

LITERATURAS COMPARTIDAS

▣ Teresa Basile y Enrique Foffani (coordinadores)



LITERATURAS COMPARTIDAS

Teresa Basile y Enrique Foffani
coordinadores

Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación
Universidad Nacional de La Plata

2014

Esta publicación ha sido sometida a evaluación interna y externa organizada por la Secretaría de Investigación de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata.

Colectivo crítico. Colección digital del Centro de Teoría y Crítica Literarias. Instituto de Investigación en Humanidades y Ciencias Sociales. (UNLP CONICET)

Directora de la colección: Miriam Chiani.

Diseño: D.C.V. Federico Banzato

Arte de tapa: D.G. Leandra Larrosa

Corrección: Samanta Rodríguez

Queda hecho el depósito que marca la ley 11.723

Impreso en Argentina

©2014 Universidad Nacional de La Plata

ISBN 978-950-34-1139-1

Serie Colectivo Crítico, 1



Licencia Creative Commons 2.5 a menos que se indique lo contrario

Universidad Nacional de La Plata

Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación

Decano

Dr. Aníbal Viguera

Vicedecano

Dr. Mauricio Chama

Secretaria de Asuntos Académicos

Prof. Ana Julia Ramírez

Secretario de Posgrado

Dr. Fabio Espósito

Secretaria de Investigación

Dra. Susana Ortale

Secretario de Extensión Universitaria

Mg. Jerónimo Pinedo

Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales
(UNLP-CONICET)

Directora

Dra. Gloria Chicote

Vicedirector

Dr. Antonio Camou

Directora del Centro de Teoría y Crítica Literarias

Dra. Miriam Chiani

Índice

Literaturas compartidas <i>Teresa Basile y Enrique Foffani</i>	7
¿Por qué hay literatura y no más bien nada? <i>Néstor García Canclini</i>	11
Sublimes tributos: la teoría y la crítica <i>Fabrizio Forastelli</i>	26
La dimensión poética de la subjetividad: un problema filosófico del siglo XX <i>Dardo Scavino</i>	42
Musigramas: el alcance y el valor de las inscripciones musicales en la poética de Marcelo Cohen <i>Miriam Chiani</i>	59
Julio Herrera y Reissig: modernismo, folclore y fronteras payadorescas <i>Hebert Benítez Pezzolano</i>	83
Adolfo Bioy Casares. Ciudades y experiencia: fotografía, literatura y cine <i>Adriana Mancini</i>	101
Películas de papel: cine y literatura en dos textos latinoamericanos de la década del veinte <i>Miriam V. Gárate</i>	108

El ensayo teatral: reflexión y autorreflexión sobre la práctica escénica <i>Beatriz Trastoy</i>	<u>128</u>
Con la espada, con la pluma y la palabra <i>Apátrida, doscientos años y unos meses</i> , de Rafael Spregelburd <i>Luz Rodríguez Carranza</i>	<u>137</u>
Transpacífico: continentes invisibles y archipiélagos de la visibilidad en las literaturas entre Asia y América <i>Ottmar Ette</i>	<u>149</u>
Cv. coordinadores	<u>179</u>
Cv. autores	<u>180</u>

Literaturas compartidas

Teresa Basile
Enrique Foffani

En este volumen reunimos una serie de trabajos enfocados en el eje de las “literaturas compartidas”, es decir, en la propuesta central de la convocatoria del *VIII Congreso Orbis Tertius* que se llevó a cabo en la ciudad de La Plata desde el 7 al 9 de mayo de 2012¹. *Literaturas compartidas* supone indagar en los modos de pensar la literatura en su situación de “presente”, las formas en que la literatura entra en relación con la historicidad del ahora, con esa dimensión de lo inédito que surge imprevisible, pero sin dejar de mostrar las líneas de continuidad que toda Tradición traza desde el pasado. Con *literaturas compartidas* hemos intentado nominar y describir las condiciones, de que se valen las literaturas, para poner y ponerse en relación.

Desde esta problemática, una de las más relevantes de la crítica actual y de su objeto-literatura, podemos por tanto interpelar sobre el estado actual de la literatura, sobre sus efectivas condiciones de existencia, sobre esa dimensión proteiforme, irruptora, que no se resiste a ser tan sólo la sombra del pasado, aun cuando, como lo sabemos, la repetición no deje de ser creativa y varíe, según pretendía Marx, a veces como tragedia y otras como comedia. Ni tampoco creemos, como reza una *doxa* archicitada, que las literaturas del presente estén condenadas a ser remedos, reiteraciones más o menos burdas, versiones que disimulan su calco, quitándoles sus excrecencias, su dimensión

¹ El *VIII Congreso Orbis Tertius* (del 7 al 9 de mayo de 2012) fue organizado por el Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales (IdIHCS)/ Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria (CTCL) de la Universidad Nacional de La Plata.

incalculada, el destello de no tener un parecido evidente. Sabemos que ellas no pueden cortar el hilo de la tradición pero hay algo inasimilable, un comportamiento díscolo, una discontinuidad, una puesta en acto de los nuevos instructivos que jalonan el juego creador y crítico de los diversos abordajes analíticos e interpretativos.

De eso se trata: de cómo abordar la literatura del presente o, a la inversa, el presente de la literatura, su puesta al día, su urgencia, su fugacidad del instante, su *ahoridad*, esa noción de Walter Benjamin rasgada del documento de la cultura y con la cual se empecinaba en abrir una puerta hacia un futuro de redención desde el cual interpretar más comprensivamente el mundo.

Literaturas compartidas no significa la mera salida de la literatura en busca de los otros saberes y discursos sino más bien el acto de indagar cómo la literatura se pone en relación y describir ese vínculo que es también la manera de entender la conjunción y (lo que señala la figura retórica de la endíadís): la literatura y el cine, la literatura y el teatro, la literatura y la filosofía, la literatura y la música, la literatura y la plástica, etc. Este ponerse en relación es una modalidad que registramos ya, sin ir más lejos, en la literatura de nuestra tradición griega y latina o en la Edad Media; pero nuestra mirada está puesta ahora en discernir su particularidad de las últimas décadas. Lo sabemos: la conjunción y organizó los debates críticos en los 60 y en los 70: en esas décadas la crítica se conectaba con aquellos saberes que garantizaban el método y trazaban un recorrido epistemológico fiable: literatura y marxismo, literatura y lingüística, literatura y psicoanálisis, literatura y sociología, literatura y estructuralismo. Carlos Altamirano describió este impulso de época bajo la figura de “ciencia piloto”, pues, mirado desde hoy, tenemos el registro de los modos de leer la literatura, esto es, el archivo crítico de la literatura, la matriz teórica que la sustenta. Sin embargo, no se trata de esto cuando hablamos de *literaturas compartidas*.

No queremos dejar de recordar, en esta ocasión, a un crítico como Ángel Rama que estuvo dispuesto a sumergirse en el estudio de la antropología y el quechua, una figura paradigmática en América Latina de la incursión crítica en otros saberes, todo lo cual habrá significado, sin lugar a dudas, para el uruguayo, un reto, un desafío como los tantos que debe enfrentar el crítico de nuestra contemporaneidad. De todos modos, estamos persuadidos de que en el paisaje actual de nuestras literaturas, ese desafío implica otra dirección:

leer al lado de, codo a codo con los otros saberes y las otras artes, en el sentido en que hay un lugar compartido con todos ellos. No es, entonces, entender las relaciones entre literatura y crítica bajo la figura de la “ciencia piloto”; no se trata de guarecerse en la tranquilidad de que hay un saber-fundamento al alcance de la mano ni tampoco de volver a la crítica-bricolage, ni a la teoría discursiva de la impregnación ni a captar aquellos conceptos que flotan en el aire de una época. Esta territorialidad compartida es uno de los signos más elocuentes de lo que quisiéramos indagar.

Pensamos que el uso de la conjunción, en el presente, es por lo menos reveladora, puesto que plantea una acción (una intervención) copartícipe, donde ningún saber se impone sobre el otro, en todo caso habría algo así como un condominio de la verdad para una experiencia de la literatura lanzada a la posibilidad compartible de los restos, de las fronteras, de las zonas liminares, de las fisuras del discurso, de la negatividad de la literatura. *Literaturas compartidas*: partidas y repartidas en múltiples relaciones abiertas y por ello mismo preñadas de inminencias y posibilidades. *Literaturas compartidas*: más literaturas de partidas que de llegadas. Leemos en verdad una inversión a partir de la conjunción y: no tanto literatura y cultura sino a la inversa: cultura y literatura, que (nos) permite plantear no una crítica cultural de la literatura sino *una crítica literaria de la cultura*: ¿acaso de este último modo no es más factible leer pero también escuchar lo que le pasa a la literatura en relación con la crítica y la cultura?

Otra perspectiva que ofició como eje temático del *Congreso Orbis Tertius*, otra vía en la que opera la voluntad de conjunción, otra dimensión de las *literaturas compartidas* se encuentra en las actuales propuestas teóricas y críticas que rediseñan los ya caducos anaqueles de las literaturas nacionales ante los sacudones y desacomodos que la actual ola de la globalización –la cuarta según varios– propina en la antigua congruencia entre un territorio, una lengua y una cultura que sostenía el imaginario nacional, y en cuyo movimiento huracanado y centrífugo se licúan las viejas categorías espaciales, territoriales y culturales.

Desde este foco se indagan las culturas híbridas (Néstor García Canclini), las nuevas identidades en tránsito, sus memorias migrantes (Abril Trigo) y sus raíces portátiles (Julio Ramos); se exploran las territorialidades de la frontera con sus bordes y sus *borderland* (Gloria Anzaldúa) así como las lite-

raturas transatlánticas (Julio Ortega); se examinan las posibilidades de apertura inscriptas en las poéticas de la relación y de lo diverso (Édouard Glissant); se inquieren los multilingüismos y las nuevas lenguas mixturadas como las de las literaturas chicanas y niuyorriqueñas. Configuran perspectivas teóricas ancladas en imágenes más atentas a las aguas o al aire que a la tierra, más oceánicas que continentales, que prefieren el archipiélago a la isla; los viajes, las diásporas, las errancias y las fugas a la raíz y al árbol; la relación y la apertura al “otro” en lugar de lo atávico o nativo; la contaminación a la pureza; el movimiento a la *stasis* (Žižek). Constituyen un desafío ineludible para volver a interrogar la arquitectura, siempre precaria y conjetural, de la “literatura latinoamericana”.

¿Por qué hay literatura y no más bien nada?

Néstor García Canclini

Les voy a proponer un viaje un poco extraño: cómo, al discutir la pregunta central de la metafísica, podemos re-enfocar algunas dificultades interdisciplinarias en la relación de la literatura con las ciencias sociales. Quizá hallemos también por esta vía otro modo de averiguar si hoy la literatura arriesga su desaparición: para esto será necesario tener en cuenta lo que sucede con la digitalización de los libros y revistas, así como las prácticas fronterizas entre literatura, artes y lenguajes audiovisuales y electrónicos en las nuevas generaciones. Como estamos ante un proceso abierto, que apenas despega, esta reflexión es, más que una conferencia, un programa de investigación.

No estoy reponiendo la pregunta acerca de qué es la literatura. Se trata de algo distinto: cuáles son las relaciones de la literatura con la nada. Esta interrogación evoca la pregunta primera de la metafísica, que es, según Leibniz, por qué hay algo y no más bien nada. Heidegger, quien la moduló de otra manera –¿por qué es el ente y no más bien la nada?– escribió que esta es la pregunta más digna por ser la más amplia, la más profunda y finalmente la más originaria. No se está averiguando por qué existe un ente en particular –ni siquiera el hombre o la Tierra– decía Heidegger, sino el fundamento general de la existencia. Por eso, agrega, “lo interrogado en la pregunta retoma y repercute sobre la pregunta misma. ¿Por qué el por qué?” (Heidegger, 2003: 14). Podría decirse que al acotar la interrogación general a un ente particular –la literatura– nos arriesgamos a dejar de lado la cuestión del fundamento de la existencia y la reducimos a un tipo singular de objeto, uno entre los muchos que existen. Quiero colocarme aquí en una posición distinta a la de Heidegger y a la filosofía entendida como metafísica. Como alguien que desea continuar

la práctica filosófica al trabajar como antropólogo y sociólogo de la cultura, quiero indagar en qué dirección retomar esa pregunta histórica de la filosofía cuando examinamos la literatura como práctica social. Para decirlo breve, soy de los que piensa que estamos en una época que no acata a la metafísica como fundamento de lo social, aunque sigan latiendo algunos interrogantes que suscitaron los programas metafísicos.

No sólo la investigación social ha cambiado el modo de hacer las preguntas radicales. Quiero recordar que también en el arte y la literatura contemporáneos se reelabora la pregunta por los fundamentos de la existencia y de lo social. De dos maneras: a) al interrogarse en las novelas o la poesía por qué existe el mundo o los hombres o determinadas relaciones y no más bien la nada; b) al cuestionarse como lenguaje, modo de enunciación y representación y admitir que la propia literatura podría no ser necesaria.

Situar la pregunta en el campo de las ciencias sociales implica reconocer que los distintos modos de hacer literatura y de cuestionarla están condicionados por el momento histórico y los entornos sociales de la práctica literaria. ¿Qué significa afirmar que las preguntas por la existencia de las cosas y por la existencia de la literatura varían en interacción con sus contextos? En la modernidad supone tomar en cuenta la autonomía requerida por la literatura (y por la sociología de la literatura) para asumir estos interrogantes.

La sociología demostró que la independencia del arte y la literatura no fue sólo un movimiento filosófico o de mentalidades. Desde el siglo XVIII en Europa, desde fines del XIX en América Latina, la creación de museos, galerías, salones literarios y universidades modernas establecieron instancias propiamente estéticas para valorar las obras artísticas y literarias. Se crearon así, según muestran los estudios de Pierre Bourdieu, campos autónomos, donde los creadores se vinculan con quienes tienen que ver específicamente con su trabajo. Hacer arte y literatura son actividades que no dependen de mandatos religiosos ni fundamentos metafísicos.

Tanto en las ciencias como en las artes el concepto de campo acabó con la noción romántica e individualista del genio que descubre conocimientos imprevistos o crea obras excepcionales sacadas de la nada. Sin caer, tampoco, en el determinismo macrosocial que quería explicar las novelas o las pinturas por la posición de clase y el modo de producción. Al ceñirse a la estructura interna de cada campo y a las reglas específicas para producir arte o literatu-

ra, la investigación sociológica dio instrumentos para leer las obras no como aparecidas desde la nada sino en el marco de específicas relaciones entre creadores, intermediarios y públicos. Sin embargo, hoy volvemos a sentir insatisfacción ante las lecturas sociológicas de la literatura: ayudan a entender sus marcas de época, pero hay algo más que emerge en el hecho literario. Pese a los cambios culturales y tecnológicos –la competencia con el cine, la televisión o la comunicación digital, que algunos creyeron condenaba a la literatura a desaparecer– ésta reinicia una y otra vez su trabajo.

Imágenes y escrituras: modos de dudar

La pregunta que orienta esta exploración se me ocurrió al leer el libro organizado por Raphael Cuir, *Pourquoi y a-t-il de l'art plutôt que rien?* El doctor Cuir, historiador del arte e investigador de la Escuela de Altos Estudios en Ciencias Sociales de París, logró que esta desviación hacia el arte de la pregunta de Leibniz y Heidegger fuera respondida seriamente –y a veces también con humor– por 71 historiadores, artistas y críticos.

Varias respuestas aceptan el registro metafísico o relacionado con las cuestiones primarias o últimas que el interrogante insinúa. “Hay arte porque hay muerte”. “Todo arte, dice Daniel Abadie, es ante todo, para el creador, una respuesta a la muerte y a la absurdidad de una existencia que va a desaparecer”. Jacques Lenhard, por su lado, sostiene que el arte sería la vía para reconstruir, mediante el desvío de la cultura, “la tarea infinita de situarse a la vez dentro y fuera de la naturaleza”. O, en una versión humanista moderna, según Tzvetan Todorov hay arte “porque los seres humanos tienen necesidad de trascendencia”, de algo que esté “más allá de la satisfacción” de las necesidades inmediatas y la percepción material de la vida.

Sin embargo, para otros traer la pregunta de Leibniz al arte produce desconcierto, porque lo propio del arte sería salirse de la metafísica, la religión y cualquier otra “solución reconfortante”. Itzhak Goldberg recurre a escritores como Beckett, que valoran la tarea de las novelas y la poesía en tanto sea la de no tener ninguna tarea organizadora frente a la desesperación, a la noche profunda, al vacío.

Pregunta Jacques Henric: ¿no será la función del arte insuflar nada donde hay alguna cosa? En otra aproximación de lo artístico con la literatura, Norbert Hillaire evoca la frase de Hölderlin –“El arte es siempre una catástrofe

del sentido”– y relee en esa clave las máquinas solteras de Duchamp, las puestas en abismo de Warhol. Minimalismo, arte conceptual, desconstrucción serían propensiones a la nada, rechazos a la repetición ritual de un mundo demasiado cargado de signos e imágenes.

Dos autores con veleidades posmodernas, Jean Baudrillard y Nicolás Bourriaud, discrepan con esta visión de la radicalidad estética. Baudrillard sostiene que “normalmente” el arte debería ser “potencia de la nada”, “una especie de fuerza, de seducción, de magia”. Sin embargo, el “trabajo de lo negativo” exaltado por algunos artistas modernos y contemporáneos se habría diluido al devenir el arte “alguna cosa” y al producir instituciones, mercado, al precipitarse en compromisos entre creadores, productores y públicos.

Nicolás Bourriaud sostiene que “la utilidad del arte” reside en asumir las relaciones sociales existentes para modificarlas. Según su libro clave sobre este asunto, *Estética relacional*, los artistas que importan son los que abren “intersticios” en el orden imperante, los que crean otras posibilidades de encuentro cotidiano, comunidades instantáneas generadoras de innovación (Bourriaud, 2006: 9, 15). En su contestación a esta encuesta el arte busca “no reducir lo útil a la esfera del provecho”. Al hacer esto, el arte, además de cuestionarse a sí mismo, pone entre signos de interrogación otras formas de organizar lo social. Los artistas asumirían las cuestiones antropológicas como “por qué hay economía en vez de nada” o “por qué hay política en vez de nada”. El arte como instalador de dudas sobre la existencia.

La postura de Bourriaud, al ampliar lo artístico de modo tan indefinido a cualquier tipo de performance o instalaciones que desacomodan las relaciones entre sujetos, tiene el inconveniente de disparar una negatividad difusa, cuya potencia “subversiva y crítica” se diluye rápido, como en buena parte de las acciones neodadaístas o neoanarquistas que este autor recomienda. Comparto el pedido de Claire Bishop de examinar la calidad de las relaciones que produce el arte relacional. ¿No está regresando la estética relacional a cierto romanticismo comunitarista del 68 y del situacionismo? No todos los performanceros e instalacionistas conciben su inserción en las relaciones sociales con el experimentalismo angelical que Bourriaud adjudica a esta corriente al suponer que se trata simplemente de “inventar modos de estar juntos” (Bourriaud, 2006: 75) y promover el diálogo sobre el monólogo.

Diría que la capacidad del arte de volver dudosas las convenciones orga-

nizadoras de la sociabilidad y del poder necesita tomar en cuenta el contexto que da sentido a su práctica negativa y la vuelve comunicable. No para alcanzar eficacia pragmática, como si fuera un programa de transformaciones sociales, sino para que sus intervenciones no sean neutralizadas por sus propias inercias institucionales.

Considerar el contexto en el que nos interrogamos por qué hay arte y cómo se confronta con la nada sirve para evidenciar algunos supuestos desde los que Cuir organizó esta encuesta: todos los entrevistados son franceses o actúan en el área francófona y citan casi exclusivamente a artistas y autores que se mueven en esa lengua. ¿Fuera de la francofonía sólo existe la nada? Habría que explorar cómo se ubica esta averiguación metafísica en la geopolítica de la cultura.

Una consecuencia de esta restricción lingüística y sociocultural de la exploración (que Cuir no problematiza) es reincidir en la tendencia del pensamiento hegemónico francés a situar el arte contemporáneo en relación con una cultura letrada, literaria o de una visualidad de élite. Casi nadie habla de los medios o de redes digitales, pese a que las respuestas fueron pedidas para una cadena de televisión en Internet. Los pocos entrevistados que se refieren a los medios los tratan como enemigos del arte, distorsionadores de lo real. Bernard Goy, citando el imaginario aristocrático de Malraux, declara: “en nuestra época democrática”, dominada por las “luces deformantes de los medios que se jactan de no retener más que los hechos”, sólo el arte “ilumina al mundo”.

Una perspectiva más atenta a la reestructuración mundial de las prácticas culturales puede registrar cómo se han desmaterializado las artes y la literatura en la época de su reproductibilidad tecnológica. Las relaciones de la escritura y la lectura con lo audiovisual y lo digital nos conducen a un nuevo régimen simbólico. ¿Se disuelve la consistencia del arte y la literatura, como algo distinto de la nada, que la resiste, en este tiempo de flujo digital generalizado de imágenes y escrituras?

