

Para una hermenéutica de La Frontera

Towards a Hermeneutics of La Frontera

FERNANDO MONTENEGRO

Universidad de las Artes
Guayaquil, Ecuador
mario.montenegro@uartes.edu.ec
<https://orcid.org/0000-0002-5980-5570>

<https://doi.org/10.32719/13900102.2021.50.8>

Fecha de recepción: 16 de marzo de 2021

Fecha de aceptación: 30 de abril de 2021



RESUMEN

Gloria Anzaldúa define a La Frontera como “una herida abierta donde el Tercer Mundo rasguña al primero y sangran”. Las fronteras son el producto de diversos fenómenos históricos que Aníbal Quijano abrevia con el término *colonialidad del poder*. Cualquier teoría de la interpretación que decida acercarse a lo fronterizo debe enfrentarse a la diferencia colonial. En el presente trabajo, el autor lidia con el asunto de la interpretación cuando nos enfrentamos a La Frontera. Su hipótesis es que lo fronterizo exige un modo peculiar de acercarse al texto literario. A este modo particular, Doris Sommer entiende como “lectura en clave menor”.

PALABRAS CLAVE: frontera, hermenéutica, fusión de horizontes, lectura en clave menor, disonancia.

ABSTRACT

Gloria Anzaldúa defines *La Frontera* as “an open wound where the Third World scratches the first and bleeds”. Borders are the product of diverse historical phenomena that Aníbal Quijano abbreviates with the term *coloniality of power*. Any theory of interpretation that chooses to approach the frontier must confront colonial difference. In the present work, the author grapples with the issue of interpretation when confronting *La Frontera*. His hypothesis is that the border demands a peculiar way of approaching the literary text. Doris Sommer understands this particular way as a form of “*reading in a minor key*”.

KEYWORDS: border, hermeneutics, fusion of horizons, minor key reading, dissonance.

FUSIÓN DE HORIZONTES Y FRONTERA

EN *VERDAD Y método* (1960), el filósofo alemán Hans-Georg Gadamer instauraría a la neohermenéutica como una de las corrientes de pensamiento más relevantes del siglo pasado. La influencia de esta obra trascendió el campo de la filosofía y fue recibida con entusiasmo en diferentes sectores de las humanidades. Se plantea ofrecer un camino para aproximarse al conocimiento de la historia distinto al ofrecido por el historicismo ilustrado heredero de Kant. Esta tradición filosófica y sus sistemas metodológicos había sido de gran utilidad para las ciencias de la vida, pero no así para las denominadas ciencias del espíritu, de acuerdo a las propuestas de Dilthey y Schleiermacher.

La crítica al historicismo puede ser resumida en dos niveles. En primer lugar, Gadamer es escéptico de la idea de sujeto absoluto planteada por Kant. Esto es, la posibilidad del conocimiento infinito. Para Gadamer (y Heidegger), el pensamiento está determinado por la finitud de la existencia. Dicha finitud abre la puerta hacia un verdadero estudio de la histo-

ria (141). Si el sujeto es finito es incapaz de conocer algo completamente. El sujeto solo puede conocer las cosas de manera parcial, en función de su horizonte histórico.

En un segundo nivel, Gadamer critica las posiciones determinadas a eliminar los prejuicios, a razón de que impiden conocer al pasado “tal como fue”. El problema del historicismo ilustrado, dice el alemán, es que ha buscado eliminar de la ecuación a los prejuicios y confiar únicamente en la perfección del método científico para acceder a la verdad, de allí el título de su obra, *Verdad y método*. El método, afirma Gadamer, no garantiza la verdad. Esto sucede en buena medida porque es imposible liberarse de los prejuicios, pues son estos los que configuran nuestro horizonte histórico: “los prejuicios de un individuo son, mucho más que sus juicios, la realidad histórica de su ser” (2012, 344). Los propios ilustrados, continúa, son incapaces de deshacerse de ellos, “pues existe realmente un prejuicio de la Ilustración, que es el que soporta y determina su esencia: este prejuicio básico de la ilustración es el prejuicio contra todo prejuicio y con ello la desvirtuación de la tradición” (337).

La tradición y no el método es la fuente a través de la cual podemos acceder a una verdad sobre la historia. La hermenéutica es la actividad filosófica que busca lidiar con la tradición. Antes de postular los principios con los que funciona la tarea hermenéutica, Gadamer emprende una genealogía de esta tradición, que vale la pena anotar rápidamente. El alemán llama la atención sobre el uso de la palabra hermenéutica, asociada históricamente con Hermes, mensajero olímpico además de traductor. Uno de los sinónimos más fuertes de interpretar es, sin duda, traducir. La hermenéutica ha tenido una larga relación con esta actividad si no es ella misma una subcategoría del campo hermenéutico. Gadamer advierte que la traducción ha sido estudiada desde Aristóteles en *Sobre la interpretación*. La preocupación por el asunto se extendió hasta la Edad Media con los tratados exegéticos de la *Biblia* y hacia los primeros estudios hermenéuticos de la ley.

La respuesta para Gadamer está en la tradición, en su capacidad para interpelarnos. Nos interpela porque es todo lo contrario a un museo, está en constante movimiento y hace presencia activa en nuestras vidas. Gadamer llega a decir de la literatura (una forma de la tradición) que “adquiere una simultaneidad propia con todo otro presente” (470). Esta simultaneidad no parece ser muy distinta a la planteada por Gloria Anzaldúa en *Bor-*

derlands/La Frontera. La simultaneidad radica en la posibilidad de traer el pasado hacia el presente y actualizarlo.

Regresando a Gadamer, resulta importante enfatizar que la tradición no es percibida como un mero objeto de estudio, sino como un actor que forma parte de un diálogo que se hace efectivo en el presente. De allí uno de los errores cruciales del historicismo: la creencia de que el historiador puede conocer un acontecimiento en los términos históricos en los que surgió, desatendiendo su propio horizonte histórico, es decir, su sistema de prejuicios. Como es imposible cancelar nuestros prejuicios, nos está negado, por lo tanto, observar “objetivamente” la historia. Como resultado de esto, Gadamer propone un concepto con el que es posible comprender a la tradición, la fusión de horizontes: “Comprender es siempre el proceso de fusión de estos presuntos horizontes para sí mismos” (377).

