

*Severina* de Rodrigo Rey Rosa, Lectora in fabula

*Severina* de Rodrigo Rey Rosa, Lectrice in fabula

*Severina* by Rodrigo Rey Rosa, Lectora in fabula

Pénélope LAURENT

Pénélope LAURENT : Maître de Conférences, ses recherches portent sur la littérature latino-américaine, et celle du Río de La Plata en particulier, et s'orientent plus spécifiquement vers la dimension fragmentaire d'univers narratifs. Elles s'articulent avec la théorie de la lecture.

[penelope.laurent@wanadoo.fr](mailto:penelope.laurent@wanadoo.fr)

Université de Perpignan *Via Domitia* – Laboratoire du CRILAUP (EA 764)

Para Nora Catelli, las escenas de lectura y las figuras de lectores, y de lectoras en particular, van tomando cada vez más espacio en la narrativa en el siglo XIX y luego van desapareciendo a medida que la alfabetización se expande en el siglo XX. Ese desfase entre la realidad proyectada en la narrativa y la realidad histórica desembocaría en un momento de crisis, provocando la llamada crisis de la representación. En la novela *Severina* de Rodrigo Rey Rosa, Severina puede representar la crisis (entre histeria y cleptomanía) de las figuras de lectoras en la narrativa contemporánea: enferma de los libros, los roba en un intento desesperado por ser querida de quienes los poseen. La misteriosa lectora Severina sería hija de Madame Bovary, víctima de su fantasía y de su apego por los libros, y/o se tomaría la revancha en los librerías, últimos lectores de una sociedad «presentista» y devoradora de imágenes. Sin embargo, la desaparición de la escena de lectura a favor de la representación del objeto libro no coincide hoy con el miedo a la alfabetización de las masas sino al contrario con una estrategia que toma en cuenta al lector y en particular a un lector activo, a una lectora sever(in)a. El artículo pretenderá poner en tela de juicio la noción de crisis, aplicada a la representación, para cuestionar la relación del sujeto con su campo de experiencia y su horizonte de expectativas, al borde de la ruptura en nuestra época «presentista».

Nora Catelli considère que les scènes de lecture et les figures de lecteurs, et de lectrices en particulier, sont de plus en plus présentes dans la littérature du XIX<sup>e</sup>, puis disparaissent avec l'alphabétisation grandissante du XX<sup>e</sup> siècle. Ce décalage entre la réalité projetée dans la littérature et la réalité historique déboucherait sur la crise de la représentation. Dans le roman *Severina* de Rodrigo Rey Rosa, le personnage éponyme représenterait cette crise (entre hystérie et cleptomanie) des figures de lectrices de la littérature contemporaine: Severina vole des livres, dans des accès de fièvre livresque, tentant désespérément d'être aimée de ceux qui les possèdent. La mystérieuse Severina serait en quelque sorte la fille de Madame Bovary, victime de sa fantaisie et de son attachement aux livres, et/ou prendrait sa revanche sur les libraires, derniers lecteurs d'une société «présentiste» et dévoratrice d'images. Toutefois, la disparition de la scène de lecture au profit de la représentation du livre-objet ne me semble pas devoir être mis en relation avec une peur de l'alphabétisation des masses mais au contraire avec une stratégie qui prend en compte le lecteur et, notamment, un lecteur actif. Le présent article remettra en question la notion de crise, appliquée à la représentation, pour interroger la relation du sujet à son champ d'expérience et son horizon d'attentes, au bord de la rupture dans notre époque «présentiste».

Rodrigo Rey Rosa, *Severina*, lectura, crisis, representación, posmodernidad, presentismo

Rodrigo Rey Rosa, *Severina*, lecture, crise, représentation, postmodernité, présentisme

littérature

XXI<sup>e</sup> siècle

Guatemala

[CC-BY-NC-ND-4.0: Attribution-NonCommercial-NoDerivs 4.0 International](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)

4

## Introducción

Crisis económica, crisis financiera, crisis petrolera, crisis política, crisis diplomática, crisis ambiental, crisis moral, crisis existencial, ¿quién o qué no está en crisis hoy? ¿Quién se atrevería a poner en tela de juicio este concepto supuestamente operante de nuestra posmodernidad? La posmodernidad tiene muchas definiciones, casi todas son de tipo deconstructivista, desde el final de los grandes relatos de Jean-François Lyotard hasta la deconstrucción de Jacques Derrida, y todas se empeñan en definir el momento que nos toca vivir en términos de crisis. Pero de tanto hablar de crisis, nos da la sensación de que la posmodernidad anhela la crisis más que la rechaza. De que la crisis es más una intención, no asumida, que una realidad porque no terminamos de salir de ella. De forma paradójica, la posmodernidad se regodea hablando de crisis sin llegar nunca a producir verdaderas crisis, la Revolución en la que dejó de crear, época que avanza sin posibilidad de retorno, estancada como está en el collage, el reciclaje, el *presentismo*<sup>1</sup>.