La desmaterialización, como sabemos, no comenzó con el predominio de la comunicación digital sobre el arte de objetos y la literatura en papel. Ya desde Mallarmé y Duchamp las prácticas artísticas basadas en objetos fueron cediendo lugar a prácticas ancladas en contextos y procesos temporales, en experiencias abismales de desdefinición de lo estético.

Podrían rastrearse las relaciones de la literatura y el arte con la nada analizando si los modos en que los escritores y artistas tratan con la ausencia, el vacío u otras formas de negatividad corresponden a su diversa ubicación en distintas estructuras sociales, etapas históricas, rituales y la transgresión de todo eso. Hablo de *correspondencia*, no de que los contextos explicarían el carácter de las obras, porque la sociología y la antropología del arte no pretenden ya suministrar claves de determinaciones sociales sobre la creación; se interrogan, más bien, si las formas abiertas y polisémicas de la producción, la comunicación y la recepción del arte y la literatura son correlacionables con el orden social y sus cambios. Si partimos de la hipótesis de que los actos que forman parte del proceso literario –escribir, publicar, leer, interpretar, e incluso vender y comprar textos– son modos de estar en la sociedad, es posible también indagar qué sentido social tienen las apariciones de lo negativo en ese proceso: no escribir, escribir y no publicar, no querer reeditar, no leer, etcétera. Sabemos que muchos escritores han incorporado estos rechazos, prescindencias, fracasos y desconstrucciones a sus narraciones y poemas. ¿Cuál es su sentido social?

Al estudiar las transgresiones del arte contemporáneo –entre ellas las más radicales: vaciar las obras de contenido– Natalie Heinich buscó el significado de las operaciones de desmaterialización como prácticas de una estética negativa. Cuadros de un solo color (*Azul*, de Yves Klein), el vaciamiento de la galería de arte durante el período de la exposición (*Exposición del vacío*, del mismo Klein), abstenerse de crear objetos y mostrar como “obra” la firma del autor o un certificado que acredita la creación (Manzoni), o sustituir la obra por el relato del proceso de su producción o por los discursos que la anuncian, la interpretan o publicitan.

En la época moderna, sostiene Heinich, el valor artístico se concentraba en el objeto y todo lo exterior sólo importaba en tanto expresaba el valor intrínseco de la obra; “para el paradigma contemporáneo el valor artístico reside en el conjunto de conexiones –discursos, acciones, redes, situaciones, efectos de sentido– establecidos en torno del objeto, el cual no es más que ocasión, pretexto, punto de pasaje, ni siquiera obligado teniendo en cuenta la tendencia a la desmaterialización de las obras” (Heinich, 1998: 324). En un tiempo en el que la inflación de las operaciones de mercado, los discursos críticos, museográficos y mercadotécnicos, rempazan a la obras, tanto

los artistas como los públicos participan de esta reubicación de los gestos artísticos. El arte puede actuar adhiriendo al protagonismo de los contextos, proclamando el vaciamiento de la obra o denunciándolo o parodiándolo, pero no ignorar esta desmaterialización. Por eso, es pertinente una lectura sociológica del vacío.

No escribir, no leer

La pregunta que sigue es con qué recursos conceptuales y con qué método podríamos explorar el sentido social de los vínculos de la literatura con la nada. Se ha buscado, con diversa fortuna, entender sociológicamente la producción, circulación y recepción de las obras literarias. Pero ¿cómo acceder al sentido social de la literatura de quienes Enrique Vila-Matas llama “escritores del No”? Este autor ha documentado “la atracción por la nada” de *Bartleby* con su “preferiría no hacerlo”, la idea de Robert Walser de que escribir que no se puede escribir también es hacer literatura; los silencios tempranos de Rimbaud y de Rulfo; los cuentos que no acaban de Felisberto Hernández; los heterónimos de Fernando Pessoa, un modo de ausentarse de la obra que lleva al extremo el barón de Teive, el heterónimo suicida.

En el archivo literario de Vila-Matas aparecen algunos de los argumentos sociológicos registrados también en el arte. Walser se negaba a ser enaltecido “allí donde impera la fuerza y el prestigio”. Rimbaud se despidió para estar “lejos de la gente que muere en las estaciones”. Se suspende la escritura para evitar que la búsqueda literaria se malgaste en compromisos con las “batallas del poder”, la fama y sus fracasos.

También hay razones íntimas para no escribir, por ejemplo *la relación personal con el trabajo literario*. Antonio Tabucchi se refiere en *Historia de una historia que no existe* al narrador que decidió guardar su relato en un cajón porque la “oscuridad y el olvido les sientan bien a las historias”. Borges se asombró, en un artículo sobre las “bodas de plata con el silencio”, de Enrique Banchs, de que ese poeta, luego de publicar *La urna* en 1911, enmudeciera. Ese libro, decía Borges, admirable por la “limpidez y el temblor”, no incurría en la “invención escandalosa ni el experimento cargado de porvenir [...] *La urna* ha carecido del prestigio guerrero de las polémicas”. ¿Sería por no haber entrado en estos juegos de méritos sociales —el escándalo, la avanzada vanguardista o los debates— que Banchs calló? Tal vez, según Borges,

“la carrera literaria le parezca irreal”. “Tal vez no quiere fatigar el tiempo con su nombre y fama”. Sin descartar estas explicaciones sociologizantes, al final Borges prefiere situar el enigma en el modo de posicionarse personalmente: “Tal vez su propia destreza le hace desdeñar la literatura como un juego demasiado fácil”.

De la inminencia a las mediaciones

¿Qué buscaba Macedonio Fernández al iniciar una novela con 56 prólogos? Ese exceso introductorio podría interpretarse como un recurso para diferir la lectura de la obra. Es coherente con el desapego del autor de *Museo de la Novela Eterna* hacia la literatura y hacia el mundo, muestra la dificultad de situar en el tiempo ese arte secuencial que es la narración (*Prólogo a la eternidad*). También fue una incorporación temprana de su novela a la serie de los no escritores, años antes de que la sociología de la literatura los reconociera como partícipes del sentido de la obra: por eso, dedica un prólogo a los críticos; otro a los lectores; otro al lector de tapa en la vidriera o Lector No-conseguido; dos prólogos se ocupan de los personajes y de los candidatos a personajes, incluido uno que quería ser empleado, no personaje de la novela porque lo ponía nervioso que lo estuvieran leyendo; otro prólogo está dedicado a los no peritos en Metafísica; otro al lector salteado; otro a la persona de autor; y por la mitad, ni al principio ni al final, coloca una guía a los prólogos, que según advierte no es confiable porque hay un “prólogo mudable, que, me avisan, se anda cambiando de página”.

De las muchas interpretaciones propuestas de esta tarea fundacional de Macedonio, no me interesa tanto aquí ver los prólogos como una estrategia de producir lectores o modos de leer (Piglia) o de problematizar la paternidad o el vínculo con el padre (Germán García). Me atrae la instauración de un espacio que antecede a la obra, donde se elabora una estética de lo inminente, o sea la manera propia en que la literatura se posiciona en la sociedad: no tanto ante lo que es como ante lo que no es o lo que podría ser. Se ha argumentado desde las teorías literarias y desde las teorías sociales de la cultura por qué el arte y la literatura no pueden confundirse con discursos políticos, sociológicos u otros intentos de representar lo real. El trato irreverente o distraído con lo real hace ver al arte y la literatura como modos de situarse entre los hechos y la nada. ¿De qué forma, en qué lugar?

Macedonio Fernández lo practicó en su narrativa con una radicalidad inaugural que Borges formuló después en *La muralla y los libros*. Leemos en ese texto: “La música, los estados de felicidad, la mitología, las caras trabajadas por el tiempo, ciertos crepúsculos y ciertos lugares, quieren decirnos algo, o algo dijeron que no hubiéramos debido perder, o están por decir algo; esta inminencia de una revelación que no se produce, es, quizá, el hecho estético” (Borges, 1994: 13).

Encontré en esta definición del proceso estético como el trabajo con lo que se halla en estado de inminencia, lo que se insinúa sin llegar a nombrar, una clave del arte contemporáneo. En el libro *La sociedad sin relato* documenté un posible linaje de este pensamiento estético en textos de Walter Benjamín, Maurice Merleau-Ponty, Gilles Deleuze y Christine Buci-Glucksmann. También cultivan ese lugar de inminencia muchos artistas, desde el “Zero dollar” de Cildo Meireles y la serie *On traslation* de Antoni Muntadas hasta las piezas de León Ferrari que combinan elementos de los discursos políticos, religiosos y bélicos quedando en el umbral de todos ellos, porque es desde esa zona incipiente donde el arte puede hacer preguntas que esos discursos no se formulan.

Como en el arte, la literatura opera desde los prólogos, desde la inminencia, cuando lo social es acontecimiento más que estructura, donde el escribir y el leer presentan un estatus distinto de los actos sociales ordinarios. Es un modo de hacer que trabaja en la zona de lo indeciso, lo irresuelto, lo que aún es posible.

Hay arte y literatura donde no se afirma rotundamente lo que es y donde tampoco se asiste a la simple desposesión de la nada. Lo artístico y lo literario existen en tanto lo que es aparece *con* la nada y donde la nada se muestra con lo que puede ser. Hacer arte o escribir es algo que sucede cuando se evitan declaraciones absolutas y también cuando el creador no se abandona de modo total al vértigo de la nada. Se llega a ser artista y escritor aprendiendo a tratar con lo que es como si pudiera no ser y con lo que no es como si pudiera llegar a ser. Como actor social, el escritor es el que no pertenece enteramente a su etnia, su nación o su lengua, transita entre pertenencias frágiles, vive en su entorno como extranjero, habla pero duda de lo que dice.

La escena de la literatura no es la realidad social estructurada, empíricamente observable, ni la de la nada que antecede a lo real. Pero esta expe-

riencia de lo inminente, donde ocurre el acontecimiento literario, rastreable también en el arte y la literatura de otras épocas, muestra cambios históricos. El acto de escribir es un movimiento en apariencia solitario, pero que puede enunciarse como dificultad de sobrevivencia, en ocasiones lucha por la significación, en otras vértigo ante lo que desaparece.

Ilumina ciertos textos, a veces, mirar los tratos de los escritores con la nada en relación con los acontecimientos contextuales que exaltan o desintegran una vida. Pero necesitamos atender a las ambigüedades de este vínculo, que no se deja razonar ni bajo las teorías deterministas ni como simple opción entre lo individual y lo social. Fue lo que le sucedió a Sartre cuando decía que el marxismo demuestra que Valéry era un intelectual pequeño burgués, pero no puede explicarnos por qué todos los intelectuales pequeño burgueses no son Valéry. El defecto de esa fórmula es el antagonismo extremo entre escritor y clase.

La sociología del arte y la literatura han refinado sus trabajos como sociología de las mediaciones. Hallamos a menudo, como en los escritores del no, el intento de prescindir del contexto, pero su abstención es también un modo de admitir el peso de esas condiciones. A la larga, cuando la publicación y el reconocimiento convierten a esos gestos prescindentes en actos literarios, en parte de la historia de la literatura, hacen patente el papel de las editoriales, los críticos, los movimientos culturales y sociales, en suma, las mediaciones que acaban mostrándose, más temprano o más tarde, como parte de la obra, entendida no como objeto sino como proceso.

Las experiencias de la nada, o más bien de las tensiones entre lo que es y lo inexistente, pueden diferenciarse si suceden en una guerra, en el exilio, en la migración, o en otras condiciones sociales que no pueden ser homologadas. Se han hallado analogías entre los modos de narrar esas distintas experiencias –y esa potencialidad es lo que confiere universalidad a descripciones del absurdo o de la nada como las de Kafka o Sebald. Pero necesitamos tomar en cuenta el modo peculiar de vivir la inminencia en cada situación para captar mejor su sentido.

La literatura, cuanto menos realista es, conduce las experiencias de negatividad particulares –sea el conflicto bélico o el desarraigo cultural– a relatos en los que pueden reconocerse lectores que no atravesaron las mismas situaciones del autor. Sin embargo, la historia de la recepción ha vuelto evidente

que el objeto literario es, más que la obra, la historia de las relaciones entre obras, intermediarios y lectores. Como escribe Nathalie Heinich, la idea de una simple confrontación entre escritor y lector es una “idea presociológica” si no se hace cargo de la “cadena de intermediarios” que van remodelando, una u otra vez, el significado de los gestos de inminencia literaria.

Este papel de las mediaciones es visible en los escritores que incluyen en sus obras dispositivos destinados a movilizar a los intermediarios para que sus innovaciones sean leídas como legítimas o productivas. Se habla del proceso de “artificación” (Heinich, 2009: 14) al describir, a propósito de Duchamp, las operaciones con las que movilizó a los expertos autorizados para que los comentarios, reproducciones, exposiciones e incluso vandalización de sus *ready-made* consagraran como arte lo que había propuesto como objetos extraños al canon.

¿En qué escritores se les ocurre pensar? Alan Pauls ha exhibido la capacidad de Borges para “manipular contextos”: distribuía citas, controversias e injurias, administraba las reediciones con añadidos, prólogo a los prólogos y posfacios. Juan Villoro analiza a Hemingway como el narrador antiintelectual que se deleitó al forjar su imagen pescando salmones, viendo partidos de béisbol y corridas de toros. En años recientes los críticos de Roberto Bolaño encuentran en sus notas ocasionales, discursos para agradecer premios y para ironizar sobre los de otros con qué constancia elaboró su figura social de “insufrible” como parte de su literatura.

Sea o no intención del autor orientar la circulación y recepción, el mundo del arte y el de la literatura están organizados para que aun las formas más radicales de alternatividad o prescindencia respecto de sus reglas funcionen como contextos. Con frecuencia los gestos marginales se convierten en juegos de mediaciones. La literatura, y el estudio sobre ella, necesitan pensarse entonces, como “co-construcción” (Heinich, 2009: 28) entre autores, mediadores y públicos.

Todo esto tiene consecuencias epistemológicas. Me detengo en una: el trabajo interdisciplinario. El sentido intrínseco de la obra requiere análisis específicamente literarios. Pero el estudio del conjunto de operaciones mediante las cuales los objetos alcanzan apreciación estética, son rechazados, y pasan luego, a veces, de la nada al canon, vuelve pertinentes enfoques socioantropológicos y de economía de la cultura. Sólo una perspectiva interdis-

ciplinar, o mejor: transdisciplinar, logra abarcar el complejo de gestos, redes y usos sin los cuales una novela o un poema no transitarían de quienes los hacen a quienes los leen.

Literatura sin papel

Hemos relocalizado la cuestión de por qué existe literatura y no más bien nada al girar la fórmula metafísica hacia las condiciones sociales en las que la práctica literaria ejerce su negatividad y va reconfigurando su sentido. El objeto literario es, más que las obras o el acto irrepresable de la creación, el proceso sociocultural de su elaboración, su tráfico y las modulaciones en que se innova el sentido.

Necesitamos hablar, aunque sea en un breve apéndice, del proceso más reciente: la deriva digital de la literatura. Oímos a editores, libreros y autores describir la transición de los libros en papel a su reproducción y acceso virtual como si pasáramos de la literatura a la nada. ¿Desaparecerán los libros ante el avance de internet? O para decirlo de otro modo: ¿qué nuevos tratos con lo virtual, con la obsolescencia y con la negatividad está construyendo ya la literatura en los blogs, las descargas libres y la lectura fragmentada e intertextual que impulsan las tecnologías digitales?

También en este caso es útil dejarse instruir por la historia social de la cultura. La primera lección es que los medios creativos y comunicacionales no operan por sustitución. La fotografía no reemplazó a la pintura, ni el cine acabó con el teatro, ni la televisión con el cine. Si tantas muertes anunciadas quedaron en incitaciones a rehacer los modos de pintar, filmar, narrar en pantallas grandes y domésticas, ¿por qué obsesionan los temores a la desaparición del libro debido al auge de internet? Además de que esta insistente desesperación ha servido para escribir y publicar muchos libros sobre el tema, viene estimulando una reflexión literaria y cultural compleja que apenas podemos aludir aquí.

Tanto en relación con el soporte que llamamos libro como en otros modos de hacer literatura las inquietudes de que nos precipitemos en la nada parecen ecos de pánicos de otras épocas. ¿Las nuevas formas de publicar en redes digitales abolirán la escritura de largo aliento y la edición en papel? Temores semejantes, explica Robert Darnton, surgieron cuando la invención de tipos móviles por parte de Gutenberg hizo prever el desinterés por los ma-

nuscritos, pero en verdad la publicación de manuscritos aumentó y prosiguió tres siglos después de inventarse la imprenta: lo que cambió fue la difusión, en varios formatos, de lo que se escribía. De modo análogo, la posibilidad de publicar en papel y hacer disponible el mismo texto en internet, o editar rápido cantidades pequeñas de un libro todas las veces que se requiera, modifica la experiencia de escribir, comunicar y leer. Pero no como agonía del libro, sino como convivencia de formatos y medios antiguos con los recientes.

Sabemos que los tiempos de las innovaciones hoy se aceleran. No disponemos de los largos períodos de la época posguttenberguiana o de la expansión del cine para digerir los cambios. Más que amenazas de sustitución, vivimos la coexistencia incierta entre formatos y medios de comunicación. Esta convivencia tensa estimula la innovación literaria.

Si bien la alteración provocada por los dispositivos electrónicos de escritura y lectura es significativa, cabe recordar que gran parte de las transformaciones que ahora asombran nacieron antes de las computadoras personales, internet y las redes sociales: los relatos no lineales, la interactividad con el lector, la subversión de la metafísica que imaginaba la lengua como representación del mundo. Mallarmé, Perec, Calvino y Cortázar ensayaron con lápices o en máquinas de escribir hipertextos y reescrituras. Las desviaciones e intervenciones de Robert Walser, los relatos en que Walter Benjamin describe el “arte de perderse” y la enciclopedia que agrupa en un solo conjunto los animales pertenecientes al emperador, los que se agitan como locos y los pintados con un pincel finísimo de pelo de camello fueron escritos a mano.

¿Qué hay de nuevo entonces en las novelas hechas con emails, con blogs, literatura sin papel, multiautoría de internautas? Tal vez la investigación revele que los procesos de combinatoria textual e interactividad aparecen, por ahora, más como *un cambio de escala social y reformulación de la autonomía literaria*, que como una mutación de lo que entendíamos como literatura. Al decir esto no quiero disminuir el impacto de los cambios que quitan la jerarquía al autor inicial de una novela o una crónica, desdibujan la frontera entre una y otra. Los papeles de escritor, editor y lector se entremezclan. Se amplía y facilita el acceso a la producción literaria de más lenguas y países que los exhibidos en librerías. Por otro lado, si es posible la autoedición y autopromoción de los escritores se modifica el papel del editor y los críticos como curadores de lo que se publica.

Entre los procesos incipientes que alteran la materia y la forma de lo literario, destacan las novelas electrónicas que combinan el hipertexto, el video y el audio. Ya existen hasta premios a la literatura de textos en hipermedia, como el UCM/Microsoft que ganó la novela *Golpe de gracia*, del colombiano Jaime Alejandro Rodríguez, en su primera edición, en 2011 (<http://www.javeriana.edu.co/golpedegracia>). ¿Serán variaciones de lo que hace décadas ocurre con la literatura practicada bajo la forma de guiones de películas o difundida como audiolibros?

No sólo la reconfiguración de lo escrito en vínculos con lo audiovisual está modificando la autonomía del campo literario. También el predominio del texto sobre el contexto, que marcó la teoría de la literatura en el siglo XX, disminuye cuando los lectores accedemos en la red a las novelas o los poemas junto con enlaces a performances de los autores, blogs de interpretación de los lectores y sondeos de marketing que sitúan en el debate del día a día la fortuna de los textos. Los libreros que aconsejan y los críticos especializados coexisten con tráileres en You Tube y My Space.

Un futuro indeciso, narrativas sin desenlace. ¿Puede calmarse la ansiedad recordando cuántos escritores anticiparon este vértigo? Hace más de medio siglo Pedro Salinas decía en el mismo poema que “la nada tiene prisa”, pero en su enunciación lírica “lo exacto triunfa de lo incalculable” (Salinas, 1946). Prefiero seguir pensando en la literatura como los múltiples modos de tratar con la nada, no como desaparición sino como inminencia.

Escribir desde la inminencia, desde lo que todavía no es, no significa abstraerse de lo socialmente existente. Es habitar un lugar donde el mundo puede pensarse como algo que podría ser de otro modo. La literatura no se sitúa en una nada ahistórica, sino en esa instancia de enunciación poética que desafía la prosa del mundo, las estructuras sedimentadas en una sociedad específica. Lo que justifica la existencia de la literatura es, en palabras de Jacques Rancière, esa capacidad poética del arte de escribir que desnaturaliza los vínculos entre un sistema de relaciones prácticas, las formas de visibilidad de esas prácticas y sus modos de inteligibilidad. La literatura interviene “en el recorte de los objetos que forman un mundo común, de los sujetos que lo pueblan, y de los poderes que estos tienen de verlo, de nombrarlo y de actuar sobre él” (Rancière, 2011: 20-21).

Por eso, hacer poética es hacer política, ese modo radical de hacer polí-

tica que no busca solo conservar el mundo o cambiarlo sino empezar a verlo de nuevo desde el asombro.