El horizonte histórico no es más que el conjunto de condiciones históricas en las que un texto se produce y la conciencia que tiene el lector (el intérprete) de su propia historicidad. El lector es consciente de ello cuando asimila sus prejuicios y los pone en juego en su tarea de comprensión del texto. La comprensión adviene con la condición de que el lector y el texto puedan mantener viva la llama del diálogo. Por eso Gadamer (con Heidegger) habla de un círculo hermenéutico, pues la posibilidad de comprensión de un texto ocurre solo en la medida en que surja del diálogo circular entre texto y lector.

El regreso sobre la tradición indígena es uno de los movimientos que hace peculiar a la propuesta de Gloria Anzaldúa en *Borderlands/La Frontera*. La autora chicana vuelve sus ojos sobre ella, no para estudiarla sino para dejarse hablar por ella. Los elementos que toma de las tradiciones esculpen el territorio teórico que construye en su obra. Anzaldúa es consciente de su horizonte histórico, y de las condiciones *existenciarías* del mismo. Está más concentrada en interpretar el presente que en redimir el pasado ancestral, y esto ocurre porque como Gadamer, Anzaldúa acepta que el pasado persiste en el presente, lo irrumpe y lo modifica.

Es importante dar cuenta de esa irrupción, pues contrariamente a lo que se pueda pensar, Gadamer no define la tarea hermenéutica como una actividad erudita pasiva. La comprensión, afirma, se muestra como un acontecer y es en sí misma un acontecimiento (382). Cada vez que una fusión de horizontes tiene lugar, algo acontece. Según Žižek, un acontecimiento es aquel suceso que tiene la capacidad de transformar el sentido

que tenemos del mundo (2014, 24). De allí que el regreso a la tradición no sea una simple inquietud por el pasado, sino, sobre todo, un intento por comprender el presente. Como una frontera, cuya temporalidad, según lo observan Bhabha y Heidegger, es el presente mismo, la fusión de horizontes acontece en el presente histórico y es, por tanto, un acontecimiento fronterizo.

Uno de los aspectos que Gadamer (2012) destaca de la relación circular entre texto y lector es la intimidad que entre ellos se genera. En *Estética y hermenéutica*, el filósofo alemán sostiene que “La intimidad con que nos afecta la obra de arte es, a la vez, de modo enigmático, estremecimiento y desmoronamiento de lo habitual. No es solo el ‘ese eres tú’ que se descubre en un horror alegre y terrible. También nos dice ‘¿Has de cambiar tu vida!’” (6). Parte de las razones por las que una obra de arte nos afecta íntimamente está relacionada con lo que Gadamer denomina el dominio de lo clásico. Este, como trataré más adelante, es uno de los conceptos más polémicos del alemán. Al respecto escribe: “es clásico lo que se mantiene frente a la crítica histórica porque su dominio histórico, el poder vinculante de su validez transmitida y conservada, va delante de toda reflexión histórica y se mantiene en medio de esta” (356).

Anzaldúa hablará también de la intimidad entre las culturas para explicar la lógica de las fronteras. Lo que me interesa es observar cómo la fusión de horizontes es ese espacio de intimidad y, por lo tanto, funciona como una zona fronteriza de negociación y conflicto entre el lector y el texto. Aunque con la última cita Gadamer parece sugerir que el diálogo con lo clásico es en realidad un monólogo del texto, no deja de ser congruente con la idea de que ningún ejercicio verdadero de comprensión puede escapar de sus respectivos horizontes históricos. Lo que nos dice Gadamer es que lo clásico es aquello que puede interpelar a su lector, cualquiera que fuere su horizonte histórico particular: es lo que se presenta como simultáneo al presente del lector. Precisamente por eso el lector debe estar en plena posesión y comprensión de sus prejuicios que, como se sabe, son la materia misma de su historicidad. Sin ellos el diálogo con la tradición es sencillamente imposible.

Este es el error que Gadamer denunció en Dilthey y la hermenéutica romántica del siglo XIX fuertemente influenciada por la Ilustración. Aunque Dilthey había comprendido los errores metodológicos del historicismo, no consiguió, sin embargo, tomar conciencia de su propio hori-

zonte histórico, y cayó en el mismo error que las teorías del conocimiento, como lo demuestra Gadamer en el siguiente pasaje:

Su punto de partida [el de Dilthey], la interiorización de las vivencias, no podía tender el puente hacia las realidades históricas, porque las grandes realidades históricas, sociedad y Estado, son siempre en realidad determinantes previos de toda vivencia. La autorreflexión y la autobiografía —los puntos de partida de Dilthey— no son hechos primarios y no bastan como base para el problema hermenéutico porque han sido reprivatizados por la historia. En realidad no es la historia la que nos pertenece, sino que somos nosotros los que pertenecemos a ella. Mucho antes de que nosotros nos comprendamos a nosotros mismos en la reflexión, nos estamos comprendiendo ya de una manera autoevidente en la familia, la sociedad y el estado en que vivimos (344).

Anzaldúa, ciertamente, no cae en la trampa romántica que critica Gadamer a Dilthey y, por eso, en lugar de echar mano de la autobiografía, prefiere utilizar un nuevo género al que denomina “autohistoria”, casi como si le hiciera un guiño a este pasaje de Gadamer. Anzaldúa se convierte, gracias a este movimiento, también, en hermeneuta.

El problema al que ahora me enfrento no radica ya en el esfuerzo por probar que una frontera es, de algún modo, una fusión de horizontes históricos y que, en cada fusión de horizontes, emerge una frontera entre lector y texto: un lugar de traducción. En el siguiente apartado trataré de hacer una crítica a la forma en que Gadamer entiende la fusión de horizontes, solamente como un espacio íntimo de conciliación y diálogo y no como uno de duras negociaciones, de rechazos y de conflicto.

