

Bajo el signo de la crisis, bajo el signo de la oportunidad: Del por qué la Literatura Comparada no se trata (sólo) de comparar literatura

Héctor Rodríguez de la O
(Alumno de la Maestría en Letras, Literatura Comparada)

Aunque parezca increíble, en el 2013 todavía hay quienes (pocos, pero los hay) creen que la literatura comparada se dedica única y exclusivamente a comparar obras literarias. También es frecuente encontrar a estudiantes que se sienten tan cómodos en el ámbito estrictamente literario, que si se les propone ampliar sus campos de estudio, de inmediato fruncen el ceño y se niegan a ello.

Como introducción al curso de “Territorios, Marcos y Aplicaciones de la Literatura Comparada”, dirigido por las doctoras Irene Artigas y Susana González, en el semestre 2013-2, se nos propusieron dos lecturas; una, que daba un panorama general de la historia y de los caminos que ha abierto la Literatura Comparada; y otra, que de una forma creativa trazaba la historia de las etapas de la vida humana (niñez, adolescencia, madurez, etc.) como una alegoría de la historia de la disciplina misma, poniendo, de este modo, sobre la mesa, un concepto más rico: la literatura comparada como disciplina cuyo signo es la crisis, más o menos como las crisis que marcan los pasos de una edad humana a otra.¹

¿Qué nos indican esta alegoría y este signo de crisis de la comparatística?, ¿que está siempre a punto de derrumbarse?, ¿que es mejor dedicarse a otra cosa?, ¿que, como los seres humanos, morirá algún día —no muy lejano, si atendemos a las etapas marcadas por la autora del escrito? Dejando a un lado la eventualidad de una respuesta positiva a más de una de estas preguntas, se me ocurre que lo más importante —o por lo menos, lo menos negativo— de un sector en crisis son las oportunidades y desafíos cuyo nacimiento se propicia en momentos así. Que quede claro: una crisis puede del mismo modo provocar un estado de vida condicionado, opuesto a la libertad, aunque también puede por necesidad generar una actividad más creativa y liberadora de aquello que la determina; un ejemplo de

¹ “Notas de investigación sobre la literatura comparada” de Angelina Muñiz, y “La tradición de la crisis: una historia de vida” de Lena Abraham, respectivamente, ambas consultables desde esta página electrónica: <http://letras.comp.filos.unam.mx>

ello, la crisis financiera actual que obliga a muchísimas personas a vivir vidas bastante constreñidas, — por decir lo menos— y que, no obstante, al tiempo crea condiciones favorables para el nacimiento de formas alternativas de desarrollo. En el marco de la literatura comparada podemos decir que esto ha sucedido: las crisis que la han caracterizado a lo largo de su vida han servido para que, entre otras cosas, ésta se reinvente, permitiendo que sus objetivos no sólo sean siempre más amplios, sino también más profundos, de modo que se vuelva una disciplina más completa, libre e incluyente.

En uno de esos momentos de crisis los estudios de literatura comparada se abrieron de forma más consciente y crítica a la observación de puntos de contacto que las letras guardan con otras disciplinas artísticas: la música y la literatura, las artes plásticas y la literatura, el cine y la literatura, por nombrar sólo las más evidentes. Así, a partir de la lectura de otro artículo de literatura comparada, que se enfoca en analizar “La búsqueda de la realidad en la narrativa anti-detectivesca *La promesa* (Dürrenmatt), *La calera* (Bernhard), *La muerte y la brújula* (Borges) y *Crónica de una muerte anunciada* (García Márquez)” de Clemens Franken (en Rall, 2001), me atrevo a proponer un acercamiento a la interpretación de “lo anti-detectivesco” en dos obras cinematográficas: *Bianca* (Nanni Moretti, 1984) e *Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto* (Elio Petri, 1970). Este escrito se propone demostrar, a nivel de trama y sin entrar a fondo en el lenguaje cinematográfico, no sólo la cualidad de películas “anti-detectivescas”, sino también llamar la atención sobre el hecho de que mientras en las obras literarias analizadas por Franken la búsqueda de la realidad es imposible, y lo importante es la representación de dicha imposibilidad, en las obras cinematográficas la misma búsqueda se convierte, de búsqueda de la realidad, en una búsqueda del yo . Y esto les sirve a los protagonistas de ambos filmes para encontrar (o reafirmar, según sea el caso) su lugar en el mundo. De este modo, en las dos películas la resolución del misterio, como en las novelas, pasa a un segundo plano, tanto para los realizadores como para el espectador. Pero vayamos con orden; primero, el artículo de Clemens Franken.

