

Índice

Agradecimientos	11
Introducción: infancia, sujeto y deformación	13
Nuestra cultura infanticida	13
La presuposición desarrollista del bildungsroman	19
<i>Infancia</i> y deformación	21
Hacia una hermenéutica cultural	23
Primera parte	29
¿Qué es la novela de deformación?	29
La forma según Gombrowicz. Origen del concepto	31
Arte como paradigma de la cuculización	36
Formación, deformación y barbarismo	45
Infancia, silencio y devenir	63
Cuestiones de método y extensión	67
Segunda parte	71
La novela mexicana de deformación (1963-2011)	71
Elena Garro: <i>Los recuerdos del porvenir</i> (1963)	73
"Reprimiré mi lengua", "Dominaré mi carácter", "Gobernaré mis pensamientos"	74
Formación en Ixtepec	76
El teatro de los niños: el mundo entero con sus variedades infinitas	80
El teatro de la historia: en nombre del Gobierno de México	82
Entrada en la Historia y destrucción de la experiencia	86
José Emilio Pacheco: <i>Las batallas en el desierto</i> (1981)	91
Raza y clase social	95
Construcción simbólica del poder político	96
Patriarcalismo y violencia de género	98
Colonización comercial del imaginario	100
Experiencia sin discurso	102
La <i>infancia</i> como discurso marginal y minoritario	104
María Luisa Puga: <i>Inventar ciudades</i> (1998)	109
Con la escritura a cuestas	109
Escritura y formación del sujeto	114
Una película dirigida por Lorenza	117

8 | Índice

<i>Infancia y reescritura del sujeto</i>	119
Julián Herbert: Canción de tumba (2011)	124
Construir con escombros	124
Amor y amistad: otra pobreza de experiencia	128
Infancia, escritura y la noche oscura del habla	130
Deformación y reconstrucción subjetiva	135
Conclusión	139
Obras citadas	145
Índice analítico	150

Introducción: infancia, sujeto y deformación

Nuestra cultura infanticida

Una *novela de deformación* lo es en al menos dos sentidos. Por un lado, es un instrumento de crítica narrativa y de resistencia a la *formación* del sujeto moderno: de ese ejemplar individuo bien constituido y bien delimitado por sus instituciones y medios: con un lenguaje, un género, una nacionalidad, una estructura de pensamiento y una escala de valores; todo lo cual se halla debidamente consolidado en lo que llamamos un *adulto*. Por otro lado, es una exploración literaria de posibilidades de dignificación de la vida imposibles o limitadas bajo la forma de dicho sujeto adulto. Esta resistencia y esta exploración tienen un punto de partida común: la recreación ficcional de la infancia.

Este libro explora ambas funciones narrativas en cuatro novelas mexicanas de infancia desde una perspectiva comparativa amplia que las pone en diálogo con la novela europea, en la que traza los orígenes de este anhelo literario de *deformación*.

Algunos ejemplos...

En la novela *Ferdynurke* de Witold Gombrowicz, el protagonista es un respetable profesionista en la treintena que se ha ganado un lugar en la sociedad. Un día, despierta siendo adolescente, sin más. Y así, sin más, es obligado por uno de sus antiguos profesores de colegio a ir de nuevo a la escuela. En ella conoce a un muchacho indómito y rebelde con el que huye de la institución, de la ciudad, de las normas, hacia una aventura sin referentes en su cultura: lo que se proponen hacer, no tiene una tradición, una mitología, una narrativa que lo enmarque, que lo haga inteligible a los demás, que lo justifique. En la novela *El inmoralista* de André Gide, Michel, el respetable profesor del Collège de France, durante una estancia de investigación en Argelia y Túnez, conoce un día a un muchacho árabe. Su vitalidad, aunada a la de otros que llegarán más tarde, no sólo lo salva de una horrible agonía (física, social y epistémica), sino que transforma su vida de académico en todo lo contrario: en un “palpitante descubrimiento” (31): sin libros, sin jerarquías de conocimiento. En *El tambor de hojalata* de Günter Grass, Óscar es un niño que decide no dejar de serlo: no crecer, no hablar, y más aún, silenciar el hablar de los adultos a gritos de una potencia tal que rompen los vidrios de las escuelas y las casas, y a redobles de tambor que aturden a todos. Treinta años más tarde, Óscar utiliza esos mismos

recursos (el grito y el redoble del tambor) con la sociedad de la posguerra de la Alemania occidental. Su propósito es hacerla ver “el mundo desde el punto de vista del niño de tres años”, y también “meterla en cintura”, por inerte, por insensible, por “incapaz de verdaderas orgías”. Un día, en el episodio memorable del bodegón de las cebollas, logra convertir a la concurrencia de adultos desencantados “en niños balbucientes, sin complejos”, que inclusive se orinaban en los pantalones (715-718). Finalmente, en *El amante*, de Marguerite Duras, dos jóvenes encuentran en la fuerza de su deseo y el potencial de sus cuerpos los recursos para resistir y deshacer una identidad y un rol inscritos en ellos a cincel, con brutalidad y sadismo. Y en efecto, lo logran deshacer en un acto narrativo que llega a semiotizarlos como niños (sin serlo ninguno de los dos); en un acto en el que el mayor de ellos termina “adaptándose a su adolescencia” de ella, y ambos, “respirando la niñez” (121), sin palabras, sin otra narrativa que la de sus acciones.