Bibliografía

- Bardotti, S. (18 de marzo de 2012). Entrevista a Robert Darnton: Los libros y los ebooks se complementan. *Revista de Cultura* N.º, 438.
- Bolaño, R. (2004). *Entre paréntesis*. Barcelona: Anagrama.
- Borges, J. L. (1994). La muralla y los libros. En J. L. Borges. *Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé.
- Bourriaud, N. (2006). *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Cuir, R. (2009). *Pourquoi y a-t-il de l'art plutôt que rien?* Paris: Archibooks.
- Fernández, M. (1967). *Museo de la novela de la Eterna*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Gache, B. (2006). *Escrituras nómades. Del libro perdido al hipertexto*. Gijón: Ediciones Trea.
- García Canclini, N. (2010). *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*. Buenos Aires: Katz Editores.
- Heiddeger, M. (2003). *Introducción a la Metafísica*. Barcelona: Gedisa.
- Heinich, N. (1997). *L'art contemporain expose aux rejets. Étude de cas*. Nîmes: Éditions Jacqueline Chambon.
- Heinich, N. (1998). *Le triple jeu de l'art contemporain*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Helft, N. y Pauls, A. (2000). *El factor Borges. Nueve ensayos ilustrados*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Ranciére, J. (2011). *Política de la literatura*. Buenos Aires: Libros del Zorzal.
- Salinas, P. (1946). Poema "Civitas Dei", serie Variaciones número XII (de XIV). En: P. Salinas. *El Contemplado*. México: Nueva Floresta/Stylo.
- Vila-Matas, E. (2009). *Bartleby y compañía*. Barcelona: Anagrama.
- Villoro, J. (2008). *De eso se trata. Ensayos literarios*. México: Anagrama.

Sublimes tributos: la teoría y la crítica

Fabrizio Forastelli

El *Congreso Orbis Tertius* en su edición del año 2012 nos convocó bajo el enunciado “Literaturas compartidas” a pensar las operaciones de la literatura cuando “se sabe en conexión” y en “coparticipación”, “junto a” y “con” otras artes y saberes, desde la figura de la conjunción (la literatura y la historia, la literatura y el cine, la literatura y la filosofía...). Lo compartido permite desplegar, a la vez, las nociones de lo “partido”, lo “repartido”, lo “mixturado” o lo “común”, y abre a una paradoja sobre la producción de una frontera que “ya no es una frontera” entre esos saberes, a la vez que nos invita a compartir una conversación sobre la literatura que supone distanciarse de uno de sus modos de “operar”: operamos distinto que en las décadas del 60 y 70.

El desafío abierto por el Congreso implicó situar los protocolos críticos de mi investigación para CONICET sobre la configuración del tema y el motivo de la pobreza en la literatura y la crítica desde 1920 a través de las trayectorias del proyecto UBACyT (2011-2014) “Los juicios de la crítica: narraciones, temporalidades y escenas” que dirigen Jorge Panesi y Silvia Delfino en el marco del Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas “Dr. Amado Alonso”. No parecía ser una opción agregar a la serie de conjunciones propuestas por el Congreso la de “Literatura y pobreza”. Mi preocupación podría ser cómo, bajo ciertas condiciones, lo pobre “y” lo lindo permiten dar cuenta de las operaciones de la crítica como proceso de valorización. Por eso me resulta inspirador que el congreso ponga en primer plano debates sobre las concepciones actuales de la investigación literaria a la vez que propone una

discusión sobre la narración como núcleo de la investigación y la docencia.¹

A su vez, la invitación a la mesa “Literatura y Filosofía” me llevó a tener presentes algunas intervenciones recientes en los estudios literarios de Miguel Dalmaroni (2008), Analía Gerbaudo (2012), Leonardo Funes (2009) o Miguel Vitagliano (2011) entre otras, que han situado cuestiones de la teoría y la metodología de investigación literaria. Más o menos en ese momento, durante las “I Jornadas Actualidad de la investigación literaria: prácticas de la crítica”, organizadas por el Departamento de Letras y las Maestrías de Estudios Literarios y Literaturas comparadas de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires (abril de 2012), Jorge Panesi había leído “La crítica literaria: diques o fronteras” donde interrogó la empresa de la teoría literaria como confluencia y puesta en crisis de los límites entre saberes: por ejemplo de sus usos en la historiografía. Mi propuesta, es deudora de sucesivas intervenciones de Silvia Delfino (2009) que ha puesto en primer plano el vínculo entre crítica y ética cuando historiza, en el marco del UBA-CyT, las nociones de “escenas de la crítica” y “juicios de la crítica” respecto de “los usos de la teoría lingüística, literaria y cultural cuando atienden las tramas retóricas que constituyen modos de juicio ético y político”.

Propuse la idea de “lo pobre lindo” a partir de un texto de Jorge Luis Borges aparecido originariamente en *El lenguaje de los argentinos* (1928), “Dos esquinas”, que tiene dos partes: “Sentirse en muerte” y “Hombres pelearon”, en el que Borges cuenta una caminata por una calle de un barrio pobre. Espera que la calle sea fea y triste. La encuentra “pobre” pero “linda” y “dichosa”. Y dice: “La calle era de casas bajas, y aunque su primera significación fuera de pobreza, la segunda era ciertamente de dicha. Era de lo más pobre y de lo más lindo” (Borges, 1994: 124). En ese lugar pobre y además lindo, Borges se siente “muerto” y a la vez “poseedor del sentido reticente o ausente de la inconcebible palabra eternidad” (125). Presenta así una paradoja que la temporalidad le ofrece como epifanía y que produce tanto un efecto de disonancia idealizadora como su inscripción estética. Lo pobre lo envía al laberinto de la repetición y del entusiasmo: todo es lo mismo, todo es igual que antes,

¹ Como antecedente de estos planteos sobre los modos de narrar de la teoría y la crítica, me interesa el planteo de Enrique Foffani en su programa de Literatura Hispanoamericana de 2011 en la Universidad Nacional de La Plata.

“pura representación” que es “sin parecidos ni repeticiones, la misma” (125).

En esta oportunidad me interesa leer estos textos de Borges para pensar una tensión entre la experiencia como exploración vital y lo irónico como interrogación de la dimensión ética del juicio, toda vez que la narración despliega los signos de lo que, por un lado, la abrumba o la espanta y, por otro, la redime. Así la crítica incluye como dilema ético la materia verbal como proceso de asimilación, absorción y desplazamiento de un mito del origen en la cultura nacional como marco compartido de comprensión y acción. En efecto, he intentado mostrar que lo que se discute en esta escena de 1928, resituada por Borges en repetidas oportunidades,² son los modos de organización política de los pobres, en la pregunta de si adquiere el estatuto de una cultura y qué hacer ante ella.

Pero, entonces, podemos preguntarnos ¿en qué radicaría eso compartido que une la literatura y la filosofía a condición de indicar una diferencia? ¿Sería una diferencia entre rituales institucionales o una diferencia que se estructura entre la literatura y la filosofía? Y ¿en qué radicaría su valor crítico si esa diferencia está puesta como algo común, compartido o indiscernible, que al mismo tiempo viene y orienta las discusiones hacia el mundo de la vida?

Quisiera volver a la reseña de Enrique Pezzoni sobre *Otras Inquisiciones* de Borges, publicada en 1952 en *Sur*. En diálogo con la filología y la estilística, Pezzoni reconoce como umbral las “sátiras del optimismo académico” de Borges, produce como problema de valorización el vínculo entre la idealización y las ironías como juicio y acción (“¿Qué ha hecho Borges por nosotros?”, se pregunta) y discute su obra en tanto “quedó vinculada a una crítica que no pretendía aleccionar ni tampoco idealizar nuestra realidad; a una crítica exterior a esa literatura, que emanaba de ella o más bien la enmarcaba destacando a su lado un cúmulo de ausencias” (Pezzoni, 1952: 43).

Enmarcada en un conjunto de lecturas sobre Pezzoni,³ mi intervención

² Borges (2005) vuelve sobre este tema en “Nueva refutación del tiempo”, que aparece en *Otras Inquisiciones*. El texto es, en lo elemental, el mismo fechado alrededor de 1928. Sin embargo, ahora sabemos que el barrio es Barracas. Sabemos que lo que en el texto sobre “Sentirse en muerte” era procedimiento, ahora es una conclusión o un firulete: “la vida es demasiado pobre para no ser también inmortal”.

³ Para situar estas discusiones sobre Enrique Pezzoni, pueden consultarse, entre otros, los trabajos de Jorge Panesi, 1989; Daniel Link, 1989; el volumen de homenaje editado por Ana

implica revisar esta lectura en la que resuena no sólo el vínculo entre la necesidad de que la literatura esté “al servicio de nuestra conciencia” (49) o las sensaciones de “penuria”, “indigencia”, “pobreza”, “desamparo” e “inferioridad” de nuestras letras (para cuya comprensión podríamos tomar como umbral la reciente lectura del peronismo de María Celia Vázquez (2011). Estos debates colocan en primer plano la ética como orientadora de los procesos de valorización en el contexto de sus resonancias e imantaciones en la crítica en la década del 50. Sería difícil avanzar en esta dirección sin reconocer la centralidad que han tenido para mi investigación las conjunciones “literatura y filosofía” y “literatura y política” que han sido usados por Jorge Panesi (2000a y 2000b, respectivamente) para producir la crítica de una moral de la literatura.⁴ La línea de mi argumento es que el despliegue de las escenas filológicas como trabajo con la lengua nacional habilitan a concebir la epifanía como configuración crítica que es, a la vez, un tipo de saber sobre el lenguaje en la literatura y en la vida, un tipo de juicio sobre ese saber (bajo la forma de la irrupción, la mostración o el develamiento) y una trama orientadora de modos de leer. Pero ¿por dónde empezar?

Quizás a través de una parábola cervantina de Borges, publicada el año 1933 en un oscuro boletín de la *Biblioteca Popular de Azul*, que se llama “Una sentencia del Quijote”.⁵ Me interesa situarla respecto de un modo de leer, de una tradición para pensar lo ético. En ese texto, Borges (2001) pone en discusión lo compartido cuando su objeto son los pobres. Lee una sentencia en las palabras del Quijote después de oír las historias de los condenados a las galeras:

María Barrenechea para la revista *Filología*, 1989; el dossier que edita Juan Martini Real para revista *Babel*, 1991; Laura Estrín, 1999; Annick Louis, 1999; Jorge Monteleone, 2006; Analia Gerbaudo, 2008, y el dossier editado por Américo Cristófalo, 2009, con la participación de Jorge Panesi, Josefina Ludmer y Annick Louis.

⁴ Estas fricciones entre la literatura y el mundo de la vida han sido trabajadas desde la noción de legalidad y bordes en el marco del UBACyT por Juan Pablo Parchuc (2011) al vincularlas a las citas, la repetición, apropiación, inclusión o “traducción” de voces y palabras en el relato de la literatura y de la crítica cuando piensa los bordes de la literatura.

⁵ Nuevamente, Borges retoma la parábola de los galeotes del texto cervantino en “Nuestro pobre individualismo”, también en *Otras inquisiciones*, para oponer a “las ilusiones del patriotismo” la “afinidad”, no entre idiomas, sino entre concepciones de la ética.

Señores guardas, estos pobres no han cometido nada contra vosotros; allá se la haya cada uno con su pasado. Dios hay en el cielo que no se descuida de castigar al malo ni de premiar al bueno, y no es bien que los hombres honrados sean verdugos de los otros hombres no yéndoles nada en ello (Borges, 2001: 62).

Cruzando la secuencia pedagógica del estímulo a la lectura con la estela del juicio que interpela a los guardas de una legalidad injusta y severa, Borges produce una epifanía sobre lo compartido y lo diferente en la lengua del Quijote y la del Río de La Plata. Cita al filólogo Alfonso Reyes para afirmar “y no se ha dicho a todo esto, lo único que había que decir: que América es muy distinta de España”. Tenemos, así, una relación entre la palabra “pobres” y la palabra “lindo”, que Borges usa para iluminar un secreto compartido: “Un intransferible secreto, como el modesto idioma español” que habla de “ese parecido parcial, esas molestas divergencias en la igualdad” entre lo español y nuestra América (62). Pues lo que nos acerca a lo español sería una distinción con la “despiadada y fingida pasión de la legalidad” representada por el uso de la delación en la novela de detectives anglosajona, concebida desde el *Martín Fierro* como una “broma siniestra”. Pero, entonces, ante la anécdota del joven hispanista Goldberg que en su primera historia “frangolló el relato de un chico que denuncia a un ladrón a la policía”, la pregunta de Borges es “¿qué muchacho de la Paternal o de Barracas iba a soñar siquiera con glorificar a un delator gratuito, a un joven voluntario de la denuncia?” (63). Notemos, entonces, la relación entre la pasión de la legalidad y la exégesis crítica que reprocha a los guardas castigar cuando “no le va nada en ello”. No es mera justicia, sino que es por sobre todo ética, y una ética de la lengua. Pues no es sino en la forma en que una sentencia es actuada cuando un pobre es puesto ante la ley, que Borges confunde a Cervantes con el Quijote y dice que, en este pasaje, “el autor prescinde de la máscara de su héroe y habla directamente” (65).

Cuando he intentado pensar este vínculo entre materiales verbales y juicio crítico en la filología la directora del Instituto de Filología Melchora Romanos me recordó, y aprovecho esta oportunidad para agradeceré, el modo en que Ana María Barrenechea (1999) piensa ese encuentro entre Borges y Cervantes. Barrenechea no lee este encuentro como problema del “origen” de la lengua nacional, sino desde “los esquemas narrativos propuestos por el

narrador-autor para descifrar un hecho enigmático, esquemas de la sucesión del relato, también del sistema inclusivo o enfrentado o pluralizado de historias, de narradores, de personajes”. Me interesan dos alcances de esta lectura, articulados por los enigmas abiertos por la circulación en el texto cervantino una de parábola arábiga de Cide Hamete Benengeli sobre la locura de la vida y la muerte. Un primer efecto es que entre los materiales de la pobreza en la literatura argentina está, no sólo la gauchesca, sino en los comentarios sobre el siglo de oro español, los ironistas y moralistas latinos, árabes y helenísticos. Un segundo efecto es que una ética de la literatura no radicaría en leer los textos más obvios de Borges sobre el *Quijote* –esa carrera la gana siempre la tortuga–, sino en entender los modos en que se configura en discusión con los usos de la parábola y el comentario filológico y erudito. Si es una ética, no puede ser “trabajada” por el discurso crítico como continuidad cronológica o mera inferencia entre textos distantes espacial y temporalmente, sino a través de los usos de Borges de la hipálage. Esto no es menor, porque quiere decir entre otras cosas que para entender a Borges, para entender la literatura pero también la vida, la crítica incluye un saber sobre el lenguaje que es comentario teórico, ético y político.

Podemos recordar, como parte de esta trama, cuando María Rosa Lida de Malkiel (1952) desde las páginas de *Sur*, encuentra pertinente analizar el uso de las fuentes en Borges, no sólo porque esa búsqueda estaba legitimada por la misma obra, sino que observa que “un infinito acercamiento rectilíneo es un ensueño de austera elegancia griega” (Lida de Malkiel, 1952: 50). Pero este trabajo filológico produce una sentencia que pone en primer plano los procesos de valorización, cuando lo que sigue a su comentario sobre la reelaboración de Espronceda que Borges realiza en *La muerte y la brújula*, es un juicio político:

No creo en el político noble ni en el militar filantrópico: una baja vocación se agazapa bajo la imponente función social. A la inversa ¿cómo creer en la objetividad impasible del crítico literario? Yo le siento atraído al autor que estudia por admiración y simpatía (que no implica comprensión) y también por la antigua vanidad de arrimarse a beber de fuentes intactas y a coger flores desconocidas (Lida de Malkiel, 1952: 57).

En el primer número de *Buenos Aires Literaria*, un artículo de Amado Alonso (1952) sobre Cervantes, sitúa esta preocupación para desplegarla en toda su amplitud.⁶ El núcleo de su argumento es la relación entre la literatura y la vida desde la noción de experiencia como “el encuentro del hecho exterior con el espíritu” (Alonso, 1952: 4). Son los “detritus” de las propias experiencias de “la vida práctica” los que son conformados como una visión del mundo por las “fuerzas creadoras del artista”. Es cierto que para ello Alonso denuncia a la “crítica positivista” (el concepto de generaciones literarias) que hace a la literatura esclava de una concepción demasiado pobre y referencial: la obra de arte “es una invención, no un reflejo pasivo; un retrato, no una fotografía, una creación libre, no un producto exteriormente condicionado” (4) y, por lo tanto, “es autónoma y debemos estudiarla e interpretarla en su autonomía” (4). La visión del mundo de Cervantes, entonces, no es la que podríamos reconstruir entre las “posibles personas de la vida y del autor y los personajes creados”, porque “*la experiencia de vivir y la de poetizar son heterogéneas*” (6) sino que la ironía adquiere un estatuto central para su elaboración artística:

La ironía es el instrumento genial con que Cervantes lo logra. En cada pormenor parece estar presente el sentido todo de la vida, de modo que la realidad así representada y las palabras con que se representa están rebosantes de sentido, reveladores de un sentido que trasciende genialmente de sus límites ordinarios (6,7).

La ironía como marca de esa experiencia en Alonso es presentada de modo tal que mientras apunta a la transformación de la experiencia de la vida, es a la vez revisión y confirmación de “los hitos ideales de lo justo, de lo decoroso, de lo eficaz, de lo necesario, de lo natural y, en general, con el sentido de lo auténticamente valioso” (7), pues este vitalismo parece haberse formulado para reponer el modo en que esas valorizaciones deben orientar la validez del juicio crítico.

¿Pero qué debió hacer la crítica para poder situar esta escena que cose guardas y verdugos con los pobres sin que fuésemos engañados por sus más-

⁶ Cuando sale el primer número de *Buenos Aires Literaria*, acaba de morir Amado Alonso en Estados Unidos, donde enseñaba en Harvard desde 1947; el Instituto de Filología Hispánica se había convertido en Sección Románica del Instituto de Lingüística.

caras? ¿Qué escenas podemos pensar en las que hay guardas, pobres y medias verdades, pero no justicia sino su máscara? Pezzoni, constituye una fricción que desacomoda los límites entre la literatura y la cultura desde el vínculo entre la crítica y la voluntad de la acción.⁷ Porque estas operaciones indican un modo de concebir los materiales en el que la crítica llega quizás a sus fronteras más lejanas para explorar el terreno ideológico: cuando se abisma en lo pobre respecto de sus prácticas organizativas, aún si la referencia es el espíritu, es cuando parece avanzar, retroceder o entrar en fricción respecto de sus propios marcos valorativos.

Jorge Panesi ha señalado algunas claves para entender estos procesos de institucionalización de la crítica universitaria a comienzos de la década del 50, a través del lugar de ciertas revistas como *Buenos Aires Literaria*, vinculada al Instituto de Filología pero también a *Sur*, e indica que era un programa crítico que “*Sur* no contaba con promover”. Si seguimos a Panesi, Pezzoni pone en juego las ironías sobre lo nacional cuando usa a Borges para renovar la crítica desde una concepción de la mezcla o la combinación, de lo que sólo puede mostrarse como hechura o producción.

La lectura que propongo de Pezzoni revisa los materiales del canon literario donde se ven complejizados por la expansión de los núcleos lingüísticos y literarios del nacionalismo que Borges fervorosamente produce⁸ y que el propio Pezzoni lee cuando esos ideales decorosos no pueden ser empeñados ante la fuerza de un mito estético unificador sin poner en juego una relación entre la ironía y el espanto. Quisiera postular esa relación respecto de la tarea de la filología, precisamente para situar esas ironías que hoy podríamos ver

⁷ Y Pezzoni en ese momento dice: “No pecaríamos de sagaces si pretendiéramos esgrimir fórmulas para una literatura que ya nos ha obligado a revisar profundamente las nociones auxiliares –de época, de ambiente, de género literario– utilizadas por la crítica y cuya interpretación requiere ante todo hábito y cautela. ¿No es, por de pronto, asombroso que para tocar el fondo común de estos ensayos [de Borges] debamos proceder un poco a la manera del crítico que, analizando el poema, ilumina su estructura estableciendo entre sus recursos y elementos una serie de conexiones e interdependencias hasta llegar a la intuición primordial que los determina a todos?” (1952: 65).