Propongo interrogar la noción de «crisis de la representación», motivo trillado de toda crítica en torno a la narración contemporánea, por lo que será necesario volver sobre la definición de representación. También utilizaré la idea de crisis del régimen moderno de historicidad, el presentismo, desarrollada por el historiador François Hartog, y trataré de ponerla en relación con la representación. La novela *Severina*<sup>2</sup> (2011) del guatemalteco Rodrigo Rey Rosa nos ofrece algunas pistas para pensar la representación y su supuesta crisis a través de su protagonista, la enigmática Severina, ladrona de libros y de corazones. Amor y libros, amor por los libros, libros para ser amada, estos dos temas del amor y de los libros son muy propicios para pensar la relación que un lector/una lectora, amante de libros, puede tener con la literatura y la narrativa en particular. Pero si Severina oscila entre histeria y cleptomanía, las crisis de histeria de Madame Bovary nos parecen ya lejanas en este siglo XXI naciente cuyo horizonte parece ceñirse al del presente inmediato.

## Una lectora misteriosa

Severina, el personaje que da su título a la novela corta de Rodrigo Rey Rosa, es una ladrona de libros que seduce

---

1La noción de presentismo es desarrollada por François Hartog en *Régimes d'historicité*, Paris: Seuil, 2012. Hartog considera que la distancia entre el campo de la experiencia y el horizonte de expectativas del tiempo histórico de nuestra época se ha vuelto máxima hasta darnos la sensación de vivir en un presente perpetuo y omnipresente. Dice: «[La distance] est devenue maximale entre le champ d'expérience et l'horizon d'attente, à la limite de la rupture. De sorte que l'engendrement du temps historique semble comme suspendu. D'où peut-être cette expérience contemporaine d'un présent perpétuel, insaisissable et quasiment immobile, cherchant malgré tout pour lui-même son propre temps historique. Tout se passe comme s'il n'y avait que du présent, sorte de vaste étendue d'eau qu'agite un incessant clapot. Convient-il alors de parler de fin ou de sortie des temps modernes, c'est-à-dire de cette structure temporelle particulière ou du régime moderne d'historicité ? Nous n'en savons rien encore. De crise sûrement. C'est ce moment et cette expérience contemporaine du temps que je désigne comme présentisme.» (p. 40)

2Rodrigo Rey Rosa, *Severina*, Buenos Aires: Alfaguara, 2012.

al personaje-narrador, librero recién separado, sin que entendamos bien si su juego es intencional o no, si la seducción forma parte o no de una estrategia para robar más libros o si el robo de libros es la estrategia de seducción. Ambas actividades están ligadas desde el principio hasta el final de la diégesis. Severina es enigmática, Severina no se llama Severina, quizás se llame Ana, quizás se haya casado con un viejo, quizás su viejo amante sea su padre, quizás sea su abuelo, quizás sea ella uruguaya o argentina, quizás hondureña, quizás italiana, quizás sea destinada a vivir de los libros y de los librerías, quizás termine siempre matándolos como lo sugiere el narrador al final de su relato. No se sabe. Severina es un personaje misterioso que se le escapa al personaje-narrador tanto como al lector. Es un ser algo irreal, el personaje de papel y tinta que roba libros, es decir, al fin y al cabo, papel y tinta.

La anécdota es bastante escueta, se construye en torno al romance de Severina con el personaje-narrador como si fuera un caso policíaco: el personaje-narrador, sin nombre y con un poco más de espesor psicológico –por ser un narrador que se expresa en primera persona–, le confiesa al lector cómo se enamoró de la linda Ana Severina, cómo trató de ser querido por ella y cómo terminó por dejar su destino entre sus manos. Y al final de las cien páginas, cierra el libro con la mención en cursivas «*Ciudad de Guatemala, 31 de diciembre, 2009*»<sup>3</sup> tras contemplar la posibilidad de su muerte entre las manos de su amada. La obra abierta parece terminar en la impresión de un ciclo cerrado, tanto por la fecha –el último día del año– como por el año 2009, siendo la cifra 9 el símbolo del ciclo cerrado (y la promesa de uno nuevo) por ser el último de la serie de los números. Este relato se da entonces como un relato *escrito*, un testimonio. Pero un testimonio que deja en suspenso al lector hasta el final porque no sabemos si va a morir el personaje-narrador o no, por qué ella actúa de esa manera tan extraña, en fin cómo termina esta historia policíaca del amor consumado. Pero la mención de la Ciudad de Guatemala es extraña porque supuestamente se fueron a México juntos. ¿Qué pasó? ¿Volvieron? El testimonio parece apelar un complemento de información que el lector tendría que tener pero que no tiene. ¿O no fue más que un «engaño, pero no un engaño llevado a cabo por dos seres humanos para burlar a otro sino un desvarío de mi propia imaginación»<sup>4</sup>? tal como se pregunta el narrador con el que se identifica necesariamente el lector. Un desvarío de nuestra imaginación. Si al narrador no le preocupa demasiado terminar su relato, a nosotros nos gustaría entender este juego de dos, cuatro o seis manos.