El escrito propone la lectura de dos novelas en lengua alemana y otras dos obras en español que ofrecen una nueva interpretación y puesta en acto de los códigos clásicos detectivescos. Además de plantear una comparación construida a partir de analogías estructurales y de argumento entre las 4 obras, pretende combinar lo anterior con consideraciones acerca de la “recepción productiva” del modelo detectivesco clásico que se manifiesta en los textos analizados. Pero, ¿qué quiere decir con “recepción productiva”? Dietrich Rall, para referirse a la recepción productiva, argumenta en otro ensayo que, en un primer momento, se usaba hablar de influencia, pero que a partir de los

planteamientos relacionados con el tema llevados a cabo por la Teoría de la Recepción, se prefiere utilizar precisamente el término “recepción productiva” (Rall, 2001: 321). ¿Quiere decir que los estudios de influencias y los de “recepción productiva” son lo mismo, y que sólo usan diferentes nombres? No es así. Si bien ambos estudios tienen pretensiones muy cercanas, el segundo no se limita a encontrar las influencias de una literatura en otra —para así decir quién fue primero y quien fue después, o en otras palabras, quién es el padre y quién el hijo, quién es superior y quién inferior—, sino que se ocupa de cómo una X corriente, concepto o escuela de pensamiento fue recibida en otro ámbito, cómo se hizo uso de ella, cómo permeó en el quehacer artístico e intelectual, y cómo a partir de todo esto se produjo, y qué exactamente resultó de ello. En palabras de Mabel Moraña, “la utilización de cualquier forma expresiva implica una postura epistemológica, es decir, una forma específica de conocimiento de la realidad, necesariamente articulada al horizonte ideológico-cultural de una época, pero también a las condiciones materiales de producción cultural, en un espacio y un tiempo histórico determinados” (Moraña, 1998: 20). Como podemos ver, los estudios de recepción productiva son más amplios, más profundos y, sobre todo, no se empeñan en discernir ni en argumentar “esto es mío y esto es tuyo”, sino en observar el fenómeno de préstamos e intercambios de manera menos celosa.²

Según nos demuestra Franken, la narrativa detectivesca es articulada por cada uno de los escritores tratados en su ensayo de una manera propia, poniendo de manifiesto la imposibilidad de encontrar una realidad objetiva, y es precisamente en ese sentido en el que se vuelve anti-detectivesca. Franken deja en claro que, mientras en la narrativa “clásica” de detectives era el detective quien lograba arreglar un orden trastocado por el criminal, descubriendo la verdad y al culpable,³ en las obras de los cuatro escritores analizadas comparativamente sucedía algo muy diferente: la realidad —y por consiguiente, la verdad— era poco menos que imposible de encontrar. Un problema central que ponían de manifiesto las obras literarias parte del lenguaje mismo, que ya no es suficiente para describir la

² Mabel Moraña en su estudio *Viaje al silencio: Exploraciones del discurso barroco*, hace precisamente esto. Estudia el barroco en América Latina no cómo una influencia del barroco Europeo, o como una simple extensión de éste, sino como un todo que si bien se puede reconocer en el anterior, tiene características que lo hacen único e irrepetible.

³ He aquí la caracterización de Waldman citada por Franken de la novela detectivesca: Gira en torno a la aclaración del crimen y tiene como héroe épico no al criminal, sino al detective o criminalista que reúne y coordina los indicios comprometedores para el hechor a menudo con una notable capacidad combinatoria y grandes conocimientos criminalísticos, científicos, psicológicos, mostrándose, de esta forma, a menudo como un “superhombre intelectual”, que se revela siempre y en la última instancia intelectualmente superior a su víctima. La trama se determina, por lo tanto, ante todo, por la aclaración racional de problemas intelectuales, es decir, por el “raciocinio”, como diría Poe. Este sistema de signos describe una realidad racionalmente estructurada en gran medida y, por tanto, penetrada y dominada por el poder intelectual del hombre, ofreciéndonos, de esta forma, una autocomprobación y autoconfirmación de la razón. Como sistema de signos del proceso indagativo representa un tardío pero duradero florecimiento de la fe en la razón que tuvo la Ilustración. (Waldman: 207).

realidad; por ende, la narrativa que se llamaba detectivesca, fundada en el reordenamiento logocentrista de la realidad en la figura del detective y la consecuente revelación del misterio, en estos cuatro autores, al ser el detective la viva imagen de esa derrota del lenguaje, se vuelve anti-detectivesca.