En todos estos casos vemos una situación común de dos dimensiones: la primera, una *infancia* que emerge o se prolonga en los adultos, subvierte sus mundos, trastoca jerarquías de conocimiento e impone un *silencio* a su lenguaje, a sus discursos dominantes; la segunda, el surgimiento de un espacio para nuevas experiencias de vida, y su exploración. Pero no se trata, obviamente, de una infancia biológica, sino de una *infancia* ficcional del adulto; una construcción literaria que cambia la subjetividad adulta del personaje formado. En este sentido, la novela de deformación es el recurso cultural más eficaz de deconstrucción y desmontaje del sujeto moderno.

Y es que sabemos que la novela de formación, o bildungsroman, cuenta un proceso al parecer inverso: la *formación* del sujeto adulto. Lo que sabemos menos, me parece, es que esa novela, y otras con diferentes etiquetas, también cuentan un proceso invertido: el adulto transitando hacia una *infancia* mediante la escritura de ésta; el sujeto adulto, pues, desarticulando su forma(ción), deformándose. Los sabemos menos, digo, porque en general, damos por hecho que el niño se hará adulto. Es lo natural. Y en consecuencia, es lo que vemos en las novelas. Lo que es menos natural (de hecho, es decididamente literario), es que el adulto se haga “niño”; que la infancia sea su referente, su dirección, su salida.

En este sentido, podemos entender la novela de deformación como el revés del bildungsroman, sin que ambas categorías sean excluyentes. Es decir, no sólo cuenta el tránsito del niño o del joven hacia el adulto; ni supone que dicho tránsito sea en efecto lineal, entre dos extremos, con un origen (el niño) y un destino (el adulto) claros, o naturales. Más bien, en

ella, el adulto formado y aparentemente definitivo, orientado hacia el futuro, sujeto estable de conocimiento del mundo y de sí mismo, autoridad constituida y legitimada por su edad y su experiencia, símbolo paradigmático de la modernidad occidental, aparece problematizado mediante la *infancia*: mediante la imaginación narrativa de un sujeto no fijado aún, en transición, sin una forma definitiva. A la vez, dicho adulto aparece entregado a la exploración de posibilidades de experiencia de vida que sólo desde una *infancia* narrativa –desde una desarticulación de la forma adulta– se pueden imaginar.

Esta doble función –la deconstrucción de una subjetividad adulta, y la exploración de posibilidades de experiencias de vida imposibles para el sujeto adulto–, es fundamental en esta lectura que propongo de ciertas novelas europeas y, sobre todo, mexicanas. De hecho, es lo que las distingue de muchas otras novelas también emblemáticas de la crisis y la desarticulación del sujeto moderno, pero que no exploran, en la ficción narrativa, alternativas a ese sujeto. Dicho de otra manera: explorar alternativas a las formas establecidas de ser adulto, es la marca distintiva de la novela de deformación.

Así, no se trata aquí nada más de la novela en la que la crítica de una época o de un proyecto de modernidad se manifiesta solamente en un sujeto adulto alienado y desposeído de sus potencias básicas. Por ejemplo, encerrado en un sótano, por voluntad propia y para siempre (Dostoyevsky), o convertido en escarabajo (Kafka), o sin nombre y sin identidad en tanto producto abortivo de su propio lenguaje (Beckett), o poseído de una helada y matemática indiferencia capaz de borrar cualquier atributo (Musil), o reducido inexorablemente, en su preciosa e irreplicable materialidad, a partículas elementales de dispersión asegurada (Houellebecq), etcétera. No, aquí se trata, más bien, de la novela en la que dicha desarticulación del sujeto es detonada por una *infancia* germinal, regenerativa, capaz, sí, de demoler el edificio completo de su subjetividad en un contexto específico (histórico, social y político), pero también de abrir posibilidades de experiencia y de dignificación de sí mismo imposibles de lograr bajo esa suntuosa forma monolítica construida metódicamente en cada uno de nosotros: el adulto.

La configuración impuesta del adulto obedece, propongo aquí, a uno de los más contundentes temores culturales que tenemos: el temor al niño. Y también obedece a una imperiosa e inaplazable obsesión cultural claramente denunciada, como se verá en este libro, por la novela de deforma-

ción: erradicar al niño. Así, en un contexto transnacional, el mejor botón de muestra de esta cultura infanticida es la “Declaración universal de los derechos del niño” –que es, en realidad, la declaración global de su exterminio: “El niño”, dice el documento, “debe disfrutar plenamente de juegos y recreaciones, *los cuales deberán estar orientados hacia los fines perseguidos por la educación*” (ONU; énfasis añadido).