*Severina* juega con el olvido y con los «blancos» del texto. La cita en epígrafe de William Carlos Williams, «*What power has love but forgiveness?*» podría evocar la obcecación del recién enamorado. La mención del título de donde es sacada la cita, *Asphodel, That Greeny Flower*, puede agregarle un tono más trágico, siendo el asfódelo la flor de los muertos –que se colocaba en las tumbas en la Grecia Antigua– y del Hades en la mitología griega. Ahora bien, Ana Severina entierra en la novela a su enigmático padre-abuelo-amante, después de haberle quitado la vida, y el narrador se teme que pase lo mismo con él al final de la novela. El olvido es la condición para tener varias vidas. Y Ana Severina, cuando el narrador le pide que le cuente su vida, le contesta «Tenemos muchas vidas»<sup>5</sup>. Es que ella y su padre-abuelo no tienen papeles sino solamente pasaportes falsos. La identidad de estos dos personajes es cambiante, flotante, él también cambia de acento y el narrador se percata de que el aspecto físico del anciano cambia de un día para el otro. El apellido del padre-abuelo resulta bastante irónico, Blanco. Otto Blanco. Tan blanco como una página en blanco, como una nueva vida posible de Ana Severina con la que, quizás, ha contraído

---

<sup>3</sup>*Ibid*, p. 104. Las cursivas son del autor.

<sup>4</sup>*Ibid*, p. 93.

<sup>5</sup>*Ibid*, p. 97.

un «matrimonio blanco»<sup>6</sup> como lo evoca el narrador. Y al final de la novela, el narrador también adquiere un pasaporte falso y el apellido Blanco. El olvido está asediando al presente, borrando las huellas del pasado y la proyección del futuro.

Y, como lo vamos a ver a continuación, podemos asociar este misterio con dos tipos de crisis: la crisis de la representación –cuya designación de crisis me parece inexacta– y la crisis del régimen moderno de historicidad, el presentismo.

### Lectura y crisis

Empezaré con la crisis de la representación y trataré de explicar por qué la designación de crisis en este caso me parece abusiva. La representación es la capacidad de re-presentar, de presentar una segunda vez, a distancia, gracias a un necesario corte semiótico (el signo no es la cosa, la palabra *perro* no muerde). En literatura, de cierta manera, la distancia es doble si comparamos este tipo de representación con, por ejemplo, la prensa o la fotografía testimonial, porque la ficción actúa como un filtro mayor. Pero aun así, muchos son los que siguen confundiendo el narrador con el escritor, la realidad de la ficción y la realidad cuando simplemente se incluyen sin reflejarse fielmente. El universo ficcional tiene su propia autonomía, la de un sistema auto-organizador abierto<sup>7</sup>. La representación ficcional se nutre de la realidad, hecha de representaciones, expresa realidades pero no refleja meramente la realidad. El corte semiótico crea una distancia esencial y lo diferido de la lectura refuerza, duplica esta distancia. Esta conjunción de la distancia y de lo diferido podría ser lo que Derrida llama la «différance»<sup>8</sup>. Pero si la distancia de la representación siempre se produce *in absentia*, esto no supone que no haya una presencia de otro orden, es así como analiza el filósofo Daniel Bounoux el prefijo *re* de representación<sup>9</sup> –presentar una segunda vez y presenciar de forma enfática. Y todos sabemos que la experiencia de la lectura es una mezcla de *ilusión* y de distancia, muy placentera, y este doble movimiento está cada vez más presente en la literatura contemporánea y particularmente en nuestra época posmoderna que habría pasado por la crisis de la representación. La llamada *crítica* literaria, que viene de la palabra *crisis*, no es ajena a ese proceso porque la literatura de la época posmoderna incluye o potencia muchas veces una crítica del modo de representación en juego.

La llamada *crisis de la representación* suele ocurrir cuando la realidad irrumpe y desubica al signo, cuando éste debe ser cambiado por otro, considerado entonces como más *real*, más afín a la realidad. La crisis de la representación es plural, depende de las artes, pero podemos decir *grosso modo* que se define por una desconfianza en los lenguajes (literarios, pictóricos, musicales, teatrales, etc.) y su posibilidad de representar ingenuamente la realidad. Se traduce por una distancia mayor: la anécdota se hace menos lineal y redonda, se adelgaza, los personajes evidencian zonas de sombra o inverosimilitudes, la música descarta la melodía a favor de la repetición y los *samples*, la pintura deja de ser figurativa y se vuelve abstracta, etc. En la narrativa moderna, uno de los motivos recurrentes es la introducción de las escenas de lectura o de las figuras de lectores, tal como lo estudia Nora Catelli

---

<sup>6</sup>*Ibid*, p. 52.