Ahora bien, como ya se dijo, las películas propuestas para este ejercicio que busca extender la reflexión de Franken hacia el ámbito del cine son *Bianca*, de Nanni Moretti, e *Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto*, de Elio Petri. ¿Qué conviene subrayar, para empezar, de ambas películas antes de cualquier otra cosa? Lo que me parece más importante es aclarar que ninguna de las dos podría inscribirse dentro de un género solamente. La primera bien puede clasificarse como comedia, aunque también como comedia dramática, o romántica. La segunda, por su parte, ha sido caracterizada por la crítica especializada como cine de “impegno civile”, es decir, como “cine comprometido” o, en otras palabras, cine político. No obstante, lo cierto es que en ambas se puede reconocer, como en las obras literarias analizadas por Franken, la estructura policial invertida, o deformada, anti-detectivesca: en ambas hay un orden que se trastoca con un crimen, en ambas hay personajes que cumplen la función de detective (aunque no responden a la figura clásica del detective), en ambas se tiende a querer desenmascarar al asesino, en fin, ambas utilizan la estructura clásica (con algunas licencias, es cierto, y que irán apareciendo más adelante en este escrito) de la narrativa detectivesca pero la subvierten para demostrar algo más que el simple esclarecimiento de un misterio y el restablecimiento del orden infringido de la realidad.

Bianca tiene como protagonista a Michele Apicella, el nuevo profesor de matemáticas de un colegio bastante *sui generis*, que está obsesionado, entre otras cosas, con las relaciones de pareja de sus amigos. Enamorado de Bianca, una colega profesora de francés, con quien sostiene una relación que lo mantiene siempre agobiado no sólo por su propia relación, sino por la naturaleza de todas las relaciones, Michele sufre por la falta de compromiso de las personas que lo rodean, se desespera ante un mundo que se ha vuelto una especie de enorme tienda de dulces para adultos que se comportan como niños, se mortifica ante la falta de claridad de las cosas y de la actitud de la gente. Durante el desarrollo de la trama se asiste, además de a las varias y cómicas fijaciones de Michele, a la investigación de algunos asesinatos que ocurren en el círculo de amistades y conocidos del protagonista, quien al final confiesa sus crímenes ante el comisario y es encarcelado.

Se ha dicho del protagonista de *Bianca* que es un solitario en busca de pureza, un rígido moralista (Gili, 2001: 19). Son varios y significativos los pasajes en los que el protagonista hace un elogio a la determinación: su amor por las matemáticas, por lo números, porque no pueden ser al

mismo tiempo positivos y negativos; está convencido de que no hay que conocer a fondo una cosa para poder decir si funcionará o no, si le gustará o no, y así evitar errores innecesarios, ama sobre todo recordar los tiempos en que los modelos de zapatos eran pocos y todo era más claro e inequívoco. No obstante, la realidad que lo rodea le demuestra lo contrario. Para esto, la escena final, la de la confesión, en donde habla de sí mismo, de sus ideas sobre la vida, la amistad, y sobre zapatos, es fundamental. En ella vemos la perturbada desilusión, el desencanto y la amargura ante la amistad: a los amigos que mató los mató porque lo decepcionaron, porque cometieron errores estúpidos al relacionarse con sus seres queridos, porque no creyeron sin condiciones en sus relaciones de pareja, porque no creyeron, en fin, en el amor, porque comenzaron a mentir, a mezclar las cosas, como en la apología monologal de Michele al final de la película:

Comisario: ¿Qué dice?

Michele: Que fui yo, que soy yo al que busca.

Comisario: Pero, ¿por qué? Eran sus amigos, ¿qué le hicieron?