UNA ERÓTICA HERMENÉUTICA

En 1966 Susan Sontag publicó “Contra la interpretación”. Si bien necesaria e ineludible, la interpretación encarna una violencia esencial con la que busca apropiarse de los textos, imponiéndoles un sentido y, a la postre, silenciándolos. Es un fenómeno que, en opinión de la autora, es posible rastrear desde Platón y Aristóteles, cuando trataban de responder a la pregunta sobre la función del arte. Esa añeja discusión habría provocado las condiciones necesarias para que, en palabras de Sontag, el arte se viera

en necesidad de “una defensa”, de una especie de intermediación que justificara su existencia y explicara su complejidad.

Esta defensa es aún más necesaria cuando la brecha temporal entre la obra de arte y el lector aumenta, pues la tarea interpretativa surge, precisamente, de la necesidad de actualizar esos significados. Es contra los planteamientos modernos de la hermenéutica filosófica que Sontag toma posición. Al respecto escribe: “Es la venganza que se toma el intelecto sobre el mundo. Interpretar es empobrecer, reducir el mundo, para instaurar un mundo sombrío de significados” (5). Concluye que todo proceso interpretativo es una domesticación de la obra de arte, una revalidación de la misma frente a las reglas estéticas del momento, a las corrientes filosóficas vigentes, a las ideologías y, por tanto, a los sistemas de poder dominantes.

La erótica es justamente la palabra que prefiere utilizar Sontag como metodología de lectura. Lo que ha hecho la interpretación en el caso mencionado fue asignarle un sentido a un texto, aprisionando los otros sentidos posibles, aunque principalmente aboliendo la experiencia estética (erótica) que el texto propone al lector.

Sontag también habla de un secuestro del texto y toma como ejemplo la obra de Kafka, a tal punto manoseada (interpretada) durante el siglo XX que, incluso, los que no la han leído, la utilizan como un ejemplo perfecto para el psicoanálisis (21). Lo que ocurre en ese caso es que la obra de arte pierde su autonomía y es usada para legitimar las grandes meta-narraciones modernas. El problema que, sin embargo, Sontag falla en advertir es que el propio artista, cuando está en plena ejecución de la obra de arte, también está interpretando.

Paul Ricoeur habla de la narración como una forma de interpretación. Al momento de configurar la trama, dice el francés, el narrador debe atravesar un “segundo anclaje” que es puramente interpretativo, en tanto se enfrenta a una serie más o menos caótica de recursos simbólicos a los que les asigna una forma verbal a la que llamamos acción: “Si, en efecto, la acción puede contarse, es que ya está articulada en signos, reglas, normas: desde siempre está mediatizada simbólicamente” (119).

Con esto último, Ricoeur (1990) afirma que existe ya una carga interpretativa siempre que se esté lidiando con lo simbólico. Casi veinte años antes (en 1965), en su estudio sobre Freud propone una conexión entre símbolo e interpretación que vale la pena traer a la discusión: “Restrinjo, pues, deliberadamente la noción de símbolo a las expresiones de

doble o múltiple sentido cuya textura semántica es correlativa del trabajo de interpretación que hace explícito su segundo sentido o sus sentidos múltiples” (15). En rigor, lo que hace la obra de arte, mucho antes de ser susceptible de interpretación, es interpretar un mundo caótico. De allí que tanto Ricoeur como Gadamer establezcan una estructura circular de la hermenéutica. Cuando Ricoeur habla de “la triple mimesis”, un término (mimesis) que a Sontag le molesta por ser de origen aristotélico, habla de las diferentes etapas por las que el proceso interpretativo atraviesa, siempre en una dinámica circular. La mimesis, en consecuencia, no es tanto imitar como interpretar.

Para Gadamer (2012), el ejercicio interpretativo no es solamente una práctica erudita, sino un acto, un acontecimiento. Una vez que el círculo hermenéutico se completa, a través de la comprensión, tenemos que hablar como tal de un acontecimiento (38). Un acontecimiento, en términos de Gadamer, supone una actualización del sentido que cambia nuestra percepción del mundo. En cierto sentido, cuando leemos un texto, lo hacemos mediado ya por la interpretación de otros y, más aún, influimos también en las interpretaciones futuras (452). De allí que para Ricoeur resulte relevante entender la hermenéutica como un acto o tarea y, por lo tanto, observar cómo funciona a través de la configuración de la trama, es parte esencial de la “mimesis II”. Sontag, como novelista, fue también una intérprete.

Lo que se puede admitir, sin embargo, del argumento de Sontag (2007) es lo que entiende como erótica del arte. Dicha erótica, no obstante, debe ser considerada solo en tanto modalidad o estrategia hermenéutica. La propia Sontag admite que la erótica sería un acto liberador (19), que es justamente uno de los términos que Heidegger utiliza cuando se refiere al círculo hermenéutico en términos de “poner en libertad”. Sontag parece tener el ánimo de reemplazar la interpretación por la erótica que, en términos más o menos generales, busca recuperar a la estética como disciplina, una práctica que Gadamer, cinco años antes de “Contra la interpretación”, había criticado por su naturaleza ahistórica. Si la erótica va a ser una modalidad de la interpretación y va a plantear un juego de intimidad entre texto y lector, debe declarar y fundir sus horizontes históricos.

Para Gadamer, la intimidad supone un juego en que el lector se deja hablar por el texto y se transforma a partir de esa experiencia. Heidegger, por su parte, es mucho más cauto al hablar de la intimidad, refiriéndose a

ella de la siguiente manera: “La intimidad entre el mundo y las cosas *no es una fusión*. La intimidad se consigue solo donde lo íntimo —el mundo y las cosas— puede dividirse de manera clara y mantenerse separados. En medio de estos, en el espacio entre el mundo y las cosas, en su ínter, prevalece la división: una diferencia” (202; *las cursivas son mías*).

La erótica, por más íntima que sea, mantiene siempre un gozne que separa a los dos cuerpos en juego. Se trata de un juego en el que es tan importante la seducción como el rechazo. Así lo entiende la teórica norteamericana Doris Sommer (2005).¹ El rechazo es lo que garantiza la vitalidad del deseo. Una vez que el deseo se cumple, el juego erótico termina y, por tanto, el círculo hermenéutico corre el riesgo de cerrarse. El problema es que esa pretensión de intimidad del lector erudito, esa erótica que le propone, busca que el texto se entregue a sus brazos (34). Lo cierto es que cuando Gadamer habla de actualización somete al texto a los términos históricos que el lector le propone tiránicamente. Quizá por eso, para Anzaldúa, esa intimidad (cuyo *locus* esencial es La Frontera) no es tan placentera como para Gadamer.