<sup>7</sup>Ver Milagros Ezquerro, *Fragments sur le texte*, Paris: L'Harmattan, 2002.

<sup>8</sup>Jacques Derrida, *Marges de la philosophie*, Paris: Les éditions de minuit, 1972, «La différance», p. 1-29. En esta famosa conferencia, Derrida cambia la e por la a de la palabra «différence», cambio que no se puede oír pero que se puede percibir al escribir o leer la palabra. La «différance» también se refiere al verbo «différer» (diferir) que tiene dos sentidos, el de aplazar (el sentido de la temporización) y el de distinguirse (el sentido del espaciamento). La «différance» es entonces para Derrida el movimiento capaz de producir las diferencias propias del signo y del sistema de la lengua.

<sup>9</sup>Daniel Bounoux, *La crise de la représentation*, Paris: La Découverte, 2006, p. 167-168.

en *Testimonios tangibles*<sup>10</sup>. Ella repara en la multiplicación de esas escenas y figuras en el siglo XIX y en su desaparición progresiva en el siglo XX, mostrando que las novelas producen imágenes que no son nada representativas de su época ya que en el siglo XIX los analfabetos son numerosísimos y las analfabetas en particular mientras que los personajes femeninos que aparecen leyendo se hacen cada vez más numerosos. Y en el siglo XX el movimiento se invierte: los lectores «reales» y entre ellos, las mujeres lectoras, aumentan mientras que sus motivos en la literatura desaparecerían. Para Nora Catelli, la crisis de la representación es provocada por este desfase y los que sí aparecen cada vez más son los motivos de los objetos libros en la narrativa contemporánea.

Si bien su análisis me parece muy convincente, pertinente y documentado, me parece que el verdadero cambio (que no coincide con una crisis para mí) es que se pide al lector una atención y una actividad cada vez más importante y placentera, entre incredulidad y suspensión de la incredulidad, entre ilusión y sentido crítico. Pero ya Cervantes, los románticos de Iena, Coleridge y Diderot lo sabían. Este juego tan deleitoso, y tan presente en la literatura contemporánea, es el de la ironía romántica. En este sentido, Borges sería el escritor paradigmático de la posmodernidad (aunque muchos ven en él a un escritor moderno, el último moderno). La crisis de la representación suele ocurrir cuando la realidad irrumpe y desubica al signo, pero podríamos preguntarnos si no se trata más bien de lo contrario, es decir cuando el signo irrumpe y desubica a la realidad, como pasa de forma cómica pero también un tanto preocupante en «Del rigor en la ciencia»: el mapa recubre el territorio, los habitantes andan desubicados cuando la representación toma las dimensiones de la realidad. La representación, con su corte semiótico y su distancia, es imprescindible porque sin ella, el mapa se convertiría en el territorio y ocurriría la verdadera crisis de la representación, una crisis *fantástica*.

La *crisis de la representación*, entonces, me parece ser una designación abusiva. ¿Por qué? Porque la palabra *crisis* procede de la medicina y supone dos soluciones incompatibles entre sí: la cura o la muerte. Ahora bien no solamente no hay cura ni tampoco muerte en el caso de la representación, sino que tampoco hay enfermedad (aunque el tópico de la lectura como enfermedad está muy presente en la narrativa del siglo XIX, con *Madame Bovary* a la cabeza, y antes con el *Quijote*). La representación siempre ha funcionado por cambios dentro de una continuidad. La crisis supone un cambio radical, esencial, no relativo, en un entorno o un sistema que se presupone que debe ser estable. Si dejamos de lado este presupuesto de estabilidad, quizás se puedan contemplar los cambios de paradigmas con una mayor plasticidad. La crisis desemboca en el mejor de los casos en una salida de la crisis. Pero no salimos de la representación, estamos atrapados, todos, en ella.

Pero es cierto que, desde el punto de vista histórico, la representación parece revelar ciertos puntos de inflexión en nuestra época, posmoderna, que es cada vez más presentista: el periodismo deja lugar a la actualidad, la literatura atrae menos que la telebasura o *telerealidad*, la memoria y el patrimonio reemplazan la Historia. Y muchas veces cuando nuestra época utiliza la representación es para instrumentalizarla como lo demostró el investigador Christian Salmon con el *storytelling*<sup>11</sup>. Para François Hartog, nuestra relación con el tiempo, la experiencia con el tiempo que realiza nuestra época, posmoderna, que coincide con el final de los grandes relatos de Lyotard, va cambiando y desemboca hoy en día en el *presentismo*, neologismo creado a partir de *futurismo*. Concibe y utiliza el instrumento heurístico de «régimen de historicidad» para elaborar su idea, formulando preguntas acerca de cómo una época engrana el presente con el pasado y el futuro. La Revolución francesa fue el evento que marcó una ruptura, una verdadera crisis, en la concepción de articular pasado, presente y futuro: el régimen moderno de

---

<sup>10</sup>Nora Catelli, *Testimonios tangibles*, Barcelona: Anagrama, 2001.