Michele: Me habían decepcionado. Los amigos te decepcionan, la otra gente no. A mí me gustan las parejas felices, yo las ayudo, las conduzco por el camino correcto, les doy consejos, pero ya no los ayudo cuando comenten esos errores tan estúpidos. Empiezan por decirte mentiras, luego se separan, luego regresan, pero ya es demasiado tarde porque ya están heridos y se vuelven malos y entonces ya no los quiero ver. Antes era más fácil todo, como con los zapatos: había sólo algunos modelos, muy característicos, eran esos tipos de zapatos y ya. En cambio, ahora todo es más complicado, un estilo se mezcla con otro, las cosas ya no son claras.

Comisario: No, espere, estábamos hablando de sus amigos...

Michele: Sí, los amigos no pueden portarse así, porque yo no me hago amigo del primero que encuentro. Yo decido querer, elijo, y cuando elijo es para siempre.

El desfase entre la realidad y el ser de Michele se da precisamente cuando conoce a Bianca y llega a la conclusión de que todo esto podría ser posible también para él, que todos esos comportamientos podrían asomarse también a su relación con su colega. Ella podrá un día, después de años de relación, decirle que ya no lo ama, y abandonarlo. Intenta protegerse dejándola antes, pero ya es demasiado tarde: la única forma de liberarse es aceptar quién es, confesar lo que ha hecho. Lo irremediable de su relación con la realidad lo hace ver que será muy triste, como dice en su último parlamento, morir sin hijos.

La realidad que rodea a Michele es bastante particular: una escuela en donde los alumnos son adultos y los adultos actúan como niños. En donde los niños se casan y los grandes comienzan relaciones de parejas de cuatro personas, en donde son los profesores los que necesitan ayuda psicológica y no los alumnos adolescentes. La historia se enseña a golpes de *jukebox* y canciones de Gino Paoli. Nadie parece creer firmemente en nada, a excepción de Michele (y tal vez del personaje del comisario, que parece la contraparte de Michele en un improbable futuro, donde habría vencido sus inseguridades, pero que al final resultaba abandonado de todos modos por su esposa). Las relaciones de

pareja entre los adultos que aparecen son más bien grises, duran años y son paradójicamente efímeras y frágiles, incluso hasta frívolas. En fin, la realidad que circunda a Michele Apicella parece señalar su inadecuación a ella, su incompatibilidad, como por lo demás él mismo cree, y confirma, en la escena final.

Por otra parte está *Indagine*. ¿Puede decirse que *Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto* es una película detectivesca? Nadie ha hablado de ella en estos términos, debido muy probablemente a su tan nutrida carga de crítica social y política. Tanto el director Elio Petri, como el guionista Ugo Pirro y el actor protagonista Gian Maria Volonté se identificaron explícitamente durante sus vidas con la izquierda militante italiana. Además, cada uno por su cuenta —y en algunos casos, juntos— hicieron otras obras de compromiso y crítica social. En pocas palabras: utilizaban el cine como instrumento eminentemente ideológico. En *Indagine* los objetivos de la crítica son la policía y el poder. No obstante, la estructura de la película hace referencia decididamente a la de una obra policial: hay un asesinato, una investigación, un detective, un culpable; hay, además, un misterio que, un poco como en *Bianca*, se identifica no con el crimen, sino con los motivos del protagonista, con el ser y estar del protagonista-detective-asesino en el mundo. El protagonista, jefe de policía, asesina a su amante y deja en la escena del crimen pistas que lo incriminan porque quiere demostrar que, gracias a su posición, no puede ser culpado. Durante toda la película, *il dottore*, (no tiene otro nombre), lucha morbosamente porque lo descubran, y al final, después de confesar desesperado su crimen, derrotado, pero al mismo tiempo triunfante, debe declararse inocente ante la negativa del Poder (representado por sus superiores) para juzgarlo.

La realidad, como sucede en *Bianca* para Michele, es algo a lo que se enfrenta el detective-asesino, el orden trastocado por su crimen no podrá volver a su estado de normalidad, como sucede en las obras literarias del artículo de Franken. *Il dottore* se enfrenta a la realidad de varias maneras, y lo hace, a diferencia de Michele que busca encontrar su lugar en ella, para reafirmarlo, para asegurarse de que sigue siendo quien ha sido hasta antes del asesinato. El asesinato que comete es una venganza, pero es sobre todo un desesperado acto de afirmación de sí: su amante, que lo buscó en un primer momento atraída por su posición de poder, más adelante se burlará de él y lo humillará continuamente a causa de su posición. *Il dottore* no lo puede soportar y la asesina, para al final demostrar que no puede ser culpado del crimen, aunque dé todos los indicios y pistas que conduzcan a su persona, aunque llegue incluso a la confesión explícita de su culpabilidad. Morbosamente intenta, para reafirmar su identidad, ser lo que no puede ser, es decir, un culpable, pero sus superiores no se lo permiten. Aquí, lo que avala