Lo que parece molestarle a Sommer no es tanto el acto interpretativo al que entiende como inevitable, sino la voracidad y la violencia con que la crítica (que Sontag también criticaba) se acerca a los textos con la excusa de buscar en ellos un placer, al mejor estilo Roland Barthes. A la autora le llama la atención ese hedonismo propuesto por el crítico francés que ha provocado, finalmente, términos que hoy nos son tan comunes como “devorar un libro”, en lugar de leerlo (33). El término, por supuesto, es solo sintomático, pero da cuenta de la actitud poco erótica con que el lector moderno se aproxima al texto, como si únicamente buscara remediar en la lectura sus deseos largamente incumplidos.

Sommer también encuentra que la teoría de la recepción, especialmente defendida por Wolfgang Iser y Georges Poulet, ha puesto el foco de atención sobre el lector (33). El lector se convierte en una especie de redentor del texto, siempre prisionero, cautivo en las trampas y recovecos del lenguaje. La consagración de este “lector-príncipe”, como lo denomina Sommer, no es el diálogo entre dos horizontes históricos, como lo promete Gadamer, sino una apropiación onanista del lector que solo ha encontrado

1. La obra a la que hago referencia es *Abrazos y rechazos: cómo leer en clave menor*, en la que indagaré con mayor detalle en las siguientes páginas.

en el texto una fuente para su autoafirmación como sujeto. Evidentemente, otro de los resultados catastróficos de este lector es la fabricación en serie de textos que se entregan fácilmente a este juego masturbatorio. Textos incapaces de violar o traicionar las expectativas, voraces, del intérprete.

Con esto en mente, Doris Sommer presta atención a aquellos textos que, siendo conscientes de estas modalidades de lectura propias de los eruditos europeos, tratan de escabullirse de sus trampas. A estos textos escurridizos, que le plantean límites al lector, la teórica estadounidense denomina “textos particularistas”. Este tipo de obras plantean una pregunta que pocas veces los lectores se formulan: “¿desde dónde estoy leyendo?”. Ciertamente, Gadamer y la hermenéutica filosófica —al contrario de otras tradiciones de la crítica literaria contemporánea— sí se plantean esta interrogante. Cuando el pensador alemán se refiere a la fusión de horizontes está poniendo en juego justamente el horizonte histórico del lector. Sin embargo, el problema con la fusión de horizontes es que parte del supuesto de que todo diálogo es posible una vez declarada la historicidad de los actores. Nunca se plantea la posibilidad de no comprender lo que el otro le está susurrando al oído.

Evidentemente, lo que Sommer critica de Gadamer es que su modelo está sostenido en una idea tiránica de lo clásico, determinada por la idea de autoridad. Si bien el filósofo alemán es muy cuidadoso al utilizar el término “autoridad” lo hace para referirse únicamente a la “autoridad intelectual” (y no en su acepción política); para los textos particularistas (fronterizos) estas dos instancias (saber-poder) son dos caras de la misma moneda. Quizá el término con el que Gadamer no está familiarizado es el de colonialidad del saber propuesto por Aníbal Quijano. Este término sintetiza la relación íntima que Foucault también observaría entre poder y saber. Aquella autoridad que Gadamer procura aislar en el campo de la erudición literaria y filosófica es también de naturaleza política, aunque se empeñe en negarlo. En consecuencia, un hermeneuta clásico va a estar siempre influido por la idea de autoridad que la misma idea de “lo clásico” encarna. Por supuesto, si seguimos la definición de poder en Quijano, aunque también la de Max Weber,² podremos entender que una lectura

2. La definición de poder que Max Weber (2015, 43) propone es la siguiente: “poder significa la probabilidad de imponer la propia voluntad dentro de una relación social, aun contra toda resistencia y cualquiera sea el fundamento de esa probabilidad”.

basada en un modelo de autoridad hace todo lo que pueda por eliminar la extrañeza y diferencia del texto.

El cambio de canon es el primer paso que da Sommer para proponer una hermenéutica diferente. Le interesan esos textos que, lejos de procurarse un hermetismo artificial o un oscurantismo esencialista, buscan producir su propio saber a través de un ejercicio performativo, al mismo tiempo que le proponen al lector un juego erótico que derriba su pretensión de fundirse en un abrazo irresistible; un abrazo que desde “el otro lado” puede ser experimentado como un ultraje. El juego erótico, a criterio de Sommer, se mantiene precisamente porque el texto no se entrega a ese abrazo. El rechazo es también parte del juego erótico, pues intensifica la búsqueda del intérprete, interpela su capacidad de aventura.

La tarea hermenéutica, en este sentido, no se restringe a esa desesperada búsqueda por la empatía, que nos hace ciegos ante su particularidad. Al respecto, Sommer argumenta que “la hermenéutica filosófica asigna nombres blandos a la aproximación y el encuentro, tales como diálogo o ‘fusión de horizontes’. Gadamer no suele preocuparse por la porción que se quema cuando fundimos ‘lo ajeno con lo nuestro’” (44).

Hasta donde puedo ver, Sommer no encuentra un problema con el modelo hermenéutico planteado por Gadamer. No busca alterar su estructura, sino operar de manera crítica cuando la fusión de horizontes tiene lugar. Ella misma confiesa que su trabajo no puede dejar de ser interpretativo, pues, por más que la lectura se entregue al juego erótico de los rechazos, necesita de la posibilidad del diálogo para encontrar las disonancias que del juego resultan. Si a Sommer le interesa observar la manera en que los textos particularistas se escabullen detrás de sus barricadas (rechazos), también es necesario compartir con el texto un mínimo de comunidad. Su objetivo no es cancelar la relación entre texto y lector, declarándola imposible, presa de una insalvable diferencia. La diferencia es justamente producto de un territorio compartido, de una frontera donde conviven, como lo deja ver Anzaldúa, dos culturas en estado de intimidad, lo que no quiere decir que necesariamente se comprendan entre sí o, incluso, que busquen ser comprendidas por el otro. Allí, el juego erótico es también uno de constantes desplantes y de ilusiones derribadas.