⁸ Es de lectura clarificadora aquí el artículo de Fernando Degiovanni y Guillermo Toscano y García (2010) que historiza, tomando como eje “Las alarmas del Doctor Américo Castro”, las distintas posiciones de Borges sobre los debates de la lengua nacional en el marco de sus acercamientos y distanciamientos con las posturas del *Instituto de Filología Hispánica*.

como trama polémica con la cultura organizativa del peronismo,⁹ pero también de lo que Pezzoni en sus estudios sobre Borges piensa como un juego de máscaras ante la vergüenza de haber sido y el dolor de ya no ser.¹⁰

Esta tensión podría ser el umbral que produce Pezzoni para poner al desnudo el juego de máscaras y piel en las valoraciones que lo atraviesan, pues se trataría de explicar cómo la ironía alcanza un estatuto crítico porque a veces rompe, pero a veces sublima.¹¹ En la reseña Pezzoni nos habla de un Borges que no termina de entrar ni de encajar en la literatura nacional, que maneja “más de una cultura”, y a la vez señala una “defraudación” al “lector de revistas literarias” que no encuentra lo que espera (Pezzoni, 2009: 41). Expectativa defraudada que es denunciada por Pezzoni porque este procedimiento alude a la sublimación de la experiencia y le permite cuestionar el moralismo. Defensa de Borges contra los lectores que lo leen “acríticamente”, ya que sus “admiradores y detractores” prefieren ignorar su “capacidad de contrariar hábitos y previsiones” (46). Pero también defensa ante un artículo de H. A. Murena en *Sur*, que lo acusa de no brindar su “tributo” a la “realidad” (45). Pezzoni dice que, según Murena, Borges produce “una justificación ética de la literatura que tuvo, entre otras virtudes, la poco frecuente de conmover y hasta alarmar a nuestro apático público de revistas literarias” (47), pero que Murena lo condena porque “la relación entre el sentimiento creador y sus recursos expresivos” le da la espalda al “ambiente”, al “medio” (48).

Pero, entonces, Pezzoni tiene que pensar cómo lo interpela esa tensión dolorosa entre la vergüenza de haber sido y el dolor de ya no ser que arrastra a la literatura a las contiendas sobre las idealizaciones de la cultura nacional.

⁹ Para una revisión de las discusiones sobre la cultura del peronismo, se puede consultar el volumen sobre el Peronismo clásico editado por Guillermo Korn (2007) en el marco de la Historia de la Literatura argentina dirigida por David Viñas.

¹⁰ Dice Barrenechea en el trabajo citado sobre Cervantes y Borges: “Será preguntarse si Borges lee en otros su propio camino; si lee en su imaginario lo que otros deseaban ser y no fueron o lo que alcanzaron a escribir sin tener plena consciencia”.

¹¹ Y dice sobre la justificación ética de la literatura de Borges: “Entiéndaseme bien: no hay en Murena un lastre impuro de moralismo que empañe sus opiniones, pero sí un designio primordial de castigar o ensalzar según un principio rector. “y sobre la crítica: “Parte – la mejor parte de la crítica literaria, investiga las obras como frutos de un proceso mediante el cual el artista logra objetivar su sentir, su concepción del mundo, su intención creadora, utilizando un material al que debe atenerse: el lenguaje” (Pezzoni, 1952: 47).

Intensifica entonces su lectura de esa insistencia de Borges “en determinados recursos del espíritu que los argentinos relegaban a una zona no explorada de su ser” y que hizo que los argentinos lo vieran como “la imagen perfecta de lo que nunca habían sido ellos mismos” (41). Entonces, Pezzoni sube la apuesta cuando dice que defenderlo implica una concepción del trabajo crítico como ética (43). Enunciación de un dilema a la vez ético, lingüístico y estético, Pezzoni dice: “Filosofía y metafísica, estética y lingüística” (64): la conmoción resulta de que en ciertos textos de Borges “no podemos distinguir las estrías filosóficas de las literarias” (54). Pezzoni despliega no sólo el cuchillo pendenciero y fervoroso, sino el mismo acto crítico de cortar: el plan, la acción y su producto.¹²

Me gustaría pensar esta secuencia en Pezzoni reformulando esa perplejidad como una escena de sublimación irónica, porque en “lo pobre lindo” el proceso de valorización es el centro de la tarea crítica: el vacío nos coloca frente al rostro de una mezcla o combinación que ciertas vertientes del hispanismo no podrían asumir y ante la que se alarman; la idealización se vuelve máscara de toda la experiencia posible cuando anuncia algo asombroso y renovado, pero cuyas reglas de producción siguen mudas u ocultas decorosamente respecto de eso que vienen a anunciar y que interpela al espantado público crítico ¡hay más de una cultura!

Vimos que un joven Pezzoni dice que Borges interpela los saberes críticos porque su concepción de lo nacional como mezcla convoca indiscerniblemente la filosofía, la metafísica, la estética y la lingüística. Parece preocuparle que toda esa economía del tributo lo esclavice a los dictámenes del espíritu, que sabemos son perentorios tanto como imperativos. Por eso, me interesa situar su lectura de Borges en tres operaciones respecto del alcance de sus juicios sobre lo ético que están en los bordes del discurso de la crítica.

Primero, el material de la literatura es el lenguaje como aspecto colectivo de la vida, no las nociones de belleza, genio o espíritu que producen la idea de que la crítica está siempre en “deuda” a través de las garantías que

¹² Una posible referencia a explorar de esta operación ética y política de la crítica sería el lugar de Benedetto Croce en las mismas. La “Bibliografía de Enrique Pezzoni” que realiza Juan Di Natale (1989) para el volumen de homenaje a Pezzoni de la revista *Filología* indica que Pezzoni traduce *Ética y política* de Croce para editorial Imán publicada en 1952. Al respecto de la estilística, pueden verse los dossiers de las revistas *Cauce* (1997-1998) e *Ínsula* (1996).

le ofrece a la “realidad”. Sí tenemos los mitos de la filología celosamente desplegados. Hay algo de esta concepción que será activamente reescrito por Pezzoni, cuando en el marco de un ciclo de conferencias en homenaje a Ana María Barrenechea en el Teatro San Martín en 1984, realiza un autorretrato de la cátedra y los grupos de estudio que Barrenechea dirige en su casa durante los años 50, bajo el signo del “análisis estructural”: “¿cómo reconoce el estructuralismo la estructura del lenguaje y cómo la transporta a otros campos extraverbales?” (Pezzoni, 1987: 15-16). Esto que sería la “creación de un objeto irreductible al orden de lo real y de lo imaginario” y que, en diálogo con la estilística y los maestros del Instituto de Filología de la Universidad de Buenos Aires (Pedro Henríquez Ureña, María Rosa y Raimundo Lida o Ángel Rosenblat) había producido como premisa “no poder concebir los problemas literarios separados de los problemas del lenguaje” o “la asociación entre lenguaje y literatura, viendo el lenguaje como la ordenación y la valoración ideológica del mundo” (16). Se trataría de una intervención crítica de ir “más allá de lo verbal” que se daría la estilística cuando sus operaciones sobre el lenguaje no se reducen “ni al concepto psicológico de afecto ni al filosófico de valor” sino, en términos de Amado Alonso, “al modo de captar y concebir los fenómenos, los medios de manifestarse la voluntad de acción y prevención en la estrategia coloquial, la índole de la intervención de la fantasía en el pensamiento idiomático” (17).

Entonces, esta concepción de la acción es usada para producir una segunda operación, que es pensar la ley o la norma que rige la producción de los materiales. Esa ley no es meramente descriptiva respecto de la literatura, sino que orienta el juicio como imperativo ético por el modo en que configura los materiales verbales y artísticos respecto del mundo de la vida. Su operación es componer y descomponer; su objetivo una ordenación o puesta en serie. Al orden de la crítica corresponde la literatura como desorden, pero sólo si entendemos que estos órdenes están cruzados sin ser uno y el mismo, en el dominio de una concepción del lenguaje como acción: son fuerzas más que cosas, fuerzas nunca completamente desatadas que le interesan respecto de Borges, por ejemplo, porque desquician el vínculo entre la lengua y lo referencial.

Y la tercera serie en el análisis de Pezzoni es una posible manera de vincular los materiales de la literatura con esos ordenamientos de la crítica que los exhibe desde su procedimiento moral (como lee Pezzoni el despre-

cio de Borges por el sentimentalismo). Pezzoni despliega irónicamente las imágenes del “tributo” a la realidad, en tanto están atravesadas por la “remuneración” y la “ingratitude”, que es una denuncia a la demanda moral de representación del “ambiente” y una “ingratitude” que se vuelve “resentimiento” (Pezzoni, 2009: 45). Pezzoni sitúa entonces el “tributo” en relación a la idea de “lujo”, y este vínculo que visto aisladamente es enigmático, visto respecto de los materiales de la vida es una discusión sobre la cultura política, como vimos en Barrenechea, en Lida y en Alonso. Los críticos de Borges son sus “acreedores” pero también son “mendaces”, y el problema entonces podría ser ¿cómo la mendacidad podría constituirse en acreedora de la palabra a la que tributa? Si el “tributo” debe ser a la realidad, si lo que hace es poner a la vista, y después sustraer de la mirada, las heridas e indicios que dejan las máscaras sobre la piel, su efecto como reclamo ético, es una mendacidad que parece vivirse individualmente cuando en verdad son un tema y motivo de la vida colectiva que desnuda el interés que late detrás del imperativo ¡tributa a la realidad!

El “lujo” articula las operaciones del “interés”, del “intelecto” y del “cálculo” y produce las narraciones de la “acumulación” y la “abundancia” de palabras y recursos. Pero es un “lujo” que llama a la “estafa”, porque indica, frente a la “íntima necesidad” de la escritura de Borges, la posibilidad de un uso inadecuado del “poder de azorar” que Borges mismo denunciaba como “estafa verbal” a través de valorar el vínculo entre abundancia lingüística y capacidad expresiva (62). Entonces, la función de la crítica como juicio es un acto de responsabilidad aún si sus reglas permanecen extrañadas en la singularidad de las operaciones literarias. Y estas reglas, diríamos, suponen que la ironía sobre la cultura nacional es posible cuando trata con los ideales de la literatura, pero se vuelve horror y espanto cuando señalan algo del orden de una claudicación en la vida que debería quedar aparente (70).

Permítanme concluir vinculando estas ideas con el texto de Borges de 1933, para arriesgar una hipótesis sobre el vínculo entre lo “pobre” y lo “lindo” en la concepción de lo compartido que intenté desplegar. En Pezzoni, todo lo que parece el acto de afilar el cuchillo para el ajuste de cuentas en las discusiones sobre qué, dónde y cómo se investiga y enseña el canon literario nacional, es quizás aún más un acto de responsabilidad ante lo que permanece materialmente del vínculo entre la literatura y la vida. ¿Qué habría distinto

en lo compartido, qué estaría puesto distinto en estos argumentos donde lo español y lo argentino se encuentran? Borges dice: “Conozco ese parecido parcial, esas molestas divergencias en la igualdad que tanta mala sangre producen, ese prejuicio criollo de que la palabra *bonito* es de mujereños, esa sensación española de que la palabra *lindo* es afeminada” (Borges, 2001: 62). Quizás lo que la figura de los gendarmes y los guardas despliega (sin saberse mujereños en un lado y afeminados en otro, o quizás justamente porque se saben) es que la fricción del lenguaje no sólo deja en el rostro las marcas de las máscaras, sino también en las máscaras jirones de piel. Precisamente para convertir esta escena literaria en una interrogación a aquello que adquiere un sentido ético, la crítica de Pezzoni sostuvo una distancia con la filosofía que no está hecha de sentimentalismo ni de temor. Quizá sería preciso relevar lo que esa distancia nos dice sobre la cultura del peronismo a través de la conjunción crecientemente imposible entre lo pobre y lo lindo. Me gusta leer aquí sus ironías de compadrito que, ante el lugar que le es dado en la cultura nacional, afirma, como en una jugada de truco o en un duelo de cuchilleros, que cada mano es, a la vez, burla, mentira, duda y verdad sin dejar nunca de ser apuesta ética.

Bibliografía

- Alonso, A. (1 de octubre de 1952). Cervantes. *Buenos Aires Literaria*, pp. 3-8.
- Barrenechea, A. M. (1999). Cervantes y Borges. En M. Romanos & otros (Eds.). *Para leer a Cervantes*. Buenos Aires: Eudeba.
- Barrenechea, A. M. (1989). La voz del otro. Homenaje a Enrique Pezzoni. *Filología*, XXIV(1-2), 2-4.
- Borges, J. L. (1928/1994). Dos esquinas. En J. L. Borges. *El idioma de los argentinos* (pp. 123-128). Buenos Aires: Seix-Barral.
- Borges, J. L. (1933/2001). Una sentencia del Quijote. En J. L. Borges. *Textos recobrados. 1931-1955* (pp. 62-65). Buenos Aires: Emecé.
- Borges, J. L. (1952/2005). *Otras inquisiciones*. Buenos Aires: Emecé.
- Cristófalo, A. (Ed.) (2009). Dossier Pezzoni. *Espacios*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras (UBA). Incluye intervenciones de Annick Louis, Josefina Ludmer y Jorge Panesi.
- Dalmaroni, M. (2008). Letrado, literato, literatura. A propósito de algunas

- relecturas de Lugones. En G. Chicote & M. Dalmaroni (Eds.). *El vendaval de lo nuevo. Literatura y cultura en la Argentina moderna entre España y América Latina. (1880-1930)* (pp. 149-169). Rosario: Beatriz Viterbo.
- Delfino, S. (2009). Algunos debates de la teoría cultural y lingüística sobre la historicidad de las operaciones de la crítica como juicios éticos y políticos. *Primeras Jornadas de Historia de la Crítica en Argentina*, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Mimeo.
- Di Natale, J. (1989). Bibliografía de Enrique Pezzoni. *Filología*, XXII(1-2), 27-40.
- De Giovanni, F. & Toscano y García, G. (2010). ‘Las alarmas del doctor Américo Castro’: Institucionalización filológica y autoridad disciplinaria. *Variaciones Borges*, 30, 3-41.
- Estrín, L. (1999). Enrique Pezzoni: la lectura, un ejercicio de intensidad. En N. Rosa (Ed.). *Políticas de la crítica. Historia de la crítica literaria en la Argentina* (pp. 289-320). Buenos Aires: Biblos.
- Forastelli, F. (2010). Protocolos críticos y estéticos en la configuración del tema de la pobreza en la literatura argentina: lo pobre lindo. *Filología*, XLII, 213-228.
- Funes, L. (2009). Teoría literaria: una primavera interrumpida en la década del setenta. *Actas de las Primeras Jornadas de Historia de la Crítica en Argentina*. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- Gerbaudo, A. (2012). Fantasías de intervención: literatura argentina y teoría literaria en las aulas de la universidad pública de la postdictadura (1983-2003). *Ensemble, Revista Electrónica de la Casa Argentina de Paris*, 6(8), 1-25. Recuperado de <http://ensemble.educ.ar/wp-content/uploads/2012/05/Dossier-Analia-Gerbaudo-Ensemble-8-para-pdf.pdf>
- Gerbaudo, A. (2008). Enrique Pezzoni: inscripción y reinención. *Revista Borradores*, VIII-IX, 1-21.
- Korn, G. (comp.) (2007). *El Peronismo clásico (1945-1955)*. En: D. Viñas (Dir.). *Literatura Argentina Siglo XX* (v. 4). Buenos Aires: Paradiso.
- Lida de Malkiel, M. R. (1952). Contribución al estudio de Jorge Luis Borges. *Sur*, 213-214, julio agosto, 50-56.
- Link, D. (1989). Reseña a *El texto y sus voces* de Enrique Pezzoni. *Filología*, XXII(1- 2), 230-232.
- Louis, A. (1999). *Enrique Pezzoni, lector de Borges. Lecciones de literatura*

- 1984-1988. Buenos Aires: Sudamericana.
- Monteleone, J. (2006). Enrique Pezzoni, siglo y espectáculo. *La Biblioteca*, 4-5, 96-103.
- Panesi, J. (1989). Enrique Pezzoni: Profesor de literatura. *Filología*, XXIV(1), 5-10.
- Panesi, J. (2000a). Borges nacionalista. En J. Panesi. *Críticas* (pp. 131-152). Buenos Aires: Norma.
- Panesi, J. (2000b). Política y ficción o acerca del volverse literatura de cierta sociología argentina. En J. Panesi. *Críticas* (pp. 49-64). Buenos Aires: Norma.
- Panesi, J. (2000c). Marginales en la noche. En J. Panesi. *Críticas* (pp. 339-354). Buenos Aires: Norma.
- Panesi, J. (2000d). Cultura, crítica y pedagogía en la Argentina: *Sur/Contorno*. En J. Panesi. *Críticas* (pp. 49-64). Buenos Aires: Norma.
- Panesi, J. (2000e). Marginales en la noche. En J. Panesi. *Críticas* (pp. 49-64). Buenos Aires: Norma.
- Parchuc, J. P. (2010). Notas sobre los usos de la teoría: un mapa crítico de las discusiones sobre la legalidad en la literatura argentina de los últimos 30 años. *Filología*, XLII, 229-254.
- Pezzoni, E. (1952/2009). Aproximación al último libro de Borges. En E. Pezzoni. *El texto y sus voces* (49-70). Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Pezzoni, E. (1987). Imagen de Ana María Barrenechea. En L. Schwartz de Lerner & I. Lerner (Coords.) *Homenaje a Ana María Barrenechea* (pp. 14-26). Buenos Aires: Eudeba.
- Vázquez, M. C. (2011). *Intervenciones intelectuales en el contexto del peronismo clásico*. Bahía Blanca: EDIUNS.
- Vitagliano, M. (2011). Variaciones sobre un punto. Notas de trabajo sobre teoría y crítica literaria. En M. Ciordia & otros. *Perspectivas actuales de la investigación literaria* (pp. 145-146). Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras.

Revistas

- Babel, Revista de Libros* (1991) nro. 22, marzo. “Dossier Enrique Pezzoni: al pie de la letra”.
- Cauce. Revista de Filología y su didáctica* (1996/1997) nros. 20/21. Número

dedicado a Amado Alonso.
Ínsula (1996) nro. 599. Número dedicado a Amado Alonso: español de
dos mundos.

La dimensión poética de la subjetividad: un problema filosófico del siglo XX

Dardo Scavino

Ustedes saben seguramente que existe un viejo diferendo entre filosofía y poesía, un diferendo que suele remontarse a Platón, aunque el propio Platón ya hubiese dicho que era una discordia antigua. Y este diferendo se perpetuó hasta nuestros días porque nuestra manera de practicar la filosofía y la poesía resultan inseparables de esa antiquísima desavenencia. Alain Badiou volvió a poner en el tapete esta discordia platónica hace apenas unos años, en el marco de una crítica de la “sutura poética de la filosofía”, como acostumbra llamarla, o de esa “edad de los poetas” que se iniciaría, a su juicio, con los románticos alemanes y proseguiría con filósofos como Nietzsche y Heidegger. Voy a tratar de discutir la posición del francés, aunque antes precise referirme a los textos de Platón donde se aborda el problema. Estos textos son varios, a comenzar por un diálogo de juventud, el *Ion*. Pero la cuestión propiamente dicha de la discordia entre filosofía y poesía aparece en los libros II, III y X de la *República*.

1

Es importante saber que Platón introdujo este debate en un diálogo como la *República* porque el estatuto de la poesía era, según él, eminentemente político y estaba vinculado con un aspecto fundamental de la polis: la educación de los ciudadanos. Entre las palabras que los griegos tenían para hablar de la educación se encontraba *paideia*, por supuesto, que concernía sobre todo la formación de los niños, pero también *kathêgêsis*, que era el correlato exacto del sustantivo *educación*. Así como *educación* se forma a partir de la

raíz *duc-*, que encontramos en *conducción*, y en el italiano *duce*, es decir, el conductor, *kathêgêsis* deriva del sustantivo *hêgêsis* que significa conducción. El *hêgémôn* era el conductor, el guía, el que camina a la vanguardia, el que dirige a la tropa, es decir, a la mayoría. Y el arte del *hêgémôn*, claro está, es la *hêgemonía*. Y por eso no era casual que la educación de los ciudadanos apareciera como una cuestión política prioritaria para el filósofo ateniense, ni tampoco que esta educación estuviera dominada en ese entonces, y según él, por los poetas. Porque lo importante, para nosotros, es que a partir de ese mismo sustantivo, *hêgêsis*, se forma otra palabra que Platón coloca en un lugar central de su crítica de la poesía y que los estudiantes de Letras conocen bien: *diêgêsis*, la narración. Veán entonces la serie paradigmática: *hêgêsis*, *diêgêsis*, *kathêgêsis*, la conducción, la narración y la educación. Y tal vez deberíamos añadirle un cuarto vocablo de la misma familia, *exêgêsis*, la interpretación. Porque una narración, al fin de cuentas, es una interpretación de las cosas. Los poetas tienen un poder inmenso en la polis, según Platón, ya que educan a los ciudadanos, es decir, los conducen en determinada dirección, y esto a través de sus fábulas, *diêgêseis* que también son otras tantas *exêgêseis*.

Como pueden comprobar, la política griega era, ante todo, el arte de la conducción o la *hêgemonía*, y esto lo confirma el hecho de que en la *República*, pero también en la *Leyes*, Platón recurriese frecuentemente a la imagen del timonel o del piloto de un navío cuando se refería al gobernante. Pero esta analogía, una vez más, no es una invención del filósofo. El propio verbo *gobernar* proviene, a través del latín *gubernare*, de la voz griega *kubernan*, que significaba pilotear o conducir un navío, y si desde hace unos años “navegamos” por Internet, se debe a que Norbert Wiener acuñó el sustantivo inglés *cybernetic*, el gobierno de las máquinas, adaptando el griego *kubernesis*.