<sup>11</sup>Christian Salmon, *Le storytelling: la machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits*, Paris: La Découverte, 2012.

historicidad crea una nueva tensión entre el campo de la experiencia y el horizonte de expectativas, tensión que deja de ver el modelo en el pasado y que proyecta el motor del sentido de la Historia en el futuro. La otra crisis habría llegado dos siglos más tarde, con la fecha simbólica de 1989, que marca el final de los dos grandes relatos (el relato de la emancipación y del espíritu para Lyotard) y de las ideologías. En nuestra época presentista la distancia se ha vuelto máxima hasta darnos la sensación de vivir en un presente perpetuo. El pasado se limita a la memoria y al patrimonio, dos obsesiones actuales, mientras que el futuro parece estar en crisis permanente, amenazador, porque hemos dejado de creer ciegamente en el progreso.

Es la era de la sospecha, para retomar el título del ensayo de Nathalie Sarraute, y vemos que la llamada crisis de la representación acompaña un fenómeno más amplio que se asemeja a la crisis del régimen moderno de historicidad, el presentismo. En la era de la sospecha, los personajes no se dejan definir enteramente sino que exhiben sus zonas de sombra, su indeterminación, sus contradicciones; sus atributos no son meros reflejos de la realidad; la anécdota se reduce, se vuelve más compleja y/o se dispara en varias direcciones; los puntos de vista se multiplican para destronar el estatuto de la verdad, etc. La era de la sospecha estimula al lector atento y activo, en el presente de la lectura, apelando relecturas, vaivenes constantes de una lectura retrospectiva y prospectiva, como nos lo enseñó Iser para quien el lector es un punto de vista móvil que permite al texto adquirir una multiplicidad de perspectivas<sup>12</sup>. Mientras que una lectura superficial, lineal, regida por «las costumbres comerciales e ideológicas de nuestra sociedad que recomienda “tirar” la historia una vez consumida (“devorada”)»<sup>13</sup> es presentista. La relectura, lenta, crítica y activa, trata, quizás en vano, de frenar el presentismo, desentrañando el modo en que cada texto elabora sentidos. El desarrollo de la crítica literaria y de la teoría de la lectura está vinculado con la llamada crisis de la representación, ya que creación y crítica están fuertemente ligadas hoy. El lector activo, que se involucra en la elaboración de los sentidos del texto, aprovecha los blancos del texto, los llena con sus representaciones personales y su interpretación subjetiva, y se hace cada vez más severo en estos tiempos de masificación de la lectura.

Vuelvo a la novela *Severina*. Admito que el vínculo entre la crisis de la representación y la crisis del presentismo por una parte, y la novela de Rey Rosa por otra parte no es evidente. Al poner en escena una hija, nieta o bisnieta simbólica de Madame Bovary, que se identifica por completo con los libros pero que toma su revancha en los librerías, esta novela minimalista evidencia estos dos fenómenos críticos tocantes a la representación literaria. El personaje de Severina es típico del personaje borrado e incompleto. La anécdota, reducida, que retoma los códigos de la novela de suspenso sin llevarlos a cabo —el enigma nunca se resuelve— también juega con la participación activa del lector, entre identificación a la historia y frustración de no poder completar la historia. Personajes y anécdota son los dos elementos de composición esenciales de la narrativa moderna, y en este caso la deconstrucción les afecta, abriendo el espacio a la imaginación del lector. La obra abierta, que asume su parte de indeterminación, le proporciona un lugar al lector en contraposición a la novela realista, cuyo universo le parece demasiado «lleno» y homogéneo al lector actual<sup>14</sup>. Severina no es Madame Bovary en el sentido en que la

---

12Wolfgang Iser, *L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles: Pierre Mardaga, 1976, p. 199-215. «La position du lecteur dans le texte se situe au point d'intersection entre protention et rétention. C'est en ce point que la suite des phrases s'organise et que l'horizon interne du texte s'ouvre.» (p. 203)

13Roland Barthes, *S/Z*, Paris: Seuil, 1970, p. 22-23.