la realidad y por ende la culpabilidad o inocencia es, más que lo que se dice mediante el lenguaje verbal, el *status* del enunciatario. Aun cuando el personaje confiesa su pretendida identidad de culpable, sus superiores lo corrigen: debe confesar que es inocente. Al hacerlo así, parece demostrar que está por encima de toda sospecha, que no puede ser otra cosa más que la que ha sido desde el inicio de la película: un guardián de la ley. La investigación detectivesca se propone como una investigación a la inversa, en la que el asesino va dejando pistas, armando pieza a pieza el caso que lo debe ver como culpable. El asesino es el detective, y su investigación toca no sólo la resolución (o no) del caso, sino que pretende obtener, afirmar, para su realizador, un lugar en la realidad. Ya desde el título aparece sugerida esta contradicción: ¿Qué sentido puede tener investigar a un ciudadano que está por encima de toda sospecha? Tal vez investigar la razón de esa insospechabilidad: el poder, como supondría una lectura más politizada del film, o mostrar, como afirma este escrito, la lucha por la afirmación del yo del detective-asesino, en la realidad.

Como hemos visto, ambas películas pueden considerarse como parte de un discurso anti-detectivesco y en ese sentido bien puede extender el diálogo que se establece en este género en el marco de lo literario. En ambas obras cinematográficas, la “recepción productiva” del esquema detectivesco consiste en volverlas anti-detectivescas, pero de una forma más bien lateral, ya que ambos protagonistas-detectives llevan a cabo una investigación paradójicamente exitosa que al final los hará encontrar (o reafirmar) su lugar en la realidad: el detective logra averiguar de la realidad su propia posición en ella, pero forma parte de un discurso anti-detectivesco porque no le interesa restablecer más equilibrio trastornado que el propio. Por otra parte, a diferencia del esquema tradicional detectivesco o policial, en estas obras el “héroe”, o más bien, anti-héroe, se identifica con el criminal. En fin, tanto en *Bianca* como en *Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto*, se usan los elementos detectivescos subvirtiéndolos, es decir, volviendo ambas películas, películas anti-detectivescas. ¿Cómo es que todo esto nos lleva a entender la pertinencia de la literatura comparada? En el escrito de Franken, las novelas comparadas son en lengua alemana y en lengua española, en éste las obras no son novelas, sino películas y además son en lengua italiana. Me parece que este escrito, como ejercicio de comparación entre películas, bien puede demostrar lo que decía al inicio: la Literatura Comparada es una disciplina que suma en vez de restar, que incluye, en vez de excluir. ¿Está en crisis? Si lo está, sabe que las crisis son esencialmente, antes que nada, oportunidades. ¿Qué puede ser más pertinente que una disciplina cuyo signo es el de la oportunidad?

Referencias

- ABRAHAM, Lena, *La tradición de la crisis: una historia de vida*. En la sección “Los alumnos opinan” de la página del *Posgrado en Letras Campo de Conocimiento en Literatura Comparada* de la UNAM.
<http://letras.comp.filos.unam.mx>
- GILI, Jean A., *Nanni Moretti*, Gremese, Roma, 2001.
- FRANKEN, Clemens, “La búsqueda de la realidad en la narrativa anti-detectivesca *La promesa* (Dürrenmatt), *La calera* (Bernhard), *La muerte y la brújula* (Borges) y *Crónica de una muerte anunciada* (García Márquez)” en RALL, Dieter, RALL Marlene, *Letras Comunicantes: estudios de literatura comparada*, UNAM, México, 1996.
- MORAÑA, Mabel, *Viaje al silencio: Exploraciones del discurso barroco*, UNAM, México, 1998.
- MUÑIZ, Angelina, *Notas de investigación sobre la literatura comparada*, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, México, 1989.
- RALL, Dietrich “La recepción de la literatura alemana en México” en *Las relaciones germano-mexicanas desde el aporte de los hermanos Humboldt hasta el presente*, Leon e. Bieber (Coord.), COLMEX-UNAM-SAIA, México, 2001.