Ahora bien, ¿cómo educaba o conducía a los ciudadanos las *diêgêseis*, es decir, las narraciones? Gracias a la *mímesis*. La *mímesis* era, para Platón, el arte del *mimêtês*, es decir, del mimo. Sólo que los mimos griegos no eran como los nuestros: aquellos mimos actuaban y hablaban cuando imitaban a algún personaje. Pero acá es donde hay que aclarar un poco el primer uso que Platón hace de este vocablo. Digamos que, para él, los primeros que practicaban la *mímesis* no eran los poetas sino los oyentes. Los poetas guían a los ciudadanos porque éstos toman sus modelos de comportamiento de los personajes de las historias y los imitan desde la infancia: los poetas son los

transmisores de los valores y costumbres de una comunidad, y estos valores y costumbres los transmiten a través de héroes positivos y negativos, de su manera de hablar y de actuar. “¿No te has dado cuenta –le pregunta Sócrates a Adimanto– que la imitación comienza en la infancia y al proseguir a lo largo de la vida termina por convertirse en un hábito y hasta en una segunda naturaleza (*phúsin kathístantai*) que cambia el cuerpo, la voz y el espíritu?” (*República*, 395c).

Este es un punto importante, porque el comportamiento y el pensamiento de los humanos no dependen, para Platón, de su naturaleza, de su *phúsis*, sino de esta segunda *phúsis* que no ha sido creada, como consecuencia, por alguna divinidad sino por esos relatos (*diégêseis, muthoi*) que los humanos oyeron desde su infancia. Y esto no es en modo alguno anodino porque Platón piensa que los hombres no tienen el poder de cambiar la voluntad de los dioses pero sí de transformar los relatos de los hombres, y una buena parte de la *República* está consagrada a eso: a ver cómo, cambiando los relatos humanos, puede cambiarse esa segunda naturaleza humana y, como consecuencia, la *hégemonía* de la polis.

Con esta concepción de la *mímêsis*, Platón les sugería a sus lectores que los ciudadanos de la polis son, antes que nada, *mímêtai*, es decir, actores que encarnan ciertos personajes, aunque ellos digan que se comportan así porque está bien hacerlo, o porque los dioses así lo quieren, o porque así lo hicieron sus ancestros. El comportamiento sería una actuación naturalizada, es decir, la interpretación de un papel que no se percibe como tal. Esta idea de una actuación va a volverse muy corriente, más tarde, con Epicteto, y la mayoría de los autores que hablen de un *theatrum mundi* van a remitirse a este filósofo estoico. Pero lo interesante es que esta idea se encontraba ya en Platón. Los ciudadanos aprenden a vivir en sociedad educándose con los poetas e imitando los modelos de comportamiento que estos les proponen, sus códigos del honor y de la justicia, su práctica de la virtud y de la prudencia. Como diría Borges más tarde, antes de Gutiérrez y los Podestá no había duelos criollos. Y recuerden que, muy quijotesca, el Bill Harrigan de Borges va a convertirse en el temible Billy the Kid después de asistir con devoción a los melodramas de cowboys que se representaban en su ciudad natal, Nueva York. Pero Platón no se refería solamente a las narraciones de tal o cual poeta, aunque le reserve una buena parte de sus críticas a Homero; el ateniense pien-

sa además, y sobre todo, en esa miríada de *diêgêseis* anónimas que circulaban por la Hélade, es decir, en los mitos.

Platón, en este aspecto, no hacía nada muy diferente de lo que harían hoy muchos críticos literarios. Una crítica feminista, por ejemplo, va a mostrar que una narración literaria o cinematográfica propone una imagen de la mujer que contribuye a la reproducción de ciertos modelos femeninos y de comportamientos en relación con las mujeres, de modo que ella también supone que existe una relación estrecha entre *diêgêsis*, *kathêgêsis* y *hêgêsis*, y que una transformación de estas representaciones no va a ser ajena a una transformación de esas prácticas sociales. Esa crítica feminista entiende, como Platón, que las conductas de los humanos no dependen de una presunta naturaleza humana, y que tampoco hay una naturaleza masculina y una naturaleza femenina sino, como sostenía el ateniense, segundas naturalezas constituidas por las *diêgêseis* –aunque tal vez ella prefiera decir, como muchos intelectuales modernos, por la cultura–, de modo que una intervención crítica también es una intervención política. Y algo similar podría asegurarse con respecto a un crítico marxista cuando pone en evidencia la perspectiva de clase de un escritor, o a un crítico postcolonial cuando muestra cómo se construyó una imagen de ciertas alteridades étnicas.

Ahora bien, los poetas, según Platón, también imitaban, sólo que no imitaban cuando narraban. Y es importante saber esto. Porque unos años después, en la *Poética*, su discípulo Aristóteles, quien también le atribuía una importancia social inmensa a la *mímêsis*, hasta el punto de colocarla en el centro de su teoría de la sociabilidad, va a decir que el relato es la mimesis de las acciones. Para Platón, no. El oponía, por el contrario, *mímêsis* y *diêgêsis*. Para él hay mimesis cuando un escritor imita la manera de hablar de un personaje, como en el teatro. La mimesis formaba parte de la *léxis*, de la manera de expresarse o del estilo. De modo que los *mimêtai* por excelencia son los autores de tragedias y comedias. Pero Platón piensa que también encontramos esta *mímêsis* en la epopeya y, como consecuencia, en Homero, a quien le gusta alternar, como recuerda Sócrates, la *mímêsis* y la *diêgêsis*. Y Platón pone como ejemplo un episodio que se encuentra al inicio de la *Iliada*, cuando Crises va a suplicarles a los Aqueos que le devuelvan a su hija Criseida. Homero tendría que haber narrado el episodio, explica Sócrates, sin fingir el discurso de Crises, es decir, sin suscitar en el oyente o en el lector la ilusión

de que Crises está hablando. Tendría que haber recurrido a la *diêgêsis*, prosigue, en vez de incurrir en la *mîmesis*. Porque cuando optan por la mîmesis, los poetas se acercan más a los sofistas.

Para Platón, los sofistas eran capaces de hablar de todas las cosas divinas y humanas sin saber nada sobre nada, como no fuera, justamente, sobre el arte de fingir que saben, un poco como esos personajes que llenan las columnas de opinión de los periódicos hablando de política internacional hoy, de la última novela de Paul Auster mañana, de economía la semana que viene y de música o pintura si se cuadra la ocasión. La democracia, para Platón, era el régimen político en que los sofistas, es decir, los formadores de opinión, los publicitarios y los comunicadores tienen más influencia sobre el público que los estudiosos de algún tema. Y ya el sofista Protágoras había declarado, en el diálogo homónimo, que la educación de estos oradores se iniciaba con la poesía. Los poetas procedían entonces como los sofistas cuando hacían hablar a sus ficciones de políticos, de militares o de médicos, o incluso como el pintor, añade, capaz de pintar una mesa, un carro o una embarcación pero incapaz de construirlas. Los políticos, los militares y los médicos tampoco sabían muy bien de lo que hablaban, como va a pretender demostrarlo Platón en algunos de sus diálogos. Pero ahí es donde los poetas competían con los filósofos: para el ateniense, los políticos, los militares o los médicos debían ser educados por los filósofos, no por los poetas. Esto no significaba que el filósofo fuese capaz de transmitirles a todos estos personajes un saber válido acerca de todas y cada una de estas cuestiones, pero podía enseñarles, sí, cómo llegar a elaborar un saber válido acerca de cualquier cuestión.

Y es en este punto que Platón ya no opone solamente la *mîmesis* a la *diêgêsis* sino también a la *mathêsis*, es decir, al saber de las esencias y no de las apariencias, al saber que verdaderamente enseña algo y que no se contenta con engañar a los demás. Porque recordemos que *mathêsis* proviene del verbo *manthánein* que también significaba enseñar. Pero esta enseñanza, esta *mathêsis*, aparece ahora opuesta a la educación de los poetas, a la *kathêgêsis*. En efecto, la filosofía se opone a la poesía como el ser al parecer, la identidad a la semejanza o la esencia a la apariencia. Y no hace falta ponernos a repasar ahora los diálogos de Platón para entender a qué se refería. La ciencia actual, después de todo, sigue siendo su heredera. Un zoólogo va a explicarnos por qué, a pesar de las apariencias, la ballena no es un pez y los corales no son

plantas. O va a demostrar también por qué, aunque no se parezcan mucho que digamos, las ballenas son parientes de los ratones, y el coral, de las medusas. Porque cualquiera sabe que si algunos insectos se mimetizan con las hojas de un árbol o algunos peces imitan a la perfección las piedras del fondo marino, siguen siendo, a pesar de su aspecto, insectos y peces. Lo que significa que el parecido no implica necesariamente un parentesco, como sucede incluso con las palabras *parecerse* y *parentesco*, que no son en modo alguno parientes a pesar de las apariencias.

Una buena manera de iniciar un curso de lingüística, justamente, consistiría en mostrar por qué una serie de vocablos como *sanamente*, *clemente*, *fomente* y *mente* no forman parte de la misma categoría morfológica a pesar de su notoria semejanza. De la misma manera, un lingüista puede explicar por qué, a pesar de un ingenioso desvalijamiento propuesto por Juan Gelman, el adverbio *desconsoladamente* no contiene, en su interior, las expresiones *con sol*, *hada* y *mente*, sino apenas tres secuencias fónicas que miman, por casualidad, esos significantes. Y aunque Nicanor Parra haya escrito, con una pizca de humor negro, “ayer / de tumbo en tumbo / hoy / de tumba en tumba”, nuestro lingüista debería explicar que, a pesar de sus semejanzas, *tumbo* y *tumba* no están tampoco emparentadas, o que el parecido entre ambas palabras es totalmente casual. Ya no se trata del mismo lexema, digamos, sino de otro, y esta confusión entre lo otro y lo mismo era, para Platón, el equívoco poético por excelencia. A través de ejemplos como éstos, precisamente, Saussure excluía en su *Curso* esas homofonías fortuitas, esas identidades ilusorias, del dominio de los objetos susceptibles de ser estudiados por la lingüística, de la misma manera que un zoólogo no pondría en una misma categoría a animales meramente similares o, como hubiese dicho Borges, “que de lejos parecen moscas”. Esos juegos de palabras, para el profesor suizo, se convertían en objetos de estudio de la retórica y la poética, dos disciplinas que no tenían, y no podrían tener nunca, el estatuto epistemológico de la lingüística porque no se sostienen en una *mathésis*. El problema es que Saussure estaba desterrando de la lingüística a un discurso bastante especial, que juega con las paronomasias azarosas, como lo sabía Mallarmé, y que ocupaba una plaza central en cualquier lengua desde el momento en que recurre a todos los equívocos por homofonía que no pueden traducirse.

Hacia el final de su vida, el Saussure de los anagramas va a regresar a es-

tas homofonías que había expulsado de su polis lingüística, pero sin otorgarle a sus estudios el estatuto científico de su *Curso*. En una célebre conferencia del año 58, Jakobson reivindicaría, en cambio, el derecho de la lingüística a estudiar la función poética, aunque nunca supiera muy bien qué estatuto concederle a estas “semejanzas notorias”, como las llamó, que nos inducían a imaginar una similitud semántica entre las palabras, como ocurría con *tumbo* y *tumba* en el poema de Parra, con *odio* y *Dios* en “Los heraldos negros” de Vallejo o con el adjetivo, *aleve*, convertido en una ilusoria contracción de *ala* y de *leve* en aquel magistral verso de Darío: “bajo el ala aleve del leve abanico”.

De modo que el problema planteado por Platón dos mil trescientos años antes, no había perdido pertinencia: bajo la pluma de Jakobson volvemos a encontrar, a la hora de abordar la poesía, la misma distinción entre la identidad y la semejanza, entre el ser y el parecer o entre la esencia y la apariencia. Y basta con recordar la célebre anécdota de su oposición a la candidatura de Vladimir Nabokov en Harvard, para advertir que la vieja discordia seguía viva. Después de reconocer que Nabokov era un gran escritor, Jakobson alegó que los elefantes eran grandes animales y no por eso los pondrían a enseñar zoología en la universidad. Pero hay que reconocer que el lingüista ruso se mostró, aun así, bastante amable cuando esgrimió este argumento, porque para Platón, o para el Saussure del *Curso*, la poesía ni siquiera hubiese podido ingresar en la universidad como objeto de estudio ya que se trataría más bien de un simulacro de elefante.

Alejada de la *mathésis*, la poesía, para Platón, no tenía cabida en el reino del saber. Los poetas, a lo sumo, embelesan esa parte del alma que se deja seducir por las ilusiones, los equívocos, las homofonías o los juegos de palabras, pero también por los tropos que encuentran similitudes entre cosas esencialmente diferentes, como ocurre cuando Homero comparaba a los reyes de la *Iliada* con “pastores de multitudes”, sin advertir, explica Sócrates, que estas funciones, aunque iguales en apariencia, eran, en esencia, distintas. A través de versos encantadores o aforismos presuntamente profundos, los poetas nos presentan su mímica del saber y sus pseudo-verdades. Y por eso Platón llama a este tipo de poetas *mímêtai* pero también *pseudai*, recurriendo a ese vocablo griego de donde viene nuestro prefijo *seudo-* y que aludía a los embaucadores, los falsificadores y a todos aquellos que, por decirlo así,

nos cuentan el cuento. Y como Platón pretendía que estos encantos del canto dejaran de operar sobre los ciudadanos de su polis ideal, entonces no quedaba otra solución que desterrar a los poetas después de coronarlos de flores y rociarlos con perfumes.

El propio Platón, no obstante, cedió en más de una oportunidad a estos juegos de palabras para presentar una idea, como cuando acuñó el calambur *soma sema* (el cuerpo es un sepulcro) o cuando jugó con el pseudo-parentesco etimológico entre los sustantivos *eros* y *ptéros*, para apoyar el argumento de un amor que le daba alas, *ptéroí*, al alma, por no hablar de las fantasiosas etimologías del *Cratilo*, provenientes muchas veces, como Sócrates lo reconoce, de los juegos de palabras de los poetas. Y más de un estudioso de Platón señaló que este filósofo condenaba a los autores de teatro a pesar de que él mismo se dedicó a escribir diálogos a lo largo de su vida, y diálogos en donde multiplicó, además, las alegorías y los mitos.

No cabe duda de que Platón incurrió en estas contradicciones. Habría que dejar un punto en claro, no obstante. Porque Platón no critica en la *República* a todos los poetas sino a los *mimêtai*, es decir, a los poetas que practican, de diferentes maneras, la mimesis, y ya vimos que la *diêgêsis* no se confundía, para él, con la mimesis, porque la mimesis formaba parte de la *léxis*, de la manera de hablar, del estilo y de las figuras. Para Platón están los poetas que imitan y los poetas que cuentan, los *mimêtai* y los *diêgêtai*. Y por eso no hay razón de preguntarse por qué expulsa a los poetas de la polis cuando él mismo no cesa de elaborar mitos. Platón no tiene nada que objetarle al *diêgêtês* por sí mismo, aunque no esté de acuerdo, es verdad, con algunos episodios que cuenta Homero sobre los dioses y los héroes. El filósofo se muestra particularmente severo con los relatos que presentan una visión desoladora de la vida después de la muerte, ya que, a su entender, esto hace que los hombres teman algo que no deberían, para ser virtuosos, temer. Pero Platón no condena la *diêgêsis* en general sino algunas narraciones en particular. Y si lo hace, es porque en el caso de la *diêgêsis*, la mimesis no la practica el poeta sino el lector o el oyente. Y a Platón le parece que no es bueno que los ciudadanos imiten a dioses y héroes que cometen actos execrables o que atenten contra la estabilidad de su república ideal.

Platón propone entonces que en esta polis ideal el Estado vigile esos relatos que van a educar a los ciudadanos, y que los adapte, como si se tratase

de un programa escolar, a los objetivos que procura conseguir. En resumidas cuentas, los valores de la república eran, a sus ojos, cosas demasiado importantes como para dejarlas en manos de los poetas. Esto no significaba dejar de narrar historias sino controlar sus contenidos. Y vigilar la *diégēsis* significaba practicarla bajo el control de la filosofía. “Según parece –le dice Sócrates a Adimanto–, hay que empezar por vigilar a los inventores de fábulas: adoptar las buenas y rechazar las malas” (*República*, 377c). Y Platón se muestra incluso muy exigente en este dominio, ya que Sócrates propone reclutar “nodrizas y madres para contarle a los niños las fábulas que hayamos adoptado y modelar (*pláttein*) sus almas con estas historias teniendo más cuidado que si fuese el cuerpo con las manos” (377c).

El verbo que emplea Platón para referirse a este modelado del alma es *pláttein*, la acción característica de los alfareros o de los escultores que trabajaban con arcilla o con cualquier otra sustancia plástica, adjetivo que proviene de ese mismo verbo, *pláttein*, y que va a terminar calificando a las artes homónimas. De modo que el poeta no modela solamente las figuras de sus poemas sino también, diríamos hoy, la subjetividad de sus oyentes y lectores, modelado que les otorga un gran poder político. Y si algo lamentaba Platón es que los filósofos no tuvieran, ni por asomo, ese poder en la polis griega. Hay que vigilar a los “inventores de fábulas” porque son también inventores de pueblos. Hay que vigilar a los poetas porque, como lo lamentaba Platón, la memoria de los pueblos está compuesta por sus historias.

Entonces sí, Platón propone otra oposición entre *diégēsis* y *dianoia*, entre narrar y demostrar racionalmente. El poeta ignora la *dianoia*. Pero el ateniense sabe, a su vez, que la polis no puede verse privada de mitos, que los ciudadanos precisan lo que podríamos llamar una religión cívica. El propio Platón concluye la *República* haciéndole contar a Sócrates el mito de Er, que anticipa, en ciertos aspectos, algunas escatologías cristianas del Juicio Final. Según este mito, entonces, los justos serán salvados y los injustos condenados. Y cuando termina de contar su historia, Sócrates le comenta a Glaucón que si todos estuviésemos convencidos (*peithômetha*, escribe Platón, el mismo verbo que va a utilizarse más tarde para hablar de la fe cristiana), si llegáramos a persuadirnos de que ese mito es cierto, si lográramos subjetivar esa ficción, también podríamos salvarnos. Sócrates no cree entonces que los justos sean salvados después de la muerte, pero piensa que si creemos en esto, vamos a

llevar una existencia virtuosa y a salvarnos, como consecuencia, de una vida esclavizada a los deseos desordenados. Platón reivindica incluso el derecho del gobernante a mentir en nombre del bien de la polis, y de inventar mitos como aquel de los ciudadanos nacidos todos de una misma madre, la tierra, una creencia necesaria, a sus ojos, para que se consideren hermanos. No hay *hégēsis* política, para Platón, sin *diégēsis*, y sin una especie de religión cívica que sirva de *kathégēsis*; no hay hegemonía política, digamos, sin fábulas políticas en las que tengan fe los ciudadanos. No hay invención de pueblos nuevos sin invención de nuevas fábulas.

2

Esto nos permite entender entonces por qué Alain Badiou afirmaba hace unos años que Platón nos había legado una visión “didáctica” del arte que toleraba a los artistas en el seno de la polis a condición de que éstos se avinieran a transmitir las verdades provenientes de la filosofía o de la ciencia, porque el arte, por sí mismo, no tenía nada que ver con la verdad, e incluso nos desviaba de ella (Badiou, 1998: 10). Esta visión, según Badiou, habría resucitado en los Estados socialistas cuando el Partido les exigía a los escritores desprenderse de sus opiniones personales, dominadas por la ideología burguesa o pequeño-burguesa, para abrazar las verdades de una ciencia proletaria, el materialismo histórico, o de una filosofía proletaria, el materialismo dialéctico, aunque el francés concluya que la máxima expresión de este esquema didáctico no se hallaría en el realismo socialista sino en el formidable teatro épico de Bertolt Brecht (16). Para inventar un pueblo nuevo, había que inventar fábulas nuevas, y éstas, a diferencia de la precedentes, tenían que ser verdaderas, lo que significaba sostenerse en la nueva ciencia de la historia.

Pero pienso que Badiou no estaría en desacuerdo conmigo si yo dijese que esta sumisión de la *diégēsis* poética a la filosofía y a la ciencia –a la sutura científica de la filosofía, diría el pensador francés, porque también eso es platonismo– era más bien un proyecto propio del pensador ateniense. Porque a este filósofo no le quedaba más remedio que constatar una situación muy diferente: el modelado de la subjetividad, la formación de los ciudadanos y la invención de los pueblos, se encontraba en manos de los poetas. Y estaba forzado a reconocer que los valores y las prácticas de sus contemporáneos no dependían de la enseñanza de los filósofos sino de los cuentos de nodri-

zas. De modo que estas fábulas constituían, aunque Platón lo deplorase, una buena introducción a la manera de ser y de pensar del pueblo ateniense, un acceso privilegiado, por decirlo así, a su memoria colectiva.