14La noción de obra abierta ha sido propuesta y analizada por Umberto Eco Umberto (*L'œuvre ouverte*, Paris: Seuil, 1965) y el título del presente artículo remite de forma evidente a otro ensayo del teórico italiano, *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs* (Paris: Grasset, 1985). La idea del universo «lleno» de la novela decimonónica la desarrolla Georges Poulet en *Les métamorphoses du cercle*, Paris: Flammarion, 1979.

construcción de estos dos personajes es sumamente diferente: Emma Bovary es un ser bien definido, por su contexto social, su historia familiar, sus características físicas y morales, etc. mientras que Ana Severina es muy poco definida, es un ser de varias vidas, sin identidad fija. Pero Madame Bovary funciona como «contra modelo» y en este sentido también es esencial para entender la novela de Rey Rosa: es la paradoja del contra modelo cuya presencia se necesita para no ser copiado. Y es paradigmático de la paradoja posmoderna: el collage, el reciclaje, las citas, el fragmento vienen de una fragmentación, una forma de crisis muy característica de nuestra época, pero no consiguen lograr una crisis. Si *Madame Bovary* entraba en ruptura con el horizonte de expectativas de su época, como lo demostró en parte el pleito al que tuvo que someterse Flaubert cuando la publicó, ya ninguna novela parece poder proponer una verdadera ruptura, una crisis, una transgresión hoy. Los textos literarios parecen asumir que el lector es su horizonte y prevén para él una actividad más o menos importante en función de su fragmentariedad.

La ironía romántica es sin duda la marca de una literatura que ha introducido, si no la crisis de la representación, una crítica de la representación realista, mimética, de la literatura. De hecho, el narrador sin nombre, enamorado de Severina, decide alojarse en la misma pensión donde viven la que todavía (para el lector y el narrador) se llama Ana y su padre. Y dice: «No era la primera vez que me dejaba llevar más allá de la razón por un impulso libresco. Camino de casa me reí de mí mismo varias veces, pensando en Flaubert»<sup>15</sup>. El narrador tiene conciencia de su semejanza con otro ser de ficción, Emma Bovary, al pensar sin duda en la famosísima frase de Flaubert «Madame Bovary, c'est moi». Y también repara, un poco más tarde en la novela, en que «“ana” significa “yo” en arábigo»<sup>16</sup>, como si el narrador y su criatura se confundieran a veces. Pero también podemos pensar que él se ríe porque supuestamente la que se parece a Emma Bovary es Ana Severina, y no él. Sea como sea, el personaje de ficción se asume como tal y su condición de narrador le otorga una legitimidad para afirmarlo irónicamente. El narrador es un librero, es decir un gran lector: *Madame Bovary, c'est lui, c'est nous*. El narrador se proyecta irónicamente como lector en la figura de la gran lectora emocional que es Emma Bovary. Emma Bovary se identifica con lo que lee de una forma ingenua, quiere vivir lo que lee con pasión y sentimentalismo. Quiere que la literatura sea el fiel reflejo de su realidad y Flaubert supo valerse de una ironía característica en sus frases y en el discurso indirecto libre para evidenciar esa postura de Emma que consiste en querer abolir la distancia de la representación. Rey Rosa se vale de otra técnica, para conseguir un efecto parecido, como lo vamos a ver.

Efectivamente la forma personal del narrador de *Severina* introduce una ironía romántica singular: el narrador no desconoce su poder de crear la realidad, pero también conoce sus límites (una realidad de lenguaje), y lo sugiere al lector mediante sus supuestas intuiciones. En la primera línea de la novela, dice que sospechó que Severina era una ladrona la primera vez que la vio aunque ella no había robado nada ese día. Luego *sabe* que ella va a volver. Sueña con la muerte de Ana Severina y en seguida, quien resulta estar muriendo es el abuelo-padre-amante, al que van a enterrar en la cresta de un monte exactamente como en el sueño que actúa como una premonición. El narrador casi siempre adivina lo que está a punto de decir Ana Severina, tiene presentimientos y presagios, piensa que Ana Severina le lee los pensamientos, etc. en fin es muy intuitivo, lo cual es desde luego muy irónico por parte de un narrador personal ya que es él quien cuenta lo que quiere, al fin y al cabo. Y la ironía es máxima cuando recordamos que no se sabe nada de Severina, ni siquiera su nombre. Esa «telepatía» amorosa forma parte entonces de la ironía romántica de la novela, y el lector oscila entre la suspensión de la incredulidad y el sentido crítico

---

15Rodrigo Rey Rosa, *op.cit.*, p. 32.

16*Ibid.*, p. 71.

frente a esa relación tan improbable entre una ladrona de libros sin identidad y un librero sin nombre que se deja engañar a la vista de todos.

No es realmente una historia de amor, en el sentido de una relación duradera, sino la historia de un encuentro amoroso durante el cual la distancia es abolida, el futuro y el pasado dejan de existir para dejar lugar al presente: es el síntoma del presentismo. Ahmed, el otro librero, hombre «temeroso de Dios»<sup>17</sup> es un hombre de otra época tal como parece apuntar su librería que está en la «calle Sucia de la Antigua» mientras que la Entretenida, la librería del personaje-narrador, se ubica en el sótano de un centro comercial. Ahmed es el rival del narrador enamorado de Ana Severina, trata de distanciarse de ella y no la deja robar libros tan fácilmente como el personaje-narrador pero lo que no se atreve a formular a éste es que le pidió la mano. Y al final de la novela ella lo engaña a Ahmed vendiéndole, a cambio de sus robos, el Corán supuestamente robado en la Biblioteca de Borges y anotado por él, de una forma muy borgeana ya que se trata de un Corán «apócrifo». La distancia crítica de los libreros enamorados se ha esfumado.