Lo que resulta de esas ruinas es lo que le interesa estudiar a Sommer. No necesariamente los espacios de conciliación entre los textos y las culturas, sino, como lo deja ver en su crítica a Gadamer, ese espacio

que “se quema” en la fusión de horizontes y constituye la diferencia que Heidegger sí observa en su definición de intimidad.³ Ese residuo, sin embargo, solicita otra forma de aproximarse al texto. Esto implica una actitud distinta del lector. En lugar de asir el texto, se deben respetar las distancias que establece. No se trata de pensar en una hermenéutica que busque resolver los secretos del texto, sino dar cuenta de su diferencia y respetarla. Eso es lo que Sommer observa en las memorias de Rigoberta Menchú, cuando declara tener ciertos secretos que no revelará y se reservará para sí misma y su pueblo (34). Lo hace, según la autora, a través de “ofrecer una asociación metonímica en lugar de la superposición metafórica”.⁴

La metáfora es, como el símbolo, un elemento con el que no solamente Sommer y Menchú toman precauciones, sino la propia Anzaldúa. La escritora chicana tiene, a mi modo de ver, mucha cautela en conferirle estatuto metafórico a *La Frontera*, especialmente cuando dice que es una herida abierta. Cuando Anzaldúa se refiere a la rajadura (a su sexo femenino) ciertamente no está utilizando la palabra herida como una metáfora, sino acaso como sinécdoque. Estas fronteras se relacionan metonímicamente unas con otras, están en constante movilidad. Algo similar proponen Deleuze y Guattari cuando se refieren a la literatura de Kafka. Para los autores, la literatura menor no trabaja con las metáforas por el simple hecho de que todo en su discurso es contingente. Recuerdan que, en uno de sus diarios, Kafka escribía: “Las metáforas son una de las muchas cosas que me hacen desesperar en mi actividad literaria” (37). El devenir-literatura reemplaza a la metáfora en Kafka justamente para escabullirse de las trampas de la interpretación, del triángulo edípico, en su caso concreto. En Kafka, concluyen, la metamorfosis es lo contrario de metáfora (37).

Sommer observa que en “El perseguidor”, de Julio Cortázar, quizá ocurra algo similar. Este relato muestra precisamente esa constante fuga de Johnny Carter que desconcierta a Bruno, su ilustrado biógrafo. Como

-
3. A Heidegger, sin embargo, no parece interesarle explorar la naturaleza o historicidad de esas diferencias producidas en (por) la intimidad. Para Anzaldúa es muy claro que esas diferencias se producen en el seno del sistema moderno/colonial de poder. La naturaleza misma de esas diferencias es, en consecuencia, colonial en sí misma.
 4. Sommer ha notado que para Gadamer la “interpretación necesita un sistema retórico reconocible y compartido” (2005, 45). Dentro de este sistema retórico, como sabemos, la metáfora constituye un elemento crucial para la interpretación, como también lo ha observado Paul Ricoeur.

es conocido, a partir de cierto punto, las respuestas que Johnny le ofrece a su perseguidor son totalmente ininteligibles para su racionalidad eurocéntrica. Existe allí un juego de seducción que funciona a través de abrazos y rechazos. Un juego de diálogos, pero también de disonancias. Este último es un término que a Sommer le interesa investigar y al que me referiré en el siguiente apartado.

Volviendo al caso de Cortázar, es pertinente señalar que Johnny Carter, encarnación de Charlie Parker, pertenece a los textos particularistas y, sin que necesariamente esté guardando ningún secreto, es evidente que le está marcando las pertinentes distancias al biógrafo, determinado a resolver el misterio de su vida y de su obra.

Según el criterio de Sommer, la fusión de horizontes no disuelve, como se pretende, la frontera entre el lector y el texto, sino que la vuelve a marcar a partir de, por un lado, las líneas de fuga que se procuran los autores particularistas y, por otro, los sistemas de disonancias que resultan de la diferencia marcada por esas fronteras. Para Sommer, es este juego lo que mantiene despierta la carga erótica de la interpretación, eso que estaba buscando Sontag en 1965. Según mi punto de vista, las posiciones de Gadamer y de Sontag no son del todo opuestas y, más aún, logran acoplarse críticamente en la propuesta hermenéutica de Doris Sommer.

Una erótica hermenéutica es posible no en cuanto síntesis, sino como tensión. Una vez más, lo que interesa es ese espacio intermedio de tensión que inhibe la petrificación del concepto. La capacidad teórica de movilizar los conceptos, y de que los conceptos sean en sí mismos *nómadas*, es uno de los elementos más importantes para construir un pensamiento fronterizo y una teoría de la frontera. Una interpretación clásica de los textos particularistas (fronterizos) bloquearía su capacidad de producir un espacio de saber propio, pues solo podría funcionar bajo las reglas de un canon cerrado y tradicional como el que propone Gadamer. La clave está, entonces, en una lectura en clave menor, o una lectura a contrapunto, que evite los ya transitados caminos de la interpretación filosófica que dominó durante la última parte del siglo XX.

LEER EN CLAVE MENOR

Doris Sommer publicó en 1999 *Abrazos y rechazos: cómo leer en clave menor*. Llama la atención que al momento de leer los datos editoriales de este texto uno se encuentra con que el título en inglés nada tiene que ver con su traducción al español. El título en inglés es *Proceed with caution, when engaged by minority writing in the Americas*. Este desplazamiento de la traducción no hace más que alimentar el problema que Anzaldúa había advertido al conjuntar *Borderlands* y Frontera, que no son siempre una traducción perfecta el uno del otro. La traducción es, como veremos, un problema central en el proyecto de Doris Sommer.

De uno u otro modo, ambos títulos sugieren una lectura cuidadosa y advierten que dicha actividad implica sortear una cantidad de peligros:

Cuidéese de ciertos libros, pues muerden a los lectores que se sienten autorizados a saberlo todo y se acercan a un texto, al que sea, con el guiño co-conspirador o del amante potencial. La cachetada que propician los textos particularistas es una figura retórica propia de las relaciones asimétricas de nuestro mundo actual, fracturado por diferencias de cultura o de poder (12).