Cuando Badiou asegura entonces que el “esquema romántico” del arte invierte el platonismo del “esquema didáctico” y vuelve a atribuirle una verdad a la poesía, está jugando con dos significaciones diferentes de la palabra verdad (12). Aunque debiéramos añadir que, en términos estrictos, el “esquema romántico” invierte el proyecto didáctico de Platón pero no su posición con respecto al arte de su tiempo. Porque si algo dice el romanticismo es que si alguien quiere comprender una sociedad y una época, debe estudiar los relatos que acunaban a sus integrantes. Si alguien quiere entender el alma de un pueblo debe remontarse a los poemas que la modelaron. Y a esto se había referido Giambattista Vico, el verdadero iniciador de este esquema, cuando aseguraba que la *Iliada* y la *Odisea* pertenecen a una época en que los hombres no escribían todavía sus leyes en tablas y las transmitían a través de sus mitos y sus poemas. Vico publicó la primera versión de su *Ciencia nueva* en 1725, cuando la ciencia galileana estaba imponiéndose en Europa llevando a cabo el viejo proyecto platónico de un saber reducido al *mathéma*. Y el italiano no negaba que esta ciencia estuviera ofreciéndonos un conocimiento válido acerca de la naturaleza. Este profesor de retórica dudaba, en cambio, que pudiera ofrecernos un conocimiento válido acerca de las sociedades humanas. Porque los pensamientos y las conductas de éstas no se explicaban por causas naturales sino, como lo reconocía el propio Platón, por esa “segunda naturaleza” constituida, en última instancia, por cuentos de madres y de nodrizas, es decir, por la cultura.

La división platónica entre *mathésis* y *diégésis* coincide entonces, en el “esquema romántico”, con la división entre objetividad y subjetividad. Si usted quiere conocer un objeto, diría Vico, siga el camino de la ciencia galileana, pero si usted quiere conocer la subjetividad de un pueblo o una época, vaya a leer su poesía. Sólo que el verbo conocer va a significar también dos cosas diferentes: por un lado, se trataría de explicar un fenómeno a partir de ciertas causas, mientras que, por el otro, se trataría más bien de comprender ciertas actitudes a partir de una interpretación humana de una realidad, es decir, a partir de los relatos acerca de los hechos. El fenómeno de las mareas se explica por la masa lunar, mientras que el fenómeno de la caza de brujas se

entiende cuando se conoce cómo los hombres de aquella época interpretaban su mundo, y esta *exégésis* seguía siendo, para Vico, una *diégésis*.

No es raro entonces que Nietzsche quisiera “invertir el platonismo” poniendo al poeta en el lugar que el ateniense le había reservado al filósofo. Y sin embargo, Nietzsche sigue pensando como Platón en este punto: para él, el *nómos* de la polis tenía su origen en los mitos poéticos, de modo que sólo un gran poeta, un poeta capaz de revolucionar el arte de su tiempo, un poeta que rompiera con los relatos hegemónicos, lograría revolucionar también el orden social. Basta con echarle un vistazo a los primeros escritos de un entusiasta lector de Nietzsche como José Enrique Rodó, para comprobar hasta qué punto los modernistas esperaban a este poeta revolucionario, a este poeta mesías, el creador de una nueva forma de vida, de los nuevos valores, de la nueva sensibilidad, en fin, del pueblo nuevo. Que ese poeta fuese un príncipe, es decir, un *hégémôn*, o que tuviese, sin abandonar su papel de poeta, una dimensión política, lo anunció Darío cuando lo convirtió en el caballero que llegaría a salvar a la princesa de esa dorada melancolía tan *fin du siècle*.

Y aunque ya no esperasen a ese genio individual, las vanguardias no pensarían nada distinto a la hora de proponer una ruptura radical con las formas esclerosadas del arte burgués. El nombre mismo de vanguardia nos recuerda, precisamente, al *hégémôn* griego: el que marcha a la cabeza y les muestra el camino a los demás. Si la revolución era posible, se debía, para las vanguardias, a que no había una naturaleza humana, o a que lo humano era aquella “segunda naturaleza” susceptible, como pensaba Platón, de remodelación radical, a que los comportamientos humanos no se explican a partir de causas objetivas sino a partir de una interpretación subjetiva. Y Vicente Huidobro lo resumía a su manera cuando anunciaba que la creación del hombre por el hombre volvería a hacerse, porque siempre se había hecho así, a través de los poetas.

3

Casi un siglo después de Huidobro, Badiou constata que los efectos de la vanguardia no rebasaron las fronteras del propio arte, de modo que la visión de un arte capaz de cambiar la vida ya no tendría, desde su perspectiva, razón de ser. Pero el filósofo francés reconoce también que este arte autónomo, este arte, digamos, que se limita a reproducir, o eventualmente a transformar,

su propio *nómos*, sin que esto tenga consecuencias sobre el *nómos* político o moral de un pueblo, es un fenómeno moderno. Y Vico nos ofrecía ya una pista muy valiosa si pretendemos entender qué ocurrió para que el arte en general, y la poesía en particular, dejaran de transmitir los valores y las costumbres de una sociedad y conquistaran esa autonomía. Sucede que la función de reproducción del *nómos* de la polis ya no la cumplen, en la Europa moderna, aquellos relatos que pasaban de boca en boca sino las instituciones estatales. La escuela y los medios de comunicación sustituyeron, por decirlo así, a las madres y las nodrizas. No es casual entonces que la primera novela moderna, *El Quijote*, se burle del lector mimético de epopeyas: la novela moderna va a recorrer a continuación las diferentes variantes de ese lector platónico, como ocurre con *Madame Bovary* o incluso con esa novela que esa historia de amor entre don Quijote y Emma Bovary, es decir, con el *Beso de la mujer araña* de Manuel Puig. Un texto asume ahora un estatuto literario cuando su dimensión política, moral o religiosa pasa a segundo plano, a tal punto que un ateo puede admirar la belleza de pinturas y fábulas piadosas. Platón pensaba en cambio que esta belleza era el señuelo a través del cual el poeta nos llevaba a aceptar afirmaciones falaces o valores condenables. En varias ocasiones el ateniense recurre al vocablo *goêteia* que alude al encantamiento o el embrujo a propósito de las “ilusiones” del arte, pero también a un sustantivo que los argentinos conocemos mejor, *magganeía* (*manganum*, en latín). Que los humanos se deleitasen más con el arte que con la filosofía, con las “manganetas” que con el saber, era, para Platón, la prueba de que preferían el engaño a la verdad, y por eso la verdadera belleza, en su obra, no era artística sino intelectual. Mientras que, para Kant, el gusto artístico ya no tenía que ver con el temor de la verdad o del bien.

La modernidad introdujo entonces una diferencia entre dos tipos de relatos: aquellos que siguen cumpliendo la misma función de *kathêgêsis* social que le atribuía Platón a la *diêgêsis*, y que provienen de la religión o de las diversas capillas políticas, y aquellos que asumen un estatuto artístico o literario a condición de desactivar esa función. Basta sin embargo con que las instituciones estatales comiencen a vacilar, o con que una nueva lucha por la hegemonía se desate, para que la *diêgêsis* literaria recobre, como lo había adivinado Vico, su antigua dignidad platónica, lo que explica por qué la crítica sigue estando más que atenta a las historias que estos relatos nos cuentan.

Pero quisiera confirmar esta hipótesis recordándoles el cuarto esquema que Badiou presenta en su *Pequeño manual de inestética*: el “esquema clásico”, como lo llama, cuyo fundador habría sido Aristóteles (13). Si Platón desposeía a la poesía de cualquier saber válido, explica Badiou, Aristóteles desplaza el problema: el destino de la poesía no es la verdad sino el tratamiento de las pasiones del alma, es decir, la catarsis. Habría también acá una identificación de los espectadores o de los oyentes con los héroes de una historia, pero esta identificación ya no sería mimética sino, como dice Badiou, transferencial. De modo que, para el francés, el heredero de este esquema clásico del arte habría sido el psicoanálisis. Tanto Freud como Lacan, explica Badiou, piensan el arte “como lo que hace que el objeto del deseo, que no es simbolizable, sobrevenga en sustracción al colmo mismo de la simbolización” (17). En efecto, cualquier lector de Borges sabe que el poeta opera como el supersticioso que, por temor a mencionar un objeto, sustituye su nombre por otras tantas metáforas o metonimias. Y algo similar decía Freud con respecto a los neuróticos: ellos también obran como los supersticiosos que evitan nombrar un objeto aunque aludan a éste, en sus discursos, a través de una serie de condensaciones y desplazamientos. Y esta similitud entre Borges y Freud no era de ningún modo casual, ya que ambos se habían inspirado en un mismo autor: el antropólogo inglés James Frazer. Y Frazer, de manera muy platónica, también había expulsado este pensamiento supersticioso, mágico o poético de la polis occidental para encontrarlo en los pueblos “primitivos” o “salvajes” que los occidentales habían empezado a dominar desde hacía algunos siglos. Tanto Freud como Borges aseguran que los occidentales nunca se deshicieron de ese pensamiento: el primero, lo llamó inconsciente, y el segundo, arte narrativo.

Pero lo interesante es que toda esa dimensión del lenguaje que abarca las paronomasias, los calambures, las agudezas o los anagramas, pero también los tropos, todos esos aspectos de la lengua que el Saussure del *Curso* expulsaba de su república lingüística, van a reaparecer en el psicoanálisis como vías privilegiadas para acceder a la verdad acerca de un sujeto. Para Saussure, digamos, la paronomasia entre los dos sustantivos *mimo* o los dos verbos *mimar* del español es una homofonía accidental, y si algo debiera hacer el lingüista, sería precisamente mostrar por qué, a pesar de las apariencias, no se trata del mismo lexema. Pero si un paciente le contase a su psicoanalista

que, como a Platón, a él no le gustan “los mimos”, o que anoche soñó “con un mimo horrible”, el psicoanalista va a escuchar en ese equívoco una verdad acerca del sujeto que lo profirió. Al igual que Platón, el Saussure del *Curso* pensaba que el ideal de la ciencia consistía en suprimir los equívocos, mientras que, para Freud, esos equívocos no nos alejan de la verdad sino que nos abren el acceso a ella.

Ahora bien, alguien podría recordarnos de nuevo que Jakobson hizo un gran esfuerzo por integrar esas homfonías fortuitas a la lingüística, anulando así el ostracismo de la poesía. Y estoy de acuerdo con esto. Pero una anécdota vinculada con el psicoanálisis nos induce a sospechar que el ruso no estaba muy convencido del estatuto científico de estos fenómenos de imitación mutua entre las palabras. En el año 1972, Jacques Lacan va a invitar a Jakobson a su seminario. Lacan tenía una particular admiración por el ruso dado que una buena parte de su teoría del inconsciente se inspiraba en sus trabajos. El inconsciente, para Lacan, estaba “estructurado como un lenguaje”, y esto era así porque había tratado de demostrar que los dos ejes de la lingüística saussureana, el paradigma y el sintagma, que Jakobson ya había llamado ejes metafórico y metonímico en un artículo sobre la afasia, se parecían como dos gotas de agua a las dos figuras que Freud había identificado en el sueño: condensación y desplazamiento. Y como vimos, el propio Freud analizaba muchos juegos de palabras por homofonía en sus ensayos y que estas paronomasias y calambures del inconsciente no tenían nada que envidiarle a las ocurrencias de la poesía. Ahora bien, el día en que Jakobson asistió finalmente al seminario de Lacan, el psicoanalista le explicaría al público que, después de una entrevista con el eminente profesor, se ha dado cuenta de que él no hacía lingüística sino, dijo, *lingüistería* (*linguisterie*). Porque Jakobson, que estaba dispuesto a incluir estos análisis en el dominio de la lingüística quince años antes, consideraba ahora que existía una retórica del inconsciente pero no exactamente una lingüística. Que esta retórica se inspirase en el modelo estructuralista, lo aceptaba, pero la similitud se detenía ahí, y por eso Lacan acuña ese neologismo con connotaciones peyorativas: *linguistería*. Y este episodio va a resultar lo suficientemente importante como para que Lacan, que hasta ese momento había buscado el modelo de científicidad de la teoría psicoanalítica en la lingüística estructuralista, se torne hacia las matemáticas, para abandonarlas a su vez más tarde en un seminario sobre... James Joyce!

Pero alguien podría alegar que Jakobson ya estaba haciendo *lingüística* en su conferencia del año 58 o en el magistral análisis de “Los gatos” de Baudelaire que escribió con su amigo Lévi-Strauss en 1964. Y hasta podríamos añadir que entre 1958 y 1972, es decir, durante la edad de oro del estructuralismo, y sobre todo de los estudios lingüísticos de la poesía, todos estuvieron haciendo, en cierto modo, *lingüística*, o elaborando, con mayor o menor felicidad, retóricas o poéticas inspiradas en el modelo de la lingüística estructural.

Lo interesante es que este episodio muestra la divergencia entre dos perspectivas sobre los estudios poéticos o literarios: por un lado, los intentos por convertir a la poesía en el objeto de una ciencia; por el otro, los intentos por interpretar la poesía como la revelación de una verdad acerca de la subjetividad.

Una vez más, pienso que el psicoanálisis no evacúa la cuestión de la verdad de la poesía para, como sostiene Badiou, sustituirla por el esquema terapéutico de Aristóteles. Entiendo que la cuestión de la verdad sigue estando ahí aunque ya no se trate ahora de la descripción de un objeto sino de la revelación de un sujeto. Y si algo muestra el psicoanálisis es que el lenguaje poético es el reverso mismo de la *dianoia*, su dimensión desapercibida o, en términos estrictos, inaudita.

4

Para concluir, entonces, yo diría que el viejo diferendo platónico entre filosofía y poesía o, para ser más precisos, entre *mathésis* y *poiésis*, asumió una dimensión que Platón no conocía, o que sólo había vislumbrado en aquel diálogo de juventud: el *Ion*. Este diferendo se tradujo a lo largo del siglo XX en un litigio entre dos direcciones de las disciplinas llamadas humanas o sociales: por un lado, se encontrarían quienes piensan que los sujetos humanos son objetos científicos como los demás, de modo que sus comportamientos pueden explicarse por causas igualmente objetivas, es decir, a partir de los datos susceptibles de observarse y reducirse a una *mathésis*; por el otro, quienes piensan que los comportamientos humanos sólo pueden comprenderse a partir de la manera en que los sujetos individuales o colectivos interpretan el mundo, es decir, a partir de sus fantasmas o sus relatos fundamentales.

Bibliografía

Badiou, A. (1998). *Petit manuel d'inesthétique*. Paris: Seuil.

- Frazer, J. (1890/1993). *La rama dorada*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Jacobson, R. (1981). *Essais de linguistique générale*. Paris: Minuit.
- Lacan, J. (1975). *Encore. Le séminaire XX*. Paris: Seuil.
- Platon (1947). *Republique/Politeia I, II y II* (edición bilingüe griego-francés). Paris: Les Belles Lettres.
- Saussure, F. de (1916/1972). *Cours de linguistique générale*. Paris : Payot.
- Vico, G. (1744/1911). *La scienza nuova*. Bari : Laterza & figli.

Musigramas: el alcance y el valor de las inscripciones musicales en la poética de Marcelo Cohen¹

Miriam Chiani

I

La poética de Marcelo Cohen constituye una respuesta compleja —compleja en tanto es variada y construida a veces con destiempos entre lo que se dice en los ensayos y se anuncia ficcionalmente; en tanto descompone y amalgama estratos culturales diferentes (ciencia, filosofía, música, budismo, psicoanálisis) e integra elementos disímiles de la historia de las formas (modernismo, vanguardia, diálogos interartísticos contemporáneos)— a algunos de los problemas característicos de la narrativa argentina de la segunda mitad

¹ Hasta el momento Marcelo Cohen ha publicado los libros de cuentos y relatos *Lo que queda* (1973), *Los pájaros también se comen* (1975), *El instrumento más caro de la tierra* (1981), *El buitre en invierno* (1985), *El fin de lo mismo* (1992), *Los acuáticos* (2001) y *La solución parcial* (2003); las dos nouvelles de *Hombres amables* (1997); las novelas *El país de la dama eléctrica* (1984), *Insomnio* (1986), *El sitio de Kelany* (1987), *El oído absoluto* (1989), *El testamento de O'Jarial* (1993), *Inolvidables veladas*, *Donde Yo no estaba* (2007), *Impureza* (2008), *Casa de Otro* (2009), *Balada* (2011) y *Gongue* (2012). Desde los años de exilio en España, donde se instala en 1975, Cohen desarrolla una importante y continua actividad como crítico. Ya en nuestro país, esta tarea se perfiló aún más definida, libre y constante en el espacio propio que constituyeron las publicaciones bajo su dirección —las revistas *MilPalabras* (2001-2003) y *Otra parte* (desde 2003)— y los ensayos breves reunidos en el libro *Realmente fantástico y otros ensayos* (2003). Este artículo que retoma algunas ideas presentadas en los artículos “Cuando el narrador escucha” (Chiani, 2009) y “Musigramas. Sobre música y literatura en la narrativa de Marcelo Cohen” (Chiani, 2013) desarrolla en particular algunas reflexiones sobre el lugar de la música en los textos no ficcionales.

del siglo XX: narrar ante la crisis del realismo y la demanda de memoria para la literatura después de la dictadura; sobrevivir a la presión de la homogeneización de los discursos, la operacionalización del lenguaje (efecto del imperativo de comunicabilidad en la sociedad de masas) y a las exigencias formales y estéticas de la industria cultural; enfrentar la progresiva invisibilidad y la devaluación de la literatura provocadas por la consolidación de una cultura audiovisual y de la información digitalizada; posicionarse ante la hipertrofia de la figura del escritor en tanto fuente del sentido, autoridad o “personalidad” y a la creciente desestabilización de la separación y autonomía de los campos artísticos. Cohen asumirá estas cuestiones interviniendo en las distintas polémicas que han sacudido los últimos veinte años de producción literaria y crítica. Discusiones sobre el realismo y sus distintas variantes; sobre la consistencia y legitimidad de la literatura, su especificidad, sus contornos, su valor, e incluso su posible agotamiento, en un contexto que percibe como bullicio cultural, hiperinflación de palabras, relatos, mensajes, ficciones ruidosas que aturden y que dominan. Contexto que, ya acusado en sus primeros ensayos sobre narrativa, terminará de definir en el año 2006 con la expresión “Prosa de estado”: una inflada doxa macerada en jergas de la política, la publicidad, la prensa y otros medios masivos de comunicación, que acota y falsifica tanto la percepción como el sueño y la memoria y avanza sobre la literatura, asimilándola a sus principios. Convencido de que el lenguaje es a la vez la herramienta de control o de liberación más inmediata, la pregunta última que sostiene su poética es “cómo se puede hacer para hablar un lenguaje que nos represente mejor, que tenga contacto con la intimidad, con el deseo de libertad, con otros deseos que no sean los de dominio y destrucción” (Cohen, 2006b). De ahí un proyecto que exige un tipo de representación adecuado al horizonte de experiencias actuales (en el orden del conocimiento y de la praxis vital) y que liga la rehabilitación del realismo, pero de una nueva especie, a la defensa de la autonomía –la defensa de una cierta especificidad de lo literario que no implica la afirmación autorreferencial (que la literatura se haga sólo de literatura), la negación del contacto con otros medios ni la desconexión total con la vida, sino la postulación de una diferencia siempre renovada, siempre ensayada cada vez de nuevo frente a los otros lenguajes autoritarios y estridentes. De ahí también una escritura detenida en el trabajo artesanal sobre la palabra y la frase, con analogías, imágenes potentes,

neologismos, excursos, tiempos muertos; tramas laxas que se demoran en el registro próximo al ensayo, la especulación políticosociológica o despuntan en iluminaciones poéticas y discursos enrarecidos (ya que es más por la extrañeza del lenguaje que se abren la conciencia y el mundo del escritor y el lector que por la inventiva argumental o la solidez de la anécdota); una escritura concebida como experiencia que, si bien se desarrolla por proliferación, por exceso, integrando en su expansión también el medio musical, diga a la vez el silencio, se conecte con el ansia de descarga y de vacío.

En la propuesta de un “realismo inseguro” —aquél que anula polaridades (realismo/fantástico) y destierra las cohesiones fuertes de un texto de tipo maquínico orientado hacia la consecución del final—; y de una “sociología fantástica” —una ciencia ficción contrautópica de tinte político/social donde pueden leerse algunos rasgos de las teorizaciones sobre el “capitalismo tardío”, la “sociedad posindustrial”, la “sociedad del espectáculo”, “del control”, “transparente o de los massmedia”— se advierte un intento por capturar el presente en sinestesia que traduce la maleabilidad histórica del cuerpo y del “aparato” sensorial, haciendo hincapié en el impacto acústico.²

Los materiales de los paisajes y la cultura del presente, no opacan sin embargo una clara filiación con la tradición moderna, tanto porque ésta se constituye más de una vez en objeto de reflexión crítica, como porque de sus avatares históricos derivan elementos con los que se construye un posicionamiento como crítico y escritor.³ Tradición de la que se nutre, como se dijo,

² Su “realismo inseguro” que debe parte de su peculiaridad al vocabulario científico de las teorías del caos, según la versión de Prigogine, supone la idea de una trama destramada como respuesta a las críticas realizadas al realismo de raigambre tecnocrática mercantil, siempre “agobiado por el progreso del héroe hacia alguna realización”. Su sociología fantástica exhibe algunos puntos de contacto con algunos narradores de la llamada Nueva Ola, la tendencia que confiere a la ciencia ficción un contenido filosófico y humanístico, y presta mayor atención a las cualidades formales de esta modalidad narrativa por su respeto a la tradición modernista. Esta corriente, proclive además a la ficción paranoica —por el desarrollo de imaginarios de amenaza y peligro, climas de complots conspirativos, construcciones delirantes y persecutorias—, desdibuja los límites de la ciencia ficción, de la línea que separa a ésta del realismo.