### Presentismo

El estado de pasión amorosa que se dibuja en *Severina* se podría comparar entonces con el presentismo, esta crisis en la que se desestabiliza la relación pasado-presente-futuro porque la tensión entre el campo de experiencia y el horizonte de expectativas es tal que la distancia crítica parece desaparecer.

El narrador confiesa:

Muchas cosas pasaron, o, para ser más preciso, oí que pasaron muchas cosas por aquellos días (proliferaron los linchamientos en los pueblos del interior, hubo un golpe de estado en un país vecino, la coca ganó ventaja en la carrera global de las sustancias controladas, encontraron agua estancada en Marte, y Plutón perdió para siempre el *status* de planeta) porque mi vida había vuelto a reducirse a los libros, me había convertido en un ejemplar más de esa melancólica especie: el librero aspirante a escritor.<sup>18</sup>

Entre paréntesis revela que el mundo exterior existe, un mundo lleno de sonidos y furias, que se expande desde los pueblos del interior hasta la galaxia, pero él lo quiere olvidar en su preocupación intimista por los libros y el amor. Es casi una confesión de Rodrigo Rey Rosa con este libro, escritor que por otra parte no elude los temas históricos y políticos en su obra (podemos pensar en *El material humano* en particular). Pero es sobre todo una confesión de un personaje-narrador que vive por los libros, por la ficción, bajo la influencia de los libros y la ficción. Su horizonte se ciñe al amor y los libros. La ladrona de libros y de corazones, en ese momento de la novela, acaba de despertar ese sentido melancólico en él. El universo de *Severina* converge en los libros, como si la crisis de la representación ocurriera y el signo desubicara a la realidad. El narrador quiere pensar borgeanamente que las fronteras de la ficción y de la realidad son borrosas. Lo cual no es totalmente absurdo ya que algunos libros robados por Ana Severina parecen anunciar lo que sigue en la anécdota (irónicamente con *Espérame en Siberia, vida mía* ya que ella lo abandona sin dejar noticias o *Viva México!* ya que van a México al final de la novela, viaje en el que el personaje-narrador pierde su identidad). Y el nombre de la librería, la Entretenida, parece llamar a Severina, la que nos entretiene, nos «tiene en suspenso», y entonces parece contener la novela *Severina*, la que nos entretiene, nos «tiene en suspenso». Las fronteras entre realidad y ficción son delgadas. Pero estamos ya en la representación y *Severina* no forma parte de los libros robados en La Entretenida. Él, y no ella, es Madame Bovary, definitivamente.

---

<sup>17</sup>*Ibid.*, p. 43.

<sup>18</sup>*Ibid.*, p. 19-20.

Esto echa una luz nueva en el personaje femenino de Severina. No sabemos qué hace Severina con los libros cuando los roba, sólo sabemos que los leen juntos con el abuelo primero y luego con el personaje-narrador cuando ya son amantes, en la última parte de la novela, y quizás el narratario de *Severina* sea Severina. Su padre-abuelo-amante, Otto, es el ideólogo de una doctrina estrafalaria del imperio de los libros, su tío creía en la «lucha por la dominación libresca» con «guerras de clases de libros»<sup>19</sup> y descubrimos que toda la ascendencia de Severina vive y vivió de los libros, como si fuera una religión o una ideología. Al robar libros, Severina expresa, «a su manera»<sup>20</sup>, su filiación, aun borrosa y flotante. Y seduce al personaje-narrador, que la deja robar cada vez más libros porque le da la sensación que así ella le presta atención. Ella no es Madame Blanco como Madame Bovary, cuya obsesión era el estatuto social. ¿Sería Severina una mujer emancipada? No es tan evidente. Porque Ana Severina también es histérica, necesita ser vista para existir: cuando el narrador le hace un piropo, ella parece «una niña después de hacer una proeza»<sup>21</sup>, la niña que quiere robarse el padre a la madre. Robar libros, robar corazones. Severina es bastante teatral, como toda histérica. Pero no entra en crisis de histeria, no es un personaje estudiado por Freud a finales del siglo XIX, no es Madame Bovary. No hay crisis, no hay manera de salir de la representación, quizás tampoco de la posmodernidad.

Conclusión: ¿la crisis en crisis?