De esta manera, queda legitimada, desde una cumbre de naciones, el discurso estándar sobre el significado y la función tanto de los niños como de los adultos en nuestra era. Claro, ese discurso estándar luego se decantará de manera particular en cada contexto nacional. Pero ya desde aquí se nota un acuerdo “universal” por ver la niñez como una mera transición, incompleta, maleable, hacia la adultez. A la vez, se establece igualmente la adultez como la referencia última, como un estadio incuestionado de definitividad desde el cual es legítimo hablar, moldear y decidir. Del mismo tajo, se legitiman también la definitividad permanente como único paradigma válido para el sujeto, y por otro, la *educación* como dispositivo social para asegurarlo. Finalmente, la prerrogativa natural de los niños, el juego libre y sin propósito utilitario consciente, queda supeditada a intereses específicos (los “fines que persigue la educación”), y delimitada por una idea de la niñez que convenga a dichos intereses: los niños tienen derecho a jugar, sí, siempre que el jugar les sirva para empezar a ser adultos según los intereses de los adultos (intereses de Estado, de ideología, de clase social, de economía, de mercado, etc.); siempre que el jugar sea un instrumento de interiorización del mundo adulto (de sus valores, de sus tabúes, de sus narrativas). Dicho de otro modo, pues: el niño tiene derecho a dejar de serlo¹.

La novela de deformación, estableciendo como centro articulador de la obra a una *infancia* literaria, nos propone el revés de este acuerdo universal de erradicar al niño y de esta obsesión narcisista por el sujeto adulto. Nos lo propone, claro, de manera específica a cada contexto cultural y político. En el caso de México, ya se verá en detalle, su novela de deformación nos alerta sobre tres situaciones, necesariamente interrelacionadas (cada una con sus instituciones y sus vehículos), que instrumentan una muy específica erradicación del niño en la formación del sujeto mexicano: el racismo

1 Un estudio más pormenorizado del juego, en los niños y los adultos, visto desde la literatura, lo llevé a cabo en mi libro *Jugar por amor propio. Personajes lúdicos de la novela moderna* (Berna: Peter Lang, 2009).

y la estratificación social (ser “gente bien”), la violencia de género (ser un “hombre-hombre”, ser una “mujer decente”), y, más recientemente, la ética del capitalismo corporativo (ser “líder”, ser “competitivo”, “aspirar a más”). Así, la conciencia de clase, las imposiciones de género, la desposesión del cuerpo propio, y la ética de la ambición, son condiciones subjetivas que en las novelas mexicanas estudiadas aparecen subvertidas por la *infancia*.

Pero no sólo en la novela mexicana. Es un tema literario universal que me ha parecido importante explorar desde una metodología comparatista. En efecto, la literatura, desde los albores de la modernidad, ha sido un interesante testigo de este fetichismo totémico que nuestra civilización ha desarrollado por el adulto, y en consecuencia, de la sólida tradición de respetar su autoridad, de reconocer su experiencia y de inculcarlas ambas. Esto se puede ver tanto de manera sincrónica (el niño aprende de la sabiduría del venerable abuelo) como diacrónica (debemos aprender de los sucesivos sabios del pasado, que son nuestros adultos intelectuales y morales). El Virgilio de la *Divina Comedia* sería el caso paradigmático: no sólo sintetiza la suma del conocimiento disponible en su lugar y momento, sino también del orbe divino y del inframundo. Ante él, Dante, pequeño hombrecillo apenas a la mitad del camino de su vida terrena, menor de varios siglos que su mentor y guía, no puede sino aprender y dejarse guiar.

Pero la literatura tampoco ha sido ajena a la resistencia, la crítica y el cansancio de este fetichismo adulto, estableciendo, a su vez, otro: el niño o el muchacho. El caso paradigmático, entonces, sería el *Fausto* de Goethe: el doctísimo profesor sacrifica vida, alma y sabiduría por un breve tiempo de alocada juventud: por una desesperada posibilidad de recuperar capacidades de experiencia para las que la acumulación de sabiduría, autoridad y prestigio no sirve de nada. Es más: las erradica del todo.

Entre estas dos figuras arquetípicas, mutuamente excluyentes —el adulto definitivo y respetable al que nos fuerza la cultura, y el niño o joven despreocupado y lúdico capaz de vivir la inmediatez de la experiencia—, se abre todo un drama relativo a la construcción del sujeto moderno (la formación) en el que la novela ha calado, pienso yo, como ningún otro discurso (con la excepción, quizá, del cine). El porqué del alcance de esta particular forma discursiva (la novela) se debe, entre otros motivos, a que la construcción del sujeto (individual, social, histórico, moderno, posmoderno, según el caso) es su principal negocio, y a que lo ha abordado de muy diversas maneras a lo largo de su historia. La tensión entre la infancia y la adultez, por ejemplo, es una de las más cons-

tantes en dicha historia. La encontramos desde el *Lazarillo de Tormes* en el siglo XVI hasta JR de William Gaddis al final del XX, por no mencionar todavía los diversísimos ejemplos que nos empieza a dar el XXI. Novela picaresca, novela de aprendizaje, bildungsroman, novela de infancia, *frozen youth novel*, *coming of age novel*, novela de formación, *Künstlerroman*... Estas son algunas de las categorías, no necesariamente excluyentes, que los críticos han creado para tratar diferentes novelas caracterizadas por esa tensión antes mencionada.