³ Si bien puede advertirse en los trabajos críticos un acercamiento progresivo a la literatura argentina, a establecer en ella mapas y linajes, los nombres de Kafka, Joyce, Rilke, Proust o Pound, entre otros, persisten y siempre como recursos modélicos para repensar o retomar, frente a las crisis o estados de cosas en nuestra literatura que suscitan las polémicas o temas tratados (cuestiones sobre el valor, sobre la buena o mala escritura).

la ciencia ficción especulativa, y, como se sabe, además, a la que pertenece el intento de establecer contactos y préstamos en general entre artes, en particular, entre la literatura y la música. Una línea que se extiende desde mediados del siglo XIX y continúa en las vanguardias de principios del siglo XX. Allí tiene incidencia en las múltiples y diferentes concreciones de la llamada “resurrección de la palabra” (Shklovski), como ha subrayado Raymond Williams:

Se trata de los intentos, variados en sí mismos, de prescindir por completo del lenguaje, por estar demasiado desesperadamente comprometido y corrompido por esta o aquella versión de su condición, o bien, a falta de ello, hacer lo que propuso Artaud, ‘sustituir el lenguaje hablado por un lenguaje natural, diferente, cuyas posibilidades expresivas equivalgan al lenguaje verbal’. En términos francos esto es un vaudeville, pero más prácticamente podemos ver que un elemento clave, tanto en el Modernismo como en la vanguardia, era la confluencia, fertilización cruzada y hasta integración deliberada de lo que hasta entonces se habían considerado artes diferentes. Así la aspiración a desarrollar el lenguaje hasta darle un carácter musical o la inmediatez y presencia de la imaginaria, o la ejecución visual, si fracasaba en sus términos originales (y estaba destinada a fracasar), podía trasladarse a la música, la pintura, las artes de la actuación o, significativamente, el cine de tipo vanguardista (Williams, 1989: 95).

Tradición, según Rancière, de un pensamiento paradójico que, mientras enarbola bajo el nombre de modernismo la autonomización de cada una de las artes, la potencia inmanente de cada materialidad específica, a la vez que la distinción entre arte y no arte, no ha terminado de fundar teóricamente bien estas separaciones, las cuales son desmentidas, además, por la realidad creciente de las mezclas entre ámbitos artísticos, por un sensible heterogéneo que puede nutrirse también de cualquier mercancía, cualquier objeto de uso y conlleva en sí, a lo largo de su historia, distintas variantes políticas, variantes de superación, de utopía, de resistencia, de promesa, ligando lo propio del arte a una cierta forma de ser de la comunidad. Un sensible que, después de la vanguardia, y el arte contestatario de los años sesenta, vuelve a mos-

trar, con transformaciones significativas, sus contradicciones internas en las manifestaciones de la llamada “estética relacional” (Bourriaud, 2007), cuyo sentido, es “el de una desespecificación de los instrumentos, materiales o dispositivos propios de las diferentes artes, de la convergencia en una misma idea y práctica del arte como manera de ocupar un lugar donde se redistribuyen las relaciones entre los cuerpos, las imágenes, los espacios y los tiempos” (Rancière, 2011: 32).⁴

La poética de Cohen expone sustratos superpuestos provenientes tanto del modernismo del siglo XIX, como de la vanguardia histórica y de algunas de las tendencias contemporáneas del arte –sustratos que se observan también en los modos diferentes de apropiación de la música–, así como una asunción explícita de lo que estas fases arrastran con respecto a la cuestión de las tensiones auto/heteronomía del arte. Si se nutre de un conjunto de elementos provenientes de la realidad sociocultural presente, como de la música, reprograma estos materiales y los organiza en función de un cierto saber artístico (la composición) –que se identifica con lo técnico sólo en tanto posibilidad y capacidad de haber tenido sensaciones verdaderas y transmitirlos, o “de saberse manejar con lo impropio, lo intempestivo” (Cohen, 2003b: 12), sin anular por tanto el nivel experiencial del arte como heterogéneo sensible, diferente con respecto a la experiencia ordinaria. Y en función también de una memoria de las formas que resguarda el carácter “evasivo” y a la vez crítico de la literatura; esa otra parte que nos ofrece reconectarnos de otro modo con el mundo y se piensa no sólo en relación con la trayectoria del subsistema artístico sino en relación con lo que ese subsistema ha legado o representa como contestación paradójica al orden de la dominación.

II

Los intercambios variados que la narrativa y los textos no ficcionales de Cohen mantienen con la música no han sido hasta ahora relevados con

⁴ Con las expresiones “estética relacional” o “arte de la posproducción”, Bourriaud define el paisaje dominante del arte actual que construye nuevas formas de sociabilidad (modelos relacionales, en los que se destaca un aspecto convivial e interactivo), en base a las formas de saber generadas por la aparición de la red, es decir, a partir de obras y estructuras formales y sociales preexistentes (posproducción): producir es, en este sentido, interpretar, reproducir, reexponer o utilizar obras realizadas por otros o productos culturales disponibles.

sistematicidad y profundidad por la crítica, que en general parece adoptar un ángulo óptico de lectura: mira, observa el espacio representado, señala y describe lugares; habla de *territorializaciones* y *desterritorializaciones*, *periferias*, *fronteras*, *márgenes*, *bordes* y *cuerpos*; *neoterritorios* marcados por la mezcla, la hibridez, la saturación, la miseria; *espacios/despojos* de las ciudades europeas, posindustriales, posmodernas; *espacios insulares*; *espacios distópicos o contrautópicos*, *apocalípticos* y *postapocalípticos*; *imágenes*, *réplicas*, *simulacros*, productos de la cultura massmediatizada; es decir, emplea, a menudo, categorías espaciales o vinculadas a lo visual.⁵ Quizás Cohen ha favorecido, con sus propias intervenciones, esa plataforma de visión para el discurso crítico: él ha dado relieve, en distintas ocasiones, a los “escenarios corroídos” de sus textos, los cuales, además —ha dicho— se deben tanto a las lecturas realizadas como a *lo observado* en los recorridos y las caminatas por las ciudades donde vivió. Y ha acentuado, además, la estimulación del plano de la vista para el lector: “Me tomé mucho trabajo en crear espacios que el lector pudiera visualizar” (Cohen, 2001a: 1). Es más, en reiteradas oportunidades, reconduce el origen del acto narrativo a un *hecho de visión*, a un *punto de vista*, a la impresión de una *imagen*, que concentra en sí todos los elementos narrativos; una percepción que no se borra y deja huellas: el “narrador es alguien que ha visto” (Cohen, 2003a: 205); “lo que hace la escritura (...) es desplegar en una línea la esfera de la imagen” (134). Sin embargo, ha aclarado también que el *haber visto* no es reductible a un proceso óptico: “en el haber visto, la relación con lo presente está más allá de la comprensión sensible y no sensible. *Haber visto* es haber estado ante una presencia iluminadora que articuló todos los sentidos; haber adquirido un saber que conserva la visión” (205). Lo que se presenta en términos de *visión*, *iluminación*, es entonces una experiencia, una receptividad a lo real, no controlable a voluntad por la conciencia, una receptividad tan corporal como mental, cuyas impresiones e imágenes forman una especie de memoria sedimentada en capas que se

⁵ La crítica sobre el autor ha reconocido solo ocasionalmente la incidencia de la música en parte de su obra. Los aportes críticos que pueden citarse —afirmaciones aisladas de excesiva generalidad o comentarios puntuales sobre la presencia de la música en algunas de sus novelas— son los trabajos de Graciela Montaldo, 1984; Mónica Sifrim, 1997; Teresita Frugoni, 1998; María Marta Castellino, 2003; Jimena Néspolo, 2006; Fernando Reati, 2006; Silvia Kurlat Ares, 2007 y Jorge Carrión, 2010.

ocultan e imbrican entre sí. Remanente siempre disruptivo con respecto a la continuidad elaborada e ilusoria de lo vivido que rompe el acontecer diurno y coherente de las vivencias, la experiencia no es la totalidad empírica de lo percibido, sino lo empírico decaído, arruinado en los restos y fragmentos sedimentados. Y narrar es “hacer abuso de las debilidades de la memoria” (182); recuperar sensaciones, rescatar una percepción aurática, el contacto íntimo, único, instantáneo con lo real contra la conciencia automática que vuelve virtual cualquier realidad, “en cuanto es vivencia, cosa de cerebro” (184), y contra los simulacros, la red de doxas y mediatizaciones múltiples. El *haber visto*, o la *imagen* que no se borra *como experiencia* —si articulan todos los sentidos, si concentran en sí anécdota, personaje, paisaje, objetos, tiempo, que en el relato, con la imaginación, luego se despliegan en línea—, parecen estar especialmente poblados de impresiones acústicas, de restos de escucha, de marcas y fantasmas musicales. Los magmas de percepción en los textos, los *perceptos*, si llaman al ojo crítico descubriéndole peculiares escenarios, no menos convocan al oído porque esos escenarios son territorios que suenan, que se dejan escuchar. Puede decirse que la poética de Cohen da cuenta de la transformación, de la maleabilidad histórica del cuerpo y del “aparato” sensorial en la era audiovisual, haciendo hincapié en el impacto acústico; que no sólo recoge los efectos de la mediática inflación de imágenes, sino los de la polimorfa naturaleza perversa que también ha alcanzado el oído. Pero esa poética de un narrador asaltado en la vista por las mayúsculas contradicciones de los paisajes del presente, o en el oído por la disponibilidad ubicua de incontables fuentes sonoro/musicales, es también la de un narrador que ha recorrido variadísimas geografías sonoras a voluntad; la de un aficionado, un amateur entendido, ecléctico y apasionado.⁶ Una doble raíz

⁶ Si bien Marcelo Cohen no es músico, ha manifestado una temprana afición por la música: “me gusta mucho el género canción en todas sus formas, desde lo clásico hasta lo popular [...] Pero el rock me acompaña desde siempre. Fui amigo de músicos de rock a principios de los setenta y tuve diálogos con muchos de ellos durante mucho tiempo, hasta que la vida nos alejó. Al mismo tiempo escribía canciones para amigos que tenían grupos vocales de folclore o de baladas [...] Después me efectivicé como hombre de letras y a la vez me dejé llevar por otras músicas y el jazz, que escuchaba desde casi adolescente, me secuestró de esa manera un poco neurra en que captura el jazz” (Cohen, 2007a: 32). El autor trabajó además una estrecha relación con los músicos de Babasónicos, que se concretó artísticamente primero con “Falsario” —canción cuya letra compuso junto a Adrián Dárgelos e integra el álbum *Anoche*— y que se renueva con “En la

–el estado contemporáneo de la cultura de indudable saturación acústica y el gusto personal por la música– y una doble condición –narrador rendido a la escucha, obligado a escuchar / narrador subyugado por la música, deseoso de escuchar– sostienen la dimensión auditiva de la experiencia que se pretende rescatar y puede reconocerse en distintos planos: en la sistematización de reflexiones teórico/críticas sobre la narración, en el orden de lo representado, y en el hecho de establecer con la música una comunicación de carácter complejo. Esa doble raíz contradictoria (de tenor a la vez pasivo y activo) explica tanto la constancia y variación del elemento musical como las distintas funciones y marcadas tensiones valorativas a las que se lo somete en la poética de Cohen: las diferencias entre constituirse en *modelo* ejemplar de la narración y a la vez en *material* de uso en sus relatos donde funciona como objeto de representación, o palabra que entreteje la escritura (en el caso de las canciones); las diferencias axiológico/ideológicas de la música en relación a sus efectos (positivos/negativos); y, por último, las que se perciben entre la faz negativa que adquiere la música en algunos textos y, paralelamente, su uso positivo/afirmativo en el intento por performatizar la narración a través de canciones que actualizan la voz, por transformar la lectura en un hecho de escucha y recuperar la conexión, que la literatura perdió, con el oído.

III

Si su narrativa realiza distintos recorridos –el viraje de un realismo comprometido a un realismo inseguro, la adopción y transformación de la ciencia ficción, la superposición de memoraciones del período dictatorial, de la represión, con visiones contrautópicas del presente, las críticas al neoliberalismo, las propensiones sociológicas, filosóficas o líricas en el relato, etc.–; no menos exhibe el tratamiento de diversos géneros y estilos musicales, los que tienden incluso a entablar, en algunos casos, especies de agones o dramas: el rock en *El país de la dama eléctrica*, la música clásica en *El oído absoluto e Insomnio*, el tango en *Inolvidables veladas*, la música experimental en *Hombres amables*, el tango y la cumbia villera en *Impureza*. La música constituye

bruma nacarada del origen”, la biografía en clave ficcional que escribió sobre la banda. También ha hecho crítica de jazz en diversos medios nacionales y extranjeros y participado en diferentes eventos en los que ha dado charlas sobre préstamos entre jazz y literatura. Sobre estos temas ha colaborado con notas en las revistas *Inrockuptibles* y *Jazz Magazine*, y en el diario *Clarín*.

así, acentuando la literalidad del concepto, un ritornello -una materia de expresión capaz de trazar un territorio y desarrollarse en motivos territoriales, en paisajes territoriales (Deleuze & Guattari, 2000)- que hace tanto a la escritura como a la representación, devenidos entonces espacios de exploración con múltiples experiencias auditivas. Un ritornello que se actualiza a través de diferentes modos de inscripción/transcripción de la música, lo que llamamos musigramas: éstos serían particulares “grammas lectorales” (Kristeva, 1981), modos de escritura/escucha o, en este caso, narrativizaciones de la música, entendida así como texto cultural extranjero, cuyo traspaso al orden y lógica narrativos, supone tipos de injerto y espaciamientos, paragramatizaciones de variado tipo. Una *inserción de tipo argumental* —cuando la música motiva la acción o solventa la construcción de personajes y sus historias—, es acompañada, a veces, por reflexiones críticas, comentarios, diálogos y discusiones sobre música, o sea, por una *inserción argumentativa*, proclive a veces al comparatismo entre lenguajes artísticos (*El país de la dama eléctrica*, *El oído absoluto*). También es común la *descripción imitativa* que demora la narración con pasajes tendientes a caracterizar o mimar clases de sonidos, obras, ritmos o corrientes musicales y sus efectos. Ésta tiene su reverso en la *inserción figurativa*, cuando la música es el término, el medio, con el que se construyen imágenes, metáforas, comparaciones para recrear otras entidades, ideas, etc. *Las menciones*, el registro disperso de títulos de canciones, nombres de grupos o bandas, cantantes, estilos y tipos de géneros musicales existentes, —que son constantes y con las dos modalidades anteriores provocan un efecto de ubicuidad musical—, se combinan a veces con las *citas* de canciones. Estas son literales, fragmentos de temas más o menos reconocibles según los casos (*El instrumento más caro de la tierra*, *El país de la dama eléctrica* o *Inolvidables veladas*), o son canciones inventadas con base en un modelo genérico o tipo de música (*El oído absoluto* o *Impureza*). Otras veces letras de canciones ya producidas, pierden los índices y los contornos de la cita y se injertan; se montan a la prosa y contaminan la escritura más directamente, reduciendo la distancia crítica y los espaciamientos. Con esta *afección de la escritura* los textos se convierten en glosa y entreglosa de canciones, en cruce y modificación recíproca de unidades pertenecientes a textos diferentes a tal punto que se usa el fragmento como motor de desarrollo discursivo o puede sufrir la canción, además de la amputación significativa, alteraciones

de todo tipo (léxicas, sintácticas, semánticas). También hay casos de inserción *poético-estructural*, cuando se imitan técnicas de composición o géneros musicales (contrapunto, sonata, fuga) o amplios procesos de *metaforización* por los que la música se eleva a modelo de literatura. Estas variantes se combinan o compenentran ya desde los primeros libros de cuentos –*Lo que queda* (1973), *Los pájaros también se comen* (1975)–, en los que hay un impulso por traficar con la música de distintas maneras y figuras que sugieren sentidos para ese tráfico, potenciado en los textos posteriores: la presencia de personajes escritores que mantienen relaciones especulares/identificadorias con cantantes y músicos, o de personajes músicos incapaces de tocar –un cuento en el que un joven escritor y un cantante juntos sostienen una casa que puede interpretarse alegóricamente como escritura (“La gran Casa de la Calle Andonaegui”); otro con un escritor cuyo doble es un bandoneonista manco (“El porvenir es más duro que el granito”), otro cuyo protagonista es un músico viejo, de manos temblorosas (“El instrumento más caro de la tierra”). En esas equivalencias (escribir/cantar/tocar) se inscribe a la vez una distancia, una diferencia, una ausencia –ya la falta en/de la literatura con respecto a la música, ya la ausencia de música o la imposibilidad de ejecutarla– con lo que la música se constituye imaginariamente en el ideal, el Otro, un otro significativo del que parten las demandas para la escritura (en estos casos, la implicación corporal, el contacto material, sensible, que supone la música y por ende su relación más directa y profunda con lo real). Los primeros textos instalan imágenes de deseo que –amplificadas en apelaciones ficcionales a escritores que hicieron contacto con la música (Wilde, Felisberto Hernández, Cortázar), en remisiones indirectas a géneros mixtos de música y texto como la ópera (“El jardín de Florencia”) o a figuras míticas asociadas a la música (Orfeo)– dirigen y organizan los desplazamientos posteriores de la narración para volver a encontrarse de múltiples maneras con su doble. En ese continuum musical, vuelto ya rumor, entorno apenas sentido como música –el acuario sonoro que solo acompaña actividades, complemento de hábitos–, ya sobresalto y acontecimiento perturbador, que susurra o invade, enferma, irrita, adormece, despierta o libera; que se ama o se odia, algunos momentos sobresalen como episodios o nudos, de correspondencias artísticas. Porque algunas narraciones *dicen* la literatura a través de modelos musicales. El oído absoluto presenta, por ejemplo, una especie de *programa* musical con re-

ferencias a composiciones y músicos clásicos (Bach, Hayden, Beethoven, Brahms, Schubert, etc.), a través del cual se desarrolla una ontología de la música basada en elementos tanto de la teoría del *ethos* griega que ahonda en los efectos de los distintos ritmos e instrumentos sobre el espíritu, como del idealismo del siglo XIX que la erige en máximo modelo de realización artística. La música es en la novela una aspiración para la letra y una pantalla desde la que se habla de literatura. En “Un hombre amable”, en cambio, es la música experimental, en la línea de Cage –la música performance, aleatoria, aliada al ruido y al silencio, a la negación de la subjetividad; hecha con los aportes del entorno, con las impurezas del ambiente– la que puede identificarse como trasfondo modélico del arte narrativo.

Con frecuencia sus personajes son sacudidos por acontecimientos que exceden y resisten a las posibilidades insuficientes del lenguaje y a las representaciones disponibles de la cultura por lo que su íntima naturaleza y su sentido quedan a medias revelados: ocultos, inaccesibles, innominados, travestidos por el humor, trasmutados por el lirismo, la nominación poética o confundidos en la mezcla de lenguajes –una experiencia limitada y defendida a la vez por la in-fancia, una experiencia muda (Agamben, 2007)–; esos acontecimientos muchas veces están ligados a la música y si no directamente, asimilados al prodigio de real o el misterio del mundo, que la música re-presenta y ofrece. De este modo, la música y la voz se integran a la serie semántica que recorre la literatura de Cohen: lo extraño, lo extranjero, lo indecible, lo real –real justamente por extraño, por esquivar la coagulación de las representaciones usuales del lenguaje y la cultura (Rosset, 2007).

Sin embargo, la música se presenta también acoplada a los mecanismos de control de la sociedad posindustrial, integra la retícula de poder, se vuelve un agente más que cercena la posibilidad de la experiencia. Tanto por el nivel de la producción/reproducción, como de la recepción musical se forja un canal sumamente represivo. La violencia simbólica de la sociedad del espectáculo y de los massmedia aparece atravesando el fenómeno de la audición, se ejerce sobre los cuerpos y la escucha misma, o sobre los cuerpos a través de la escucha, que es continuamente sometida a intervenciones y controles, en zonas cada vez más extensas de la vida diaria bombardeadas por la saturación audiovisual. Músicas sedantes, funcionales o totalitarias se suman al paisaje de deshechos y afectan subjetividades, no sólo en el modo y en el plano (el

estímulo y el impulso erótico) más destacados en los primeros textos; las afectan en mayor profundidad, en un proceso que aunque intensificado no es lineal, sino complejo e intermitente, y llega hasta la conversión concreta de la música en ataque o agresión corporal, donde todavía opera como agente externo al cuerpo. O, con menor distancia, como golpe ya asestado, la música actúa in-corporada en una internalización patológica de índice paranoico o en una pasiva asimilación reguladora de lenguajes, conductas y deseos.

Así a partir de *El país de la dama eléctrica*, un conjunto de fuerzas sonoras, tanto de resistencia como opresivas, con sus desplazamientos, ingresarán en el terreno de las pugnas del poder y en el ámbito de la política y sus distintos sistemas normativos, operantes sobre clases y sexos y sobre cuestiones tales como la identidad o la memoria.