No existe entonces, al parecer, un llano accidente de traducción en el título, sino una diferenciación, una marca para los diferentes lectores que puedan aproximarse. En inglés la advertencia es claramente más enfática, en función de las diferencias culturales que se extienden al campo de la producción de saber. Sommer no puede pasar por alto el desequilibrio en esa estructura de poder, haciéndonos notar la relación íntima (¿erótica?) entre el arte, el conocimiento y la política. Es crítica, por lo tanto, de cualquier intento de lectura que pretenda ignorar esas estructuras de poder (la diferencia colonial), usualmente difíciles de observar desde la perspectiva del multiculturalismo,⁵ pues este crea un ambiente falsamente democrático en cuanto a la circulación de los saberes y de las artes.

-
5. Slavoj Žižek ha diagnosticado al multiculturalismo como una de las máscaras del capitalismo liberal. Justamente, el multiculturalismo pretende afirmar que las estructuras ideológicas que funcionaron en el siglo XIX y la primera mitad del siglo XX habían dejado de explicar el mundo, y por tanto el debate cultural debía abolir esas categorías.

El título en español también tiene serias implicaciones metodológicas, ya que se propone un desplazamiento al plano de lo musical y lo sonoro. La clave menor es la escala musical que contiene los sonidos más opacos y menos notorios de una composición. Con frecuencia esos sonidos son imperceptibles para el común escucha, para aquel que no se reclina con ahínco sobre la música ni se deja explorar por ella. Muchas veces la clave menor aparece como contrapunto de la melodía principal y, otras, en forma de disonancia. Este último es un término al que Sommer busca explotar de manera teórica. Lo define como un “síntoma de diferencias que se toleran” (23). La disonancia es también una forma de crítica al multiculturalismo en su tentativa por eliminar las fronteras de la diferencia, pues su propósito realmente no radica en escuchar al otro (al disonante) sino en legitimar a costa del otro su propio discurso.

Las disonancias son esas zonas residuales que busca Sommer y que, de algún modo, Gadamer desprecia. A Gadamer la disonancia no le interesa, porque complica el diálogo erudito con los clásicos. El intérprete de la tradición gadameriana es incapaz de reconocer su incompetencia para conocer al otro. Sommer encuentra, por otra parte, en la teoría crítica de Adorno, en concreto en su idea de negatividad, la herramienta propicia para plantear otra dinámica dentro de la fusión de horizontes, en tanto modelo de disonancias y contrapuntos.

Para Sommer, la disonancia es una de las modalidades a través de la que opera el rechazo del texto particularista frente al lector erudito. Otra vez el ejemplo crucial de disonancia se puede localizar en “El perseguidor”, de Cortázar. Si bien el escritor argentino tiene varios relatos que hablan sobre el efecto de la música sobre la racionalidad (“Las ménades” y algunos pasajes de *Rayuela* son un buen ejemplo), ninguno tiene las implicaciones de “El perseguidor”, por las características del músico y de la música que practica. Como es conocido, Johnny es un homenaje al saxofonista afroamericano Charlie Parker. En contraste, Bruno es un ejemplo del intelectual europeo. Sobre este personaje dice lo siguiente:

Bruno encarnaría a todos esos consumidores profesionales del arte que Cortázar cuestiona en esta reflexión sobre la exploración y la pericia. Desde que la interpretación se liberó de sus orígenes en las exégesis pías, siempre abiertas al asombro y la reverencia, los críticos son proclives a arrogarse la responsabilidad (y el privilegio) de comprender el arte mejor que el propio artista (291).

Este personaje de Cortázar no solo no comprende la obra del músico, sino que cada vez que busca asirlo para escribir su biografía, se le escabulle. Páginas atrás, Doris Sommer utiliza, a manera de epígrafe, una frase de Toni Morrison, haciendo referencia al jazz, explicando, a su vez, el comportamiento de Johnny Carter en el relato de Cortázar: “La música [jazz] te produce cada vez más ganas. En realidad, nunca se te entrega del todo. Te abraza y te rechaza; te abraza y te rechaza” (290). Con esta frase nos queda revelada parte del título de la obra de Sommer, por lo menos en español. El abrazo y el rechazo tiene que ver con la tensión entre armonía y disonancia. Para la teórica este sistema de negatividades es la clave para pensar en una hermenéutica-otra. Para Julio Ramos, por otro lado, este mismo sistema tiene implicaciones graves en la historia del pensamiento moderno, como trataré de demostrarlo a continuación.

En 2010 Ramos escribió un ensayo llamado “Descarga acústica”. Este trabajo parte de unos textos de Walter Benjamin, que recogen algunas crónicas de viaje escritas por el alemán. Para Ramos es de mucha importancia notar el lugar de producción de estos textos benjaminianos, pues se trata de los márgenes de Europa. El texto específico al que hace referencia es “Haschisch en Marsella”. En esta crónica, Benjamin se enfrenta repentinamente a lo que Ramos llama un *rush* de *jazz* que irrumpe la escena del relato. Esa irrupción, a la que Ramos llama acontecer, le revela a Benjamin la existencia de otra temporalidad que convive con el tiempo vacío y homogéneo heredado de la Ilustración. Si bien el pensador alemán es uno de los más importantes críticos de la modernidad que se pueden leer en el siglo XX, lo era en tanto pensador del centro de Europa. El viaje hacia los márgenes le revelan un funcionamiento del tiempo que en París o Berlín le era imposible de percibir. Marsella, una frontera europea, permitía esos espacios de negociación que se cristalizan a través de la música.

Pero, ¿qué consecuencias tiene esta descarga acústica en el pensamiento de Walter Benjamin? Es decir, ¿cómo el sonido se traduce en crítica de la modernidad o, en todo caso, en discurso filosófico; y cómo podemos ser capaces de detectarlo? Ante estas preguntas, Ramos responde: “Allí en Marsella, a pesar de la resistencia del sujeto, el cuerpo marca el ritmo del jazz con los pies, a contratiempo de ‘la buena educación’ y a pesar de la ‘disputa interna’ instigada por los forcejeos de un debilitado súper ego escolar kantiano o adorniano” (76).