En este contexto, lo que llamo novela de deformación, tiene características que en ocasiones comparte con esas categorías y en ocasiones no, pues no depende de una progresión en el desarrollo, ni siquiera de la representación de un niño o joven. Es, más bien, la novela de la crisis de la experiencia adulta, de la forma que adquirimos los adultos, y de la resistencia a esa forma socialmente sancionada. Es la novela de la crisis de la definitividad, la convicción y la autoridad del sujeto moderno, formado; así como de su lenguaje y de su saber. Complementariamente, es una reconstrucción, en la edad adulta, de la *infancia*, que puede o no estar mediada por la representación de un niño o de un joven. Con *infancia* me refiero, aquí, al potencial de la ignorancia, de la variabilidad, del balbuceo, del abandono a la tentativa, de la inteligencia en bruto; me refiero a la experiencia de una vida sin certezas definitivas, sin convicciones absolutas, sin discurso. Así, si para paliar ese temor cultural al niño del que hablaba arriba, nuestra cultura crea una interface, la infancia (sin itálicas), como primer paso para su control y sometimiento vía la educación y otras tecnologías del sujeto, en la novela de deformación, en cambio, la *infancia* funciona al revés: para desarticular la forma adulta².

Estos dos atributos fundamentales de la novela de deformación (crisis de la experiencia adulta; elogio y exploración de la inmadurez) pueden ocurrir a nivel de la diégesis (o de la representación), como veíamos al principio: por un personaje, por la anécdota, por el contexto social que plantea, por sus referencias culturales. Pero también pueden ocurrir a nivel del discurso: por su técnica y procedimientos narrativos, por el tipo de voz,

2 La infancia, sin itálicas, se refiere en este libro a una categoría cultural, diversa en su evolución, variable, sí, en cada contexto y en cada época, pero producto, en todos los casos, de políticas sociales y económicas de regulación y de gestión de la vida y del cuerpo de los individuos desde sus primeros días. En este sentido, no designa un hecho dado, biológico y universal, sino esa *construcción* historizada como tal tanto por Philippe Ariès en su trabajo pionero, *L'Enfance et la vie familiale sous l'ancien régime*, como por sus grandes detractores, Nicholas Orme o Steven Ozment.

por su perspectiva, por su combinación de perspectivas, por su manejo del tiempo y, en fin, por todos los recursos propiamente literarios que hagan que un sujeto adulto autoconsciente, deje de ser el centro de organización de la representación y pierda su poder unificador central. En suma, los dos atributos fundamentales de la novela de deformación pueden ocurrir por lo que Deleuze llamaba el *devenir*: una propiedad literaria de captación de un código distinto al de la norma social o cultural, capaz de ensamblar mundos opuestos, de “desterritorializar” al sujeto (8).

Ambos atributos de la novela de deformación, por otro lado, se hacen también visibles al superar el presupuesto biológico o desarrollista en el que está basada toda una tradición crítica con respecto a la novela de formación o *bildungsroman*, y en general con respecto a cualquier novela cuyo tema sea la infancia o la juventud. A saber, que es el niño (o el joven) el que se hace adulto; que hay un tránsito lineal y en una sola dirección entre dos puntos opuestos: el niño en un extremo, el adulto en otro. Esta presuposición es la base de estudios e interpretaciones en efecto reveladores y congruentes en muchos sentidos, pero que soslayan un enorme potencial crítico de la novela: el de la crítica del sujeto adulto y de sus posibles implicaciones y alegorías.

La presuposición desarrollista del *bildungsroman*

En efecto, la crítica literaria ha estudiado suficientemente la correlación entre la formación de los Estados-naciones modernos, sus fuerzas económicas e ideológicas, y su impacto en la formación del héroe novelístico. Así, es normalmente aceptada entre los estudiosos la correlación que hace Mijail Bajtín entre el tiempo biográfico del joven héroe del *bildungsroman* y el tiempo histórico de las naciones europeas del siglo XIX en el que nace este subgénero. Dicho héroe, pues, sería una figura que aparece en una época eminentemente nacionalista en la que imperaba un ideal claro y unitario de nación (Bajtín 21-25), por lo que la construcción de una nación y la construcción de un sujeto aparecen como derivados de un mismo afán *formativo*, de un mismo anhelo de *forma* y unidad. En este sentido, Franco Moretti estudia el *bildungsroman* como una “forma simbólica de la modernidad” (3-13): por un lado, la juventud del héroe simboliza los constantes cambios y transiciones de una sociedad industrializada, creciente e incierta en su futuro; por el otro, el contexto de desarrollo del joven simboliza las fuerzas que deben dirigirlo en una

dirección única (el “progreso”) y poner fin a su naturaleza cambiante imponiendo una forma definitiva, la adulta: “Only by curbing to a certain extent [youth’s] very essence, only thus, it seems, can modernity be represented” (6). En ambos estudios, dos de los más importantes (junto al de Lukács) sobre el bildungsroman, queda claramente establecida la naturaleza coercitiva de la “formación” del sujeto como parte de un amplio proyecto formativo (de la nación, del estado, de la sociedad). Tal pareciera, pues, que ese viejo sueño de Hegel en el que la formación (*Bildung*) es quiméricamente vista como el “don de sí” o la “entrega de sí” a la “alteridad universal” (165-168) resulta más bien en una práctica sistemática y alevosa de alienación del sujeto (como “los fines que persigue la educación”), según veremos en la primera parte de este libro.

