIBLIOGRAFÍA

- Alberca, Manuel (2007), *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- Barthes, Roland (1970), “El efecto de realidad”, *Lo verosímil*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo/Comunicaciones.
- _____ (1984), “La mort de l’auteur”, *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil.
- Cohn, Dorrit (2001), *Le propre de la fiction*, Paris, Seuil.
- Eagleton, Terry (2005), *Después de la teoría*, Madrid, Debate/Referencias.
- Foucault, Michel (1959), “Qu’est-ce qu’un auteur?”, *Dits et écrits, I*, Paris, Gallimard.
- Galarza, Galo (2005), *La dama es una trampa*, 2ª edición, Quito, Eskeletra.
- Genette, Gérard (1987), *Seuils*, Paris, Seuil.
- Hamburger, Kate (1986), *La logique des genres littéraires*, Paris, Seuil.
- Jitrik, Noé (1975), *El no existente caballero*, Buenos Aires, Asociación Editorial La Aurora.
- Kuhn, Thomas (1985), *La estructura de las revoluciones científicas*, México, FCE.
- Neruda, Pablo (1963), *Memorias*, publicadas en O Cruzeiro.
- Pavel, Thomas G. (1995), *Mundos de ficción*, Caracas, Monte Ávila.
- Sainte-Beuve, Charles A. (1959), *Euvres* [edición de Máxime Leroy], Paris, Gallimard.
- Sennett, Richard (2000), *La corrosión del carácter. Las consecuencias personales del trabajo en el nuevo capitalismo*, Barcelona, Anagrama.
- Verdú, Vicente (2003), *El estilo del mundo. La vida en el capitalismo de ficción*, Barcelona, Anagrama.