La clave para Benjamin está relacionada con nuestra percepción y experiencia del tiempo revelada a través de la música mejor que en ninguna otra actividad humana. Benjamin, influido por el *flâneur* baudeleriano, había recorrido los pasajes de París, capital de la modernidad y capital del siglo XIX, poniéndole especial énfasis al método de la observación. Es la mirada la que opera como el principal dispositivo de control de la modernidad, algo de lo que Foucault daría con la figura del panóptico. El resto de los sentidos había quedado desplazado de la producción de conocimiento, y esto Benjamin solo lo puede advertir cuando la descarga acústica lo sobresalta en Marsella. El jazz le revela otra aceleración del tiempo, tanto como otras temporalidades históricas contenidas en la misma modernidad.

Por supuesto, este hallazgo de Walter Benjamin, según Ramos, está también postulado por Aníbal Quijano, como una de las características más importantes de la colonialidad. De hecho, para Quijano resulta clave comprender que los procesos políticos inaugurados en la colonialidad no están culminados. Cada proceso tiene una temporalidad propia, con sus propios ritmos y aceleraciones, que persiste en el presente y que marca la complejidad del mundo moderno. El término clave en este punto es, nuevamente, la simultaneidad. Los tiempos de los diferentes procesos históricos son simultáneos unos con otros, no sucesivos. En este sentido, la idea del tiempo vacío y homogéneo propuesta por la Ilustración, y defendido hasta cierto punto por Benjamin, no contiene a esos otros tiempos, es simultáneo. En esta perspectiva, el jazz es un ejemplo magnífico para entender el funcionamiento de lo que Julio Ramos considera como “simultaneidades asincrónicas” de la modernidad (58). Para comprender este concepto es clave considerar la disonancia y el contrapunto.

La disonancia o atonalidad es ese sonido que distorsiona la aparente armonía de la materia sonora. Una descarga acústica excesiva que irrumpe y revela. Se trata de un sonido que solo puede ser comprendido cuando se ponen en consideración otros saberes, muchas veces distribuidos sobre el cuerpo, pero que el sujeto racional ignora por considerarlos solo experiencias sensoriales. Cuando Anzaldúa afirma que escribe con su cuerpo está proponiendo una escritura disonante. La disonancia tiene que ver con un cambio repentino de registro y, por tanto, es un problema de traducción. Esto es exactamente lo que sucede en aquel pasaje que Sommer encuentra en *Beloved* de Toni Morrison.

El contrapunto, por su parte, es otra estrategia que da cuenta de las temporalidades simultáneas. Es una línea de fuga, no solo en el sentido de que se escapa o escabulle, sino porque es la forma musical que lleva ese nombre. El ejemplo más célebre es “El arte de la fuga”, de Johann Sebastian Bach. El contrapunto plantea la convivencia de dos temporalidades musicales que se relacionan de manera simultánea y tensa. No es tanto una mezcla como un sistema de tensiones y, por supuesto, como todo arte barroco, de contradicciones. No en vano el filósofo ecuatoriano Bolívar Echeverría vinculó la idea de lo mestizo con el barroco, lo que denominó el *ethos barroco*.⁶ Fernando Ortiz y Alejo Carpentier advirtieron también que el contrapunto es una figura clave para entender la realidad de la modernidad latinoamericana. El famoso estudio de Fernando Ortiz, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, da cuenta de esa relación de simultaneidad entre la modernidad americana y la europea, a través de la figura del contrapunto. Por su parte, Carpentier, en uno de sus primeros cuentos “Oficio de tinieblas”, hace referencia a la coexistencia de dos sonoridades en el mismo espacio social, cuando el protagonista del relato escucha a la vez una sonata de Mozart y una comparsa callejera con tambores (Ramos 2003, 73).

La música caribeña, gracias a los diferentes procesos de mestizaje que ha experimentado (el jazz, por supuesto, es música caribeña), ha sido de gran utilidad para reflexionar sobre la modernidad y para criticar sus instituciones y proyectos políticos. Uno de los ejemplos que más llaman la atención de Ramos es el caso del compositor cubano Amadeo Roldán, quien musicalizó en 1934 el poemario *Motivos del son*, el gran proyecto poético mulato (mestizo) de Nicolás Guillén. Ramos afirma que esta musicalización nos legó

una temprana destrucción lírica, profundamente disonante, de los poemas mulatos. Mediante los contrapuntos de una acentuada y paródica disonancia entre la voz operática femenina y el repique contramétrico de los bongoes, Amadeo Roldán produjo un formidable comentario sobre la discordancia y los contratiempos —la multiplicidad de ritmos caribeños— irreducible a ninguna de las prolíferas ideologías sintetizadores del mestizaje (70).

6. *El ethos barroco* no solo plantea una serie de prácticas culturales propias de la cultura mestiza de nuestro continente, sino una configuración y percepción absolutamente distinta del tiempo vacío y homogéneo de la Ilustración.

Lo propio del mestizaje no parece ser la síntesis de dos horizontes históricos que se funden en un abrazo conciliador. Al contrario, se presenta como forma de disonancia contrapuntística que exige nuevas maneras de aproximación. Hasta donde puedo ver, Anzaldúa practica un ejercicio de contrapunto (disonancia) en relación a la idea de mestizaje en Vasconcelos, análogo al que Roldán ejecuta en la musicalización de la poesía de Nicolás Guillén.

La propia Gloria Anzaldúa (1999) recurre a la música en *Borderlands/La Frontera*. De hecho, lo primero que leemos en el primer capítulo es un epígrafe de Los Tigres del Norte, que copio a continuación: “El otro México/ que aquí hemos construido/ en este suelo que ha sido/ territorio nacional/ es el esfuerzo/ de todos nuestros hermanos/ y latinoamericanos/ que han sabido progresar” (13).