Pero lo que resulta aún más interesante, es que la lectura misma que hacen estos críticos (Bajtín y Moretti, por referirme a los más relevantes), es la lectura de un proceso desarrollista y unidireccional: la transición del joven hacia el adulto o de la proto-nación hacia la nación. Puede ser una lectura crítica de dicho proceso, como críticas son las novelas mismas, pero no por ello la lectura de estos críticos y sus interpretaciones siguen menos una lógica desarrollista unidireccional. Así pues, vemos cómo un presupuesto biológico (el niño será adulto) rige en gran medida los parámetros epistémicos de la interpretación literaria.

Algo similar ocurre en la crítica literaria que advierte en ciertas novelas la crisis de esos grandes ideales unitarios y progresistas de nación en su relación con el personaje literario. Me refiero a la crisis que, al doblar el siglo XX, se aúna a una fragmentación del tiempo histórico y se refleja en la novela, curiosamente, no por el debilitamiento de un proyecto normativo por parte de la sociedad o el Estado, ni por una atenuación en la naturaleza coercitiva de la formación del sujeto, sino por la resistencia de dicho sujeto a la norma y la formación. Jed Esty, por ejemplo, advierte cómo la novela de esa época (Conrad, Wilde, Joyce, Woolf, Kafka, Musil, Mann, Grass), muestra “[a] disruption of developmental time in reciprocal allegories of self-making and nation-building” (2), dando lugar a la novela de la “juventud congelada” (*frozen youth novel*). Es decir, la novela de la resistencia a crecer, a formarse, a asimilarse: *El tambor de hojalata*, *Lord Jim*, *To the Lighthouse*, *À la recherche du temps perdu*. Se trata de un nuevo tipo de novela que “exposes and disrupts the inherited conventions of the bildungsroman in order to criticize bourgeois values and to reinvent the biographical novel,

but also to explore the contradictions inherent in mainstream developmental discourse of self, nation, and empire” (3).

No obstante, la imagen de la “juventud congelada” sigue presuponiendo un tránsito (detenido, si se quiere) en una sola dirección, como si la imagen de un niño que a los tres años deja de crecer por voluntad propia y adopta un tambor de hojalata como alternativa al lenguaje articulado y al saber de los adultos, no ofreciera más posibilidades interpretativas que la de un crecimiento detenido o que la de una disrupción en la dirección “natural” del desarrollo.

Y lo mismo podemos decir de subsecuentes desarrollos literarios y críticos, a pesar de que, a partir de aquí, la crítica de valores burgueses, de discursos desarrollistas y de ideales de unidad mediante el tópico novelístico de la formación del joven o del niño, habría de diversificarse a lo largo y ancho del mundo académico, dando lugar, a su vez, a nuevas formulaciones críticas tales como el anti-bildungsroman (Kociatkiewicz), bildungsroman poscolonial (Jussawalla, Esty), feminista (Kushigian), gay (Frontain), étnico (Bolaki), Latino (Vázquez) entre muchos otros.

Pero estos subsecuentes desarrollos críticos no han dado tampoco suficiente lugar a una variante literaria que reclama, justamente, más de lo literario que de lo “natural”: una variante a la presuposición común de que el niño o el joven, “naturalmente”, se hacen adultos. Esta presuposición en buena medida determina una lectura igualmente desarrollista (por crítica que pueda ser, la novela o la lectura, de dicho desarrollismo y de sus alegorías). Es una presuposición, pues, que crea puntos ciegos epistémicos que acaban convirtiendo a las novelas en novelas de “formación”, de “educación”, de *Bildung*, o bien de su resistencia, pero nada más. Son ejemplos claros, ahora desde la crítica literaria, de una cultura infanticida vuelta condición epistémica: de un dar por sentado que el niño no tiene lugar en el adulto, que el adulto nunca podrá transitar hacia la infancia –como transitan, de hecho, los personajes de las novelas que se estudiarán en este libro.

Infancia y deformación

Y por supuesto, cuando digo que nuestra cultura es infanticida, no me refiero a que matamos niños –una realidad biológica–, sino a que matamos la *infancia* –en cursivas: una subjetividad no adulta. O probablemente, una ausencia de subjetividad. La infancia, tal como la define Giorgio Agamben,

es “un silencio del sujeto” (88). Un silencio del sujeto moderno, racional, cartesiano, que ha erradicado la experiencia en favor del conocimiento. Como veremos más adelante, para este filósofo, el “yo” del “yo pienso, luego existo”, no es más que el sujeto del verbo: una pura función lingüística, desprovista de cuerpo y de materia, y en consecuencia discapacitada para la experiencia. Una función, no obstante, convertida en el fundamento del sujeto moderno occidental mismo, hasta nuestros días (Agamben 22, 88).

La *infancia*, entonces, no es una edad ni un estadio en el desarrollo humano, ni siquiera, para el propósito de este libro, una categoría o construcción social, sino más bien una filosófica, como la asume Agamben, y, sobre todo, literaria, según la desarrollo en este libro. Esto es: la *infancia* como una empresa narrativa de desmontaje del sujeto moderno que nos presentan las novelas aquí estudiadas; la *infancia* que empieza en la edad adulta y que en consecuencia no tiene nada que ver con el proceso de desarrollo ni con la edad cronológica. Más bien lo contrario: es el “silencio” del adulto; es su flujo pre-lingüístico de conciencia, su balbuceo; su ignorancia. En breve: su deformación.