La noción de crisis parece hoy en día ineludible pero es sin duda necesario analizar su aplicación e interrogar su omnipresencia. La reflexión propuesta por François Hartog acerca de cómo una época logra engranar el presente con el pasado y el futuro da claves interesantes para entender la crisis por la que nuestra época está pasando, la del imperio del presente, lo que no significa que todos los individuos la vivamos de la misma manera. La literatura, que proporciona un tipo de representación, puede tomar muchas perspectivas y desde hace varias décadas se desarrolla una literatura cada vez más deseosa de interrogar las relaciones entre la realidad y la ficción (o realidad escrita, que no es un mero reflejo de la primera) para devolverle un papel activo al lector implícito. Es lo que se suele denominar la «crisis de la representación» por la desconfianza hacia los lenguajes que genera. En realidad no se trata tanto de desconfianza hacia los lenguajes como de abandono de ciertos paradigmas, como el de cierto mimetismo. Esta observación de la evolución de la literatura y de su relación con el tiempo histórico parece ser la trama invisible de la novelita *Severina*, más seria de lo que puede parecer a primera lectura.

*Severina* no sólo interroga las relaciones de los libros con sus lectores, a través de la *lectora in fabula* Ana Severina y su abuelo, sino también la repercusión que tiene la representación de los libros en la vida cotidiana. El personaje-narrador, que no tiene nombre como tampoco los autores de las listas de libros robados, es un lector romántico, flaubertiano, para quien el ideal absoluto consiste en fusionar la vida y los libros. De todas las referencias de la novela, Borges aflora como figura central, maestro innegable en el arte literario de confundir al lector entre realidad y ficción, y de darle la sensación de que la crisis de la representación ocurre realmente es decir que el signo irrumpe y desubica a la realidad. Y Ana Severina, cuya identidad es flotante y cuyo pasaporte es eternamente falso, parece ser la metáfora de la literatura de Rey Rosa: universal, anti-nacionalista, ligeramente fantástica, enigmática y atractiva. No pretende romper la representación que estaría en crisis sino solamente jugar con los fragmentos de la representación realista, ya hecha astillas en nuestra época posmoderna.

---

<sup>19</sup>*Ibid.*, p. 57.

<sup>20</sup>*Ibid.*, p. 56.

<sup>21</sup>*Ibid.*, p. 26.

De cierta manera el personaje de Severina es sintomático de nuestra época, quisiera existir fuera de la memoria de su ascendencia, quisiera proyectarse en un futuro estable, pero solamente puede vivir fragmentos de vidas desde un presente que no concibe el futuro sino como amenaza. Incluso sus crisis de cleptomanía no son realmente crisis sino que ella está bajo la influencia de la rara doctrina de su ascendencia. Quizás Severina robe libros para ser amada. O quizás se tome la revancha en los hombres, en los libreros, «esa melancólica especie», los «librero[s] aspirante[s] a escritor[es]»<sup>22</sup>. Severina ¿es una víctima de los hombres, como lo fue en su época, machista, Emma Bovary, sobre cuyo cadáver «discute la masa letrada masculina del siglo XIX»<sup>23</sup>?, ¿es un personaje que existe por y para la mirada de los hombres, los personajes, los lectores y el escritor? O, ahora que los lectores somos mayoritariamente lectoras, ¿es un personaje «feminista»? Nuestra única certidumbre al respecto es que es un personaje cuya ambigüedad activa la interpretación del lector. O de la lectora. Sever(in)a lectora.

BARTHES, Roland, *S/Z*, Paris: Seuil, 1970, 259 p.

BOUGNOUX, Daniel, *La crise de la représentation*, Paris: La Découverte, 2006, 183 p.

CATELLI, Nora, *Testimonios tangibles*, Barcelona: Anagrama, 2001, 209 p.

DERRIDA, Jacques, *Marges de la philosophie*, Paris: Les éditions de minuit, 1972, «La différence», p. 1-29.

ECO, Umberto, *L'œuvre ouverte*, [1962], traduit de l'italien par Chantal Roux de Bézieux avec le concours d'André Boucourechliev, Paris: Seuil, 1965, 316 p.

ECO, Umberto, *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs*, [1979], traduit de l'italien par Myriem Bouzaher, Paris: Grasset, 1985, 315 p.

EZQUERRO, Milagros, *Fragments sur le texte*, Paris: L'Harmattan, 2002, 101 p.

FLAUBERT, Gustave, *Madame Bovary*, Paris: Gallimard, 2001, 513 p.

HARTOG, François, *Régimes d'historicité*, Paris: Seuil, 2012, 321 p.

ISER, Wolfgang, *L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, traduit de l'allemand par Evelyne Sznycer, Bruxelles: Pierre Mardaga, 1976, 405 p.

LYOTARD, Jean-François, *La condition postmoderne*, Paris: Les éditions de minuit, 1979, 109 p.

POULET, Georges, *Les métamorphoses du cercle*, Paris: Flammarion, 1979, 521 p.

REY ROSA, Rodrigo, *Severina*, Buenos Aires: Alfaguara, 2012, 104 p.

SALMON, Christian, *Le storytelling: la machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits*, [2008], Paris: La Découverte, 2012, 251 p.

---

<sup>22</sup>*Ibid.*, p. 20.

<sup>23</sup>Nora Catelli, *Testimonios tangibles*, Barcelona: Anagrama, 2001, p. 110.