La otra referencia musical importante en esta obra es una canción de Silvio Rodríguez, “Sueño con serpientes”, utilizada como epígrafe en el tercer capítulo. Lo interesante de esta canción es el sistema de disonancias que opera a lo largo de la pieza musical. Se trata de una serie de descargas acústicas que periódicamente interrumpen la melodía predominante que incluye la voz de Silvio Rodríguez. El libro de Anzaldúa funciona de la misma manera, pues allí se observa cómo el discurso testimonial o autobiográfico es constantemente interrumpido por todo tipo de textos subalternos: poemas, letras de canciones y documentos históricos funcionan como contrapunto del discurso dominante del yo-narrador. Ese sistema de disonancias y tensiones le permite a Anzaldúa hablar de autohistoria y no de autobiografía. La historia es para la autora chicana un sistema de disonancias, contrario a lo que diría Gadamer.

Del mismo modo que funciona *Borderlands/La Frontera*, parece funcionar también el concepto de *The New Mestiza*, no ya como una mezcla sintética, sino como un dispositivo de enunciación que permite observar simultaneidades asincrónicas. De allí que para Doris Sommer, uno de los autores que resultan más interesantes para leer en clave menor sea el Inca Garcilaso de la Vega, el primer autor mestizo de la historia. Esta figura clave de los textos particularistas parte del oxímoron de su nombre que, en lugar de sintetizar, pone en conflicto a las dos culturas allí representadas (de paso pone en conflicto la oralidad con la escritura). La tensión es todavía más sugerente cuando se nota que el gentilicio Inca enfrenta el

apellido del poeta renacentista español Garcilaso de la Vega.⁷ Según Sommer (2005), el gran objetivo del Inca era “dedicarse a demostrar que cada mitad era un todo completo, que él era tan de acá como de allá” (102). Esto hace del Inca quizá el primer gran personaje fronterizo de la historia.

La estrategia fundamental del Inca Garcilaso era la traducción. Fue este el arte que dominó a lo largo de su vida. Sus lectores quedan desconcertados muchas veces cuando, en un intento de fuga, el autor se niega a traducir un término clave del mundo de los incas. Una traducción fiel concedería más de lo que él hubiera querido, pues la interpretación del mundo moderno, por parte de los lectores españoles, dependía de la presumible fidelidad de las traducciones. Esto repercutió no solamente a nivel idiomático (y ya sabemos lo complejo que es ese problema), sino a nivel discursivo: sus crónicas no son, en realidad, crónicas. Sobre esto Sommer explica:

En lugar de amoldarse a las convenciones, opera al margen de ellas. Su género no es la historia, son los comentarios sobre otras crónicas. Y en vez de dar gusto a los lectores con reiteraciones de lo que ya saben, nuestro informante mestizo produce el tipo de datos peligrosos, suplementarios, que desestabilizan el marco epistemológico que dábamos por sentado [...] relata la anécdota y emborriona la historia conocida (116-7).

Lo que ofrece Garcilaso, entonces, es un discurso disonante que pueda funcionar a contrapunto de las crónicas escritas por los peninsulares. Lo hace con toda su habilidad de traductor. Ofrece una serie de trampas y barricadas a los lectores que, en vano, buscan precisiones sobre el mundo de los Incas. El problema es que, para Garcilaso, como para Anzaldúa, ser mestizo no implica una síntesis entre indio y español, sino la presencia de una escisión fundamental que constituye el corazón de su identidad. Una frontera.

Los textos que denomino fronterizos heredan algunas de las estrategias utilizadas por el Inca Garcilaso y Gloria Anzaldúa. En realidad, como lo ha visto la propia Sommer, las literaturas minoritarias de las Américas se caracterizan por ser escurridizas, por plantear un juego erótico que incluye el rechazo. Ese rechazo se constituye a partir de diversas estrategias narrativas que solo pueden ser detectadas con una lectura en clave menor o

7. *The New Mestiza* encarna una situación similar.

hermenéutica fronteriza. En otras palabras, con una lectura que reconozca la distancia con el texto y emprenda una tarea interpretativa que se resista a cualquier tentación de asirlo y colmarlo de interpretaciones eruditas. Digo esto, no solamente porque la hermenéutica tradicional opera con mecanismos violentos, pues busca la semejanza, aunque sea forzada (siempre es lo semejante, violento). A mi modo de ver, esta ceguera (sordera) provoca que se pierdan de vista los elementos más interesantes de los textos fronterizos tanto como de La Frontera. Es en esos espacios en que se observa operar a la diferencia colonial. ☞

Lista de referencias

- Anzaldúa, Gloria. 1999. *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*. 2.^a ed. San Francisco: Aunt Lute Books.
- . 2009. *The Gloria Anzaldúa Reader*. Editado por AnaLouis Keating. Duke / Londres: Duke University Press.
- Gadamer, Hans Georg. 1996. *Estética y hermenéutica*. Madrid: Tecnos.
- . 2012. *Verdad y método*. Salamanca: Sígueme.
- Heidegger, Martín. 1971. *Poetry, Language, Thought*. Nueva York: Harper & Row.
- Quijano, Aníbal. 2020. “Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina”. En *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales*, compilado por Eduardo Lander [Buenos Aires: CLACSO, 1993].
- Ramos, Julio. 2003. *Desencuentros de la modernidad en América Latina: Literatura y política en el siglo XIX*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- . 2011. “Descarga acústica”. En *Papel Máquina* 4: 49-77.
- Ricoeur, Paul. 1990. *Freud: una interpretación de la cultura*. Ciudad de México: Siglo XXI Editores.
- . 2013. *Tiempo y narración*. 3 vols. Ciudad de México: Siglo XXI Editores.
- Sommer, Doris. 2005. *Abrazos y rechazos: cómo leer en clave menor*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica.
- Sontag, Susan. 2007. *Contra la interpretación y otros ensayos*. Barcelona: Penguin Random House.
- Wallerstein, Immanuel. 2014. *El moderno sistema mundial I*. Ciudad de México: Siglo XXI Editores.
- Weber, Max. 2015. *Economía y sociedad. Esbozo de sociología comprensiva*. Ciudad de México: Fondo de cultura económica.
- Žižek, Slavoj. 2014. *Acontecimiento*. Ciudad de México: Sexto Piso.
- . s.f. “Multiculturalismo o la lógica cultural del capitalismo multicultural”. *Cholonauta: Biblioteca Virtual de Ciencias Sociales*. <http://www.cholonautas.edu.pe/modulo/upload/S%20Zizek%20Multiculturalismo.pdf>.