La dicotomía estructural entre la infancia y la adultez importada a la crítica literaria bajo la presuposición de que el personaje niño es un correlato de un niño biológico, nos ha impedido estudiarlas, infancia y adultez, como algo que no sea el drama inevitable de hacerse adulto —y sus alegrías. Nos ha impedido estudiarlas, por ejemplo, como una exploración de la experiencia de no ser un sujeto adulto. Es decir, como una exploración de no ser un sujeto construido por distintas tecnologías sociales; como una exploración de su silencio.

En la lectura que propongo en este libro, el niño, comúnmente asumido como uno de los dos puntos opuestos en la teleología lineal niño-adulto, no es realmente un punto opuesto sino un centro que no es adulto: una fuerza deconstructiva del individuo maduro preconizado en un contexto social y político específico, y una exploración de las posibilidades de experiencia que surgen cuando esa deconstrucción, esa *infancia* del adulto, se vuelve central en la novela.

Así pues, propongo la idea de *novela de deformación* no nada más para estudiar el drama o la violencia de crecer y convertirse en un sujeto alienado sino también las posibilidades de revertirlo que algunas novelas exploran si las leemos fuera del presupuesto desarrollista de que es nada más el personaje niño el que se está haciendo adulto, y no viceversa.

Cuando en el siglo XVI el poeta místico San Juan de la Cruz intentó representar la experiencia del contacto de su alma con dios (la *via unitiva*, como la llama el misticismo cristiano), produjo uno de los más bellos poemas eróticos de la lengua española. El poema representa a una mujer escapando a hurtadillas de su casa en plena noche oscura para hacer el amor con su amante, que la espera en las cercanías. Después de la “unión”, el amante se queda dormido sobre su seno mientras ella le acaricia los cabellos, y goza a su vez la caricia del viento suave que viene del bosque de cedros. San Juan de la Cruz no tenía más que el encuentro de dos amantes ansiosos para representar una experiencia mística. Y es que ¿cómo, si no mediante el erotismo, podemos representar la experiencia del encuentro anhelado y dichoso entre dos seres?

Los novelistas también enfrentan un problema semejante: al tratar de figurarse la experiencia de no ser un sujeto (adulto), deben recurrir a algo concreto, material: el niño. Esa es la *infancia* literaria: la materialización necesaria de una experiencia sin sujeto. En este sentido, las novelas que propongo estudiar no tratan necesariamente de niños, ni de niños haciéndose adultos. Tratan de la experiencia de la *infancia*: de la experiencia del no saber, del no acercarse al mundo y a los otros a partir de saberes, de certezas y de discurso en la edad adulta. Así pues, el niño no es lo mismo que la *infancia*, tanto como el encuentro con Dios en el misticismo cristiano no es lo mismo que el erotismo. Y no lo es en el mismo sentido: es tan solo la necesaria manera de encarnar la *infancia*, de darle cuerpo en sus novelas. La razón de esto me parece más o menos obvia: el niño real, biológico, no es todavía un sujeto: no es todavía esa construcción en crisis que la novela deconstruye. Hay todavía silencio, hay todavía experiencia deslingüizada en el niño. Por esto mismo, en la búsqueda de la *infancia* para enfrentar la crisis del sujeto moderno, la figura del niño (o del joven) es esencial.

Hacia una hermenéutica cultural

Ahora bien, a pesar de la importancia de la figura del niño, es importante aclarar que la “deformación” que el género novelístico nos plantea de los adultos plenamente formados, puede darse, como ya hemos dicho, por la vía de la representación (la diégesis), de sus recursos (la narración) o, lo que suele ser común, de ambos a la vez. De manera que este no es un estudio exclusivamente del personaje que busca desbaratar el proceso de delimitación y construcción subjetiva a que fue sometido durante su

formación (aunque este caso es ampliamente explorado en el libro), sino también, más allá del nivel diegético, de las diversas fuerzas deformadoras y de resistencia a la formación de una adultez específica que la escritura novelística y la ficción narrativa, en su comercio discursivo con su contexto cultural, producen. A lo largo del libro veremos, pues, desde una perspectiva comparatista, que hay novelas de deformación en las que el adulto se vuelve *efectivamente* un niño (*Ferdydurke* de Gombrowicz), pero otras en las que la deformación ocurre en otros niveles, como por ejemplo en la ambigüedad de una voz narrativa adulta y niña a la vez (*Las batallas en el desierto* de José Emilio Pacheco), ambigüedad que implica también dos universos de valores en tensión. Hay otros casos en los que *efectivamente* hay un niño mediando la deformación del adulto (*El inmoralista* de André Gide; *Los recuerdos del porvenir* de Elena Garro; *Inventar ciudades* de María Luisa Puga), pero otros en los que la deformación viene de un ajuste de cuentas con la memoria (*Canción de tumba* de Julián Herbert).

En este sentido, como he dicho, este libro no se trata de un estudio más del bildungsroman o de sus transformaciones históricas. Es decir, no propongo que la novela de deformación es lo que sigue en la línea histórica trazada por los críticos arriba mencionados: bildungsroman (siglo XIX), *frozen youth novel* (1900-1970), bildungsroman poscolonial, posmoderno, gay, étnico, latino, etc. (1970 en adelante). Cronología por demás arbitraria.

Por el contrario, aquí estudio casos tanto de principios del siglo XX como del XXI. Deliberadamente, el orden en la primera parte de este libro no es cronológico, pues me parece que una buena manera de hacer una crítica al tiempo histórico lineal y desarrollista que el positivismo decimonónico impuso a la disciplina y que la novela del siglo pasado contradujo, fragmentó y rehízo una y otra vez, es superándolo yo mismo al hacer un estudio, justamente, de la novela. Walter Benjamin vio con gran perspicacia las ventajas de desbaratar la comprensión histórica lineal de los eventos al proponer que, en vez de considerar las secuencias de éstos como las sucesivas cuentas de un rosario, tratemos de percibirlo en la “simultaneidad de una constelación presente” (“On the Concept of History” 396-397). Así, este libro no parte de una comprensión secuencial de eventos literarios y críticos, sino que es el producto de una mirada benjaminiana al firmamento estelar de la novela, su crítica y nuestro presente.

Por lo mismo, este libro es, sólo en parte, un estudio de la novela como objeto literario, pues también es, y en gran medida, un estudio crítico de la construcción del sujeto moderno, y de los valores sociales implicados en

ese proceso, desde la perspectiva de la realidad que habilita la novela. Se trata de una crítica literaria, sí, pero también de una hermenéutica cultural desde la novela. Es decir, desde una forma discursiva propia de una cultura que nos permite, para usar el término de Ricoeur, “conjeturar” sobre dicha cultura no por lo que ésta “realmente es”, o por lo que está “en” o “detrás” de ella disponible a nuestra aprehensión objetiva mediante el análisis, sino por lo que está “delante” de ella, por los símbolos que proyecta, por sus “excedentes de sentido” que escapan al análisis objetivo (Ricoeur 74-76, 100)³, pero que, conjeturo yo, son materia íntima de toda gran novela en tanto que lo son de la experiencia cultural de quien la escribe. Es por ello que en este libro, la interpretación cultural por medio de la novela combina tanto herramientas necesarias de la narratología, como recursos del campo de la filosofía, la historia, la hermenéutica, el análisis crítico del discurso y los estudios culturales y de género, según el caso.

Pienso que el estudio de la literatura, tal como se ha institucionalizado (me refiero sobre todo a los enfoques historicistas y formalistas), ha soslayado muchas veces el potencial crítico (hermenéutico) de la *literatura en tanto práctica discursiva de una cultura*. Es decir, no niego que un estudio literario tradicional pueda, en ocasiones, formular una crítica referente a un contexto histórico-cultural específico (la decadencia social de Francia durante la Restauración en *La comedia humana*, por decir), pero sí soslayar el potencial con que un discurso dialógico, polifónico, simbólico, figurativo, metafórico, ambiguo, multiperspectivista, etc., puede estimular nuestra visión y facultades críticas tanto sobre una cultura específica representada como de manera general. Porque, además de considerar a la novela como una forma discursiva de una cultura en particular, también la considero aquí en un ámbito comparativo más amplio, a veces “ajeno” al contexto específico de la obra. En este sentido, el referido potencial de la literatura permite, por ejemplo, que una novela sea significativa para nuestro presente, para nuestra visión, cognición y valoración de nuestro presente, aunque no hable de éste. Así, en el sentido en que la entiendo y practico aquí, la crítica literaria no se limita a serlo *de* la literatura (valoración y explicación de una obra, un autor y su época) sino que lo puede ser de cualquier otra cosa (como la formación o deformación del sujeto) *con* la literatura: con el bagaje que nos va dejando la literatura; con los aportes y recursos de lenguaje, de enfoque,

3 Ver también Ricoeur, *Metáfora*, 292.

de perspectiva y de imaginación con que la literatura enriquece nuestra percepción y nuestras facultades cognitivas.

De esta manera, pienso que un crítico del *Quijote*, por ejemplo, no es nada más alguien que estudia el *Quijote*, sino alguien que después de estudiarlo no puede volver a ver ni a imaginar como lo hacía antes, por ejemplo, la ilusión, la aventura, la vejez o la injusticia, aun en su propio tiempo. Yo no puedo concebir ni practicar la crítica literaria como un trabajo de laboratorio aislado de mi experiencia de mi presente. Y esto es lo que propongo aquí con respecto a la novela de deformación. Porque después de estudiar por varios años, con esta visión de simultaneidad estelar propuesta por Benjamin, novelas como *Ferdydurke*, *El tambor de hojalata*, *El barón rampante*, *Los ríos profundos*, *Paradiso*, *Un mundo para Julius*, *The Inheritance of Loss*, *Alah n'est pas obligé*, *La isla de Arturo*, *La vallée des avalés*, *L'enfant de sable*, *J R*, *Annie John*, no he podido volver a ver igualmente la manera en la que nos hacemos adultos; no he podido volver a concebir el hacernos adultos como un hecho dado de la existencia, como un proceso "natural". Y más aún, he podido ver, como dotado de una particular y muy específica percepción, las inadvertidas maneras en que diversas prácticas culturales de nuestra vida cotidiana, delatan nuestra fatiga adulta, nuestra necesidad de deformarnos. Igualmente, después de haber estudiado textos como *Cartucho*, *Los recuerdos del porvenir*, *Las batallas en el desierto*, *Balún Canán*, *Uno soñaba que era rey*, *Inventar ciudades*, *Canción de tumba*, *Treinta años*, *Emilio, los chistes y la muerte* o *El cuerpo en que nací*, no he podido volver a pensar igual la manera en la que nos hacemos adultos y definitivos en mi país, México; las maneras en las que mi país –sus mitos, su historia, sus valores, sus instituciones y sus adultos– nos forma y nos delimita como sujetos.

No todas las novelas antes mencionadas se estudian en este libro. Por razones de organización y de extensión he tenido que limitarme a sólo unas cuantas de las que tuve el gradual y perdurable placer de estudiar en los últimos diez años. Pero todas ellas me han permitido estudiar un fenómeno, la formación, del que todos somos resultado –muchas veces definitivo– en mi país, así como sus posibilidades de resistencia o reversión: la deformación. Todas, de cierta manera, influyen en este estudio, tanto en el plano general de la teoría de la deformación, como en el más específico de su aplicación en México: las dos partes que conforman este libro.

Así pues, la primera parte la dedico a la teorización y conceptualización de la novela de deformación y sus alcances críticos. La segunda, a una

aplicación más específica en el contexto mexicano moderno del final de la Revolución a nuestros días.

La decisión por este gran arco temporal obedece a mi interés en observar, mediante cuatro estudios de caso, cómo las diversas tecnologías del sujeto (educación, religión, medicina, psicología, política) se aplicaron a la formación de adultos-ciudadanos en cuatro momentos históricos definitivos de la historia moderna de México: la postrevolución y el nacimiento del Estado moderno mexicano durante los años veinte (*Los recuerdos del porvenir*); el viraje de dicho Estado de una economía agraria y local hacia una economía urbana, industrial y transnacional impulsado por un nuevo estado corporativo, y el consecuente advenimiento de la nueva clase media urbana durante el alemanismo de los años cincuenta (*Las batallas en el desierto*); el ingreso decidido de México a la era del neoliberalismo global durante y después del salinismo (*Inventar ciudades*), y finalmente, la rendición del Estado y su poder articulador no sólo ante las grandes corporaciones nacionales y transnacionales, sino también ante el narco-capitalismo y su sanguinaria toma del país ya en el siglo XXI, durante el calderonismo (*Canción de tumba*). Cuatro hitos de la historia moderna de México en los que aparecen cuatro modelos ciudadanos distintos y en consecuencia cuatro modelos de sujeto adulto y de formación de niños que tanto la novela mexicana como la historiografía han explorado de manera ejemplar.

El dedicar un amplio capítulo metodológico a la novela europea seguido de un estudio más pormenorizado de cuatro novelas mexicanas no implica que haya una relación de causalidad. Es, más bien, un procedimiento comparativo que al poner en diálogo distintas tradiciones literarias y contextos histórico-culturales permite una visión de conjunto, pienso yo, sumamente enriquecedora. También he procedido así para que la teoría quede elaborada a partir de referentes literarios generalmente conocidos y pueda así tener una utilidad más transferible a otras tradiciones literarias, pero no porque exista necesariamente una relación de influencia o adaptación, ni porque quiera soslayar la importancia de la diferencia y de la especificidad.

En 1913, un joven Walter Benjamin articulaba, en la víspera de la Primera Guerra Mundial, una de las más vivenciales críticas de su producción ensayística: el horror de volverse adulto (él mismo), y de sacrificar las potencias de la juventud, en nombre de una “experiencia” (de un saber, de una autoridad) imposibles de justificar en ese momento histórico en el que Europa claramente entraba en una crisis devastadora (“Experience” 3-5).

Veinte años más tarde, en una nueva vigilia de una más atroz guerra, un ya adulto Benjamin vuelve al tema para declarar una nueva forma de pobreza, no económica ni material, descendida sobre la humanidad: la pobreza de la experiencia: la pobreza de los grandes saberes, las grandes certezas y la gran autoridad de los mayores. La “experiencia” (*Erfahrung*), recapitula Benjamin, ese gran tesoro prometido que recompensaría con creces el dejar atrás la juventud —la espontaneidad, la energía, el instinto, la empatía—, no conduce sino a un tipo general de pobreza (guerra, destrucción, hambre, inflación y totalitarismo) del que el hombre no podrá salir sino volviendo atrás, a una suerte de “barbarismo positivo”: a las “materias primas”, a la “desnudez”, a la “deformidad” (“Experience and Poverty” 733). Ya en este siglo XXI, Giorgio Agamben muestra cómo esa pobreza a la que aludía Benjamin como producto de la guerra, no requiere ahora de guerra ni de catástrofe alguna: se ha vuelto la norma del mundo globalizado, incluso en la paz y en la afluencia económica (*Enfance* 23).

La novela de deformación, a lo largo del siglo XX y de lo que va del XXI, cuenta su propia crónica —vivencial, encarnada, apasionante— de esta pobreza de la humanidad que a fuerza de formarse y de hacerse adulta soslaya algunas de sus más preciosas potencias y recursos. Dar cuenta de esa crónica y del modo en que ciertas novelas valoran, exaltan e intentan rehabilitar esas potencias y recursos, por anómalos o “inmaduros” que parezcan desde nuestra experiencia adulta, es el propósito general de este libro. Dar cuenta de ello en el contexto del México moderno es el propósito específico.