Por eso no puede decirse que la música o los tipos de música que aparecen en los textos sean sólo temas en la narrativa de Cohen, aunque se argumente sobre música y puedan extraerse conclusiones acerca de su valor, según los efectos que produce; porque pierde los límites del entorno temático –dado por determinado tipo de acción, clases de sucesos, discursos o personajes–, para diluirse o elevarse en entorno territorial actuante por el que diferentes problemáticas político/sociales transitan, volviéndose motivos de ejecución musical y de escucha. Es de este modo no sólo capturada como un hecho social de por sí –ya sea por su forma, transmisora de relaciones sociales, ya sea por constituir un subcampo artístico sociocultural–; se trama como hecho socializado constitutivo de paisaje capaz de condensar, procesar, y/o transformar otros hechos y discursos sociales. En otras palabras, la música, el canto o el baile no son simplemente elementos, objetos que pertenecen a la realidad representada, designan el horizonte ontológico, el marco de la realidad misma, la textura que la sostiene.

Por lo mismo, tampoco siempre es posible reducir las diferencias de fuerzas –positivas/ negativas, progresivas/regresivas, liberadoras/alienantes– a determinados géneros o corrientes musicales –aunque en algunos casos la identificación sea más fácil–, porque el poder y el valor de esas fuerzas no se miden sólo por la música, por su estructura, por su forma o sus contenidos en el caso de las canciones, sino por la instancia que la hace existir como tal: una escucha siempre cambiante y desplazada tanto por los procesos de aprendizaje que llevan a cabo los protagonistas, como porque se despliega en sujetos y

circunstancias de emplazamientos distintos.

IV

En las palabras iniciales a *La solución parcial*, –un libro de relatos publicado en el año 2003 donde Cohen se opone a la idea de que el cuento debe dejar al lector KO por su cortante resolución final, en directa alusión a Cortázar, aunque sin mencionarlo–, le asigna al lenguaje un doble poderío: ser a la vez el gran instrumento de dominio y de liberación. Una metáfora acústica, con la que el lenguaje pasa a ser la membrana fina, delgada, elástica y móvil, según las vibraciones del aire, sintetiza esta última posibilidad (la liberación) que encarnaría la escritura literaria: “si el lenguaje es el gran instrumento de sujeción y control puede también ser el *tímpano más sensible*”, dice Cohen.⁷ Y más adelante, la perduración del efecto de ciertas narraciones preferidas, cuyo núcleo, dice, “suele ser algo que se ha captado con más de un sentido”, (o sea en sinestesia), es como “esa música de un concierto que uno puede recomponer horas después, de vuelta en casa, a partir de algunos fragmentos que se estamparon en la memoria” (Cohen, 2003c: 11). El nivel experiencial de la escritura y la lectura –que intentan superar el solo sentido sensato, inteligible, sostenido tradicionalmente en el sentido de la vista–pasa metafóricamente por el *oído*, o por el *oído musical*, cuando las condiciones para escribir un buen cuento, se consideran, más que técnicas, del orden de lo sensual, “quizá de lo sexual” (10).

En el año 2003 se publica, además, *Realmente fantástico y otros ensayos*. El texto incluye en la segunda parte, en la sección de ensayos temáticos sobre narrativa, “Algunos tiempos perdidos”, un trabajo dedicado al jazz publicado inicialmente en 1997 en *Clarín*. También comienza a salir ese año la revista *Otra parte*, donde aparecerán con regularidad otros artículos que concentran referencias a la música: “Música prosaica” (2004), “Adónde va Uri Caine” (2005) y “Alumbramiento” (2006).⁸

⁷ Recordemos que tímpano es también sinónimo de un instrumento musical de percusión, el timbal.

⁸ “Algunos tiempos perdidos” y “Música prosaica” trazan contactos y diferencias entre ambas artes. Aunque en “Adónde va Uri Caine” Cohen se refiere exclusivamente a este pianista de jazz contemporáneo y en “Alumbramiento” a los discos Songbooks de Lucía Pulido, Fernando Tarrés y el grupo La Raza, propone en ambos trabajos algunas ideas sobre la música y la voz,

La adopción de la primera persona y una experiencia subjetiva de escucha –escuchar al pasar una grabación de jazz; escuchar una lengua extranjera en la traducción; escuchar en vivo una cantante– particularizan los musigramas en los trabajos no ficcionales, afectando los protocolos del discurso teórico crítico con el sello de las narrativas del yo. Estos textos contienen autofiguras de una escucha gozosa, cuyo gusto barre con la indiscriminada mezcla del material musical característico de la narrativa, para seleccionar géneros preferidos que orientan el establecimiento de las correspondencias interartísticas. Y si bien éstas se realizan a partir de una impronta autobiográfica –enlazadas a episodios, recorridos y circunstancias personales, de carácter profesional o privado–, no aparecen vinculadas con el itinerario de la narrativa, no se enuncian o anuncian como propuesta programática realizada o por realizar; es decir, el contacto con la música no se presenta como principio rector de la poética, ni se hace referencia a cómo la narrativa acoge la música, cómo la tramita, la inscribe y transforma.⁹

Lo que en estos trabajos se expone recién a partir del 2003 –y puede leerse como una posible dirección estratégica de lo literario, teniendo en cuenta el contexto de problemas y cuestiones a las que se enfrenta por esos años la poética de Cohen– a la vez que habilita nuevas perspectivas para reflexionar sobre distintos aspectos de la literatura, está también, en cierta medida, prefigurado y disperso en algunas ideas previas sobre los procedimientos, funciones y valores de la narración que la música vendría –como prisma o telos de las tentativas literarias– a completar, exaltar, ampliar, o concretar con mayor eficacia.

Dicho de otro modo, si bien estos artículos constituyen una formulación tardía sobre las relaciones música/literatura con respecto a la sistematización de sus ideas sobre narrativa iniciada a partir de los años 80, poseen un valor

vinculadas a los artículos anteriores que permiten tanto ampliar la relación literatura/ música en ellos establecida, como pensar la concreción de ese vínculo en sus textos narrativos.

⁹ Cohen no se ha referido mucho a las relaciones de su propia narrativa con la música. Sí, en distintos reportajes ha reconocido la impronta del jazz en el proceso de escritura, que suele asociar a la idea de Gombrowicz “escribir es manejar las riendas de un caballo desbocado” o ha hecho referencias generales a algunos de los ritmos que aparecen en sus relatos pero no con respecto al modo en que estos géneros funcionan en ellos (Cohen en Sifrim, 1998; Cfr. También Cohen, 2001a; Cohen, 2003b; Cohen, 2007b; Cohen, 2009a).

retrospectivo y prospectivo para una relectura de su poética: se relacionan, integran y expanden gran parte de los principios ya enunciados; están en consonancia con los parámetros antes exhibidos en los juicios críticos sobre distintos textos o autores; vienen también a justificar, a sostener teóricamente y dar cierta unidad a una práctica narrativa que ha puesto en obra ese contacto desde sus comienzos, a mediados de los 70; y, a la vez, permiten desarrollar otras ideas sobre narrativa dirigiéndola más directa y explícitamente hacia un contacto interartístico. Con lo cual, el tipo de comparatismo desplegado especialmente en “Algunos tiempos perdidos” y “Música prosaica” no consiste sólo en el establecimiento de relaciones de semejanza y de diferencia entre literatura y música; la música funciona más bien en ellos como un código de *modelización*, o una especie de *modelo teórico*, que, ampliado a un nuevo dominio de aplicación, la literatura, sirve para –desde ciertos lugares, ciertos ejes ajenos–, repensarla, verla otra vez o redescubirla (Nattiez, 2011).¹⁰

Esta doble conexión interna con lo ya publicado (los textos narrativos y ficcionales) se realza considerando que las propuestas sobre relaciones posibles entre música y literatura y las referencias aisladas a la música coinciden con el proceso por el que la poética de Cohen se encamina a proclamar más directamente la pelea “por la propiedad de la lengua y la verdad de las historias”, contra la “prosa de estado”, y contra la salida hacia el exterior contaminante que representa “la mala escritura”; es decir, se presentan más o menos paralelamente con las reflexiones acerca del destino de la literatura, de su futuro y con una visión crítica de determinadas tendencias de la cultura en general y de la narrativa argentina en particular.¹¹ Responden, por lo tanto, más

¹⁰ Según Nattiez, cuando un arte va al encuentro de algo diferente de sí misma, buscando reflejarla, prolongarla o ampliarla, se trata, como en la invención científica, de proyectar en un dominio las interrogaciones y las herramientas de otro dominio, se trata siempre de la puesta en correspondencia de dos configuraciones distintas, de la aplicación de una esfera del mundo en otra esfera, a fin de explicar su funcionamiento o de profundizar y enriquecer su contenido. En base a estas nociones se sostiene aquí la idea de que la música funciona en los textos no ficcionales de Cohen como un código de modelización en su concepción de arte narrativo o como un sistema asociado que pondrá al descubierto potencialidades del relato.

¹¹ La tendencia a desactivar la prosa de estado (doxa, para simplificar) escribiendo deliberadamente mal, al representar sin distancia, ni matices, estereotipos de usos vulgares de la lengua. Cohen intenta discriminar líneas en la llamada mala escritura, cuyos representantes respetables

que a un juego neutro de renovación artística, a un intento de redefinición de los límites y naturaleza de lo literario y al establecimiento progresivo de una *política de escritura* que se concibe como “erótica de artificios legados por la tradición”.¹²

Poco tiempo antes de concebir el relato, con De Certau, como “arte del golpe” caracterizado “más por un modo de ejercerse que por la cosa que indica... que produce efectos, no objetos” (Cohen, 2006a: 6); de hacer del matiz, el elemento que hace estilo y define la buena escritura –“el matiz, dice Barthes, es insignificante; sólo expresa la posible autonomía de un lenguaje, una particularidad sin atributos” (7); de postular la necesidad de diferenciar, de desfamiliarizar la lengua en uso y la lengua propia, “indagando en lo siniestro de toda familiaridad” (7); de reclamar la recuperación de “las preciosas armas (tiempo, elipsis, transiciones, alternancia de diálogo dramático de base oral y narración en indirecto libre) que la literatura se forjó para restablecer los matices” (8); y de proponer una mirada sobre la tradición, una cadena de antecesores y descendientes en la que está inmersa el escritor; Cohen se aproximaba a la música, para tantear lo que el narrador podría aprender de ella; se acercaba a los modos con que otros escritores habían intentado capturarla, para pensar alianzas con una zona ajena, y seguir preguntándose “en qué podría consistir en el futuro la esencia de la literatura” (8).

La alusión, a partir de la noción de matiz, de los últimos cursos dictados por Barthes sobre la preparación de una novela que no llegó a escribir, es reveladora para pensar este momento de la poética de Cohen y el atajo por

reconoce en Aira, o Zelarayán, sin dejar de subrayar el peligro que supone: “Menos interesante es que la perversión pase, por escasez de recursos o indolencia, a avalarse en el referente, por ejemplo en taxonomías sexuales que engalanan la tele o se ofrecen en Internet, o en el elogio de la vida amorosa, a modo de distinción retributiva del pelagatos” (6). Es en el trayecto hacia esta polémica con los estados de la prosa argentina, cuando aumentan las reflexiones sobre una posible prosa musical.

¹² Referimos aquí a lo planteado por Cohen sobre la necesidad de una narración “cuidada” en “Rigor y aventura” (2009). Un artículo que reflexiona sobre el cataclismo del capital y sobre algunas posiciones con respecto a la literatura que éste generó, más precisamente, sobre una tendencia apocalíptica que Cohen percibe como dominante y a la que se enfrenta: se trata ahora de un posible Apocalipsis de la literatura, de un salirse de la literatura, destruir los valores de su tradición, entregándose directamente a escribir mal, “o sea contra los parámetros estéticos de escritura” (Cohen, 2009b: 29).

la música que la “reformula”, si se recuperan algunas cuestiones del texto del francés que parecen tener resonancia en el discurso crítico de Cohen: la necesidad de Barthes de una “vita nuova”, de un recomienzo, de “empezar de nuevo”; el contexto por el que se ensalza el matiz: el reinado de la pequeña burguesía en la civilización de los medios con un marcado antiintelectualismo y un rechazo a los valores aristocráticos, con discursos reductores (políticos, ideológicos, científicos) que ahogan el individualismo y anuncian la muerte de la literatura; el matiz como práctica de individuación, error, diferencia, contraste, lucha o salto vital, en relación a la doxa; la noción misma de individuación: la desviación del sistema en nombre de lo particular, lo especial, lo irreductible del individuo pero en referencia a un determinado momento de ese individuo, con lo cual la individuación constituye una fortificación del sujeto en su individualidad y al mismo tiempo su deshacimiento, o pulverización; el estilo como práctica escrita del matiz, vinculada al vacío, a la extenuación del golpe/sonido en favor del timbre, vacío en el sujeto y en el lenguaje como condiciones de la sensación de vida, o sentimiento de la existencia; la idea de que la obra debe tener una filiación (“aceptar la aristocracia de la literatura”).

La exposición del contacto con la música se perfila así, en el arco de su producción crítica, como una de las posibles salidas para conjurar el peligro del fin de lo literario, una salida que bien puede alimentar la naturaleza bárbara, extranjera de toda buena escritura. Y en un contexto global, además, del que da cuenta la revista *Otra parte*, donde se trama la formación de un imaginario de las artes verbales tan complejo como el que cristalizaba la idea de una literatura moderna y en el que la escritura muestra su aspiración a la condición del arte contemporáneo con universos en que “la letra escrita no está nunca enteramente aislada de la imagen (de la imagen en movimiento) y del sonido, sino siempre ya inserta en cadenas que se extienden a lo largo de varios canales” (Laddaga, 2007: 19-20).

El carácter estratégico y la importancia de la apelación a un orden simbólico diferente se confirma con el recorrido mismo de los artículos sobre música. En “Algunos tiempos perdidos” narración y jazz se comparan hasta llegar a aproximarse considerando como parámetros la organización temporal y la improvisación. Con los nombres de Coleman, Miles Davis, John Coltrane y otros, Cohen concentra aquí hitos fundamentales de la historia del jazz, pos-

teriores a la era del *bebop*, liderada por Charlie Parker, Dizzy Gillespie, Bud Powell y Thelonius Monk, de la que se nutrió Cortázar. En “Música prosaica” (2004), en cambio, explora otras relaciones entre música y literatura: vincula en una perspectiva histórica movimientos y mutuos aportes entre música y relato y establece diferencias entre estas artes, no sólo en cuanto a la dimensión temporal, sino también en relación al sentido y a los materiales de composición. Pero propone también modos en que el relato puede apropiarse de la música ante un contexto definido: *el perpetuo rumor de mensajes y simulacros, el velo ambiental que obtura la posibilidad de la experiencia*. Lo que la literatura puede aprender de la música, en este caso, proviene de la cultura DJ, cuyo máximo teórico es Dj Spooky o Paul D. Miller, quien ha colaborado con músicos de free jazz como Mathew Shipp y Joe Mc Phee. Al focalizar en el DJ, Cohen recurre a una figura emblemática del arte contemporáneo, o de la llamada postproducción: la cultura de la apropiación y del reprocesamiento de las formas que tiende a abolir la moral de la propiedad, a través de principios heredados de las vanguardias (desvío, *ready mades* recíprocos o asistidos). El DJ propone un recorrido personal por la música (su *playlist*), enlazando los elementos en un determinado orden y con una determinada duración; puede intervenir además con la práctica del *scratching* o con filtros, la regulación de los parámetros de la consola de mezcla, los ajustes sonoros, y esto, según, también, las características que percibe en los ambientes, ante los que puede reaccionar con sus modificaciones. Su actividad supone una cultura del uso de las formas que reduce al extremo la distancia entre producción y consumo –producir es consumir lo ya hecho, adaptando los productos a la personalidad o necesidades del consumidor–, y representa cabalmente los procesos característicos del arte contemporáneo: el recorte, el montaje, los trasplantes, injertos y descontextualizaciones, las mezclas y tensiones entre elementos triviales y otros reputados como serios (Bourriaud, 2007). Del *deejaying* Cohen destaca, además del montaje, su exaltación del presente, la inmediatez del acto compositivo sobre el terreno, el indiscriminado ingreso de cualquier elemento sonoro y el carácter desacralizador de su impureza.

El pasaje que se advierte entre estos dos artículos –más allá de que las referencias musicales sean distintas–, es que una primera comparación de tipo estructural, la que se da en “Algunos tiempos perdidos” (2003), cede paso a una “correspondencia” política que decide la legitimidad, oportunidad

y carácter de las relaciones entre música y literatura, cuando éstas se piensan, como en “Música prosaica” (2004), ya no en orden sólo a sus naturalezas o principios estructurales, sino en relación también a principios funcionales – en relación al efecto: la posibilidad de extrañar, de hacer despertar–, y desde un punto de vista histórico, esto es, haciendo hincapié en una obstruyente condición contemporánea del lenguaje y la cultura, o sea, en el marco del contexto que será definido claramente dos años después en “Prosa de estado y estados de la prosa” y al que Cohen ya se había referido en el 2001, en “En opaco mediodía”.¹³

V

En el discurso teórico crítico va diseñándose un *texto* musical que presenta algunas diferencias con respecto al que se construye en la narrativa. Como resulta en general de una instancia comparativa con la literatura, potencia los rasgos de la música más como forma simbólica específica –atendiendo a parámetros tales como temporalidad, sentido, polifonía o ritmo– que como agente socio/cultural, instrumento de intervención sobre el mundo o dispositivo de poder. Esa forma simbólica específica ofrece pautas modélicas pero según tipos particulares de música –el jazz, la música experimental y la música electroacústica– de los que se resaltan ciertas nociones básicas como improvisación, indeterminación, azar, performance, constricción/control, montaje, mezcla e impureza del material sonoro. Éstas constituyen los focos/filtros que se trasladan y aplican al campo de la literatura para *acentuar o descubrir* en él determinados niveles o planos. Las pautas modélicas de la música, a través de estos filtros, conciernen tanto a normas estructurales, vinculadas a la constitución de la trama, como a normas funcionales, vinculadas al efecto. Pero también los filtros operan activamente sobre la concepción general del proceso compositivo –su génesis, su naturaleza, sus mecanismos constructivos, su lógica y sus materiales– y sobre la concepción del artista,

¹³ El efecto que, con la enseñanza de la música de hoy, el relato puede provocar, es claramente vanguardista, una especie de extrañamiento, aumento de la duración e intensidad de la percepción, refuerzo de la impresión y desautomatización del lenguaje y los sentidos (Shklovski). En “En opaco mediodía” planteaba que para escapar a la servidumbre del “relato ortodoxo” “habría que escribir como si uno quisiera *empezar de nuevo*, para despabilarse de a poco, con mínimas sacudidas, y eventualmente despabilar a uno que otro” (Cohen, 2001b: 56).

es decir, con la música se cubren tanto las propiedades de los textos (nivel inmanente), como las estrategias perceptivas (nivel de la estética) y el proceso creador (nivel de la poética). Las nociones de improvisación, indeterminación, azar, performance son especialmente fecundas para los tres niveles: suponen una ruptura de la linealidad, de la progresión determinada, de la direccionalidad preconcebida en favor del resultado no previsto.¹⁴ Lo que implica, en principio, al proceso creativo, a la idea de escritura como *improvisación en tiempo real*, como acto único, irrepetible, con el que el escritor es también improvisado, donde ocurren cosas diferentes a las calculadas, algo que sacuda, que mueva al pensamiento, sacándolo de sus cauces iniciales; se concreta en la plasmación de hechos no regidos por el gobierno de la tensión climática, en una trama sin cohesión que descomprime la fuerte concatenación temporocausal, relaja los acontecimientos nudos, el enhebrado de las acciones, diluye los marcos –la introducción y el desenlace–, en favor de la digresión con tiempos muertos, excursos, densidad descriptiva, especulación filosófica, sociológica, artística; y, en consecuencia, por estas características, supone una recepción en que la expectativa fuerte, el pronóstico, también se diluyen o se demoran, donde no importa tanto lo que viene después y hay entrega y rendición al presente de lo que se está dando.

Con respecto a estas nociones/filtros principales, las restantes –constricción/control, montaje– son complementarias y especifican más aún los procesos de composición y recepción. Por una parte, la escritura como ejecución improvisada se alimenta de la regla, de un dispositivo constrictivo, de un reto que funciona como disparador o motor formal de escritura, favorece su libertad, sus desvíos, sus azares semánticos, sintácticos, secuenciales. A la vez, favorece el intento de despersonalización del escritor, la búsqueda de vacío u olvido de sí en la entrega al dispositivo.¹⁵ Éste, al habilitar paralelamente el ingreso, la mezcla, el montaje de materiales heterogéneos de cualquier tipo que sea, entre ellos los restos de canciones, aumenta la capacidad de

¹⁴ Con los nombres primero de músicos ligados al free –Coleman, Ayler o Tristano–, y de otros, luego, como Cage, Uri Caine, o DJ Spookey, resaltan las nociones de improvisación, indeterminación y azar que, si bien son diferentes, coinciden en congelar la linealidad en el presente absoluto de la sucesión impremeditada (Gianera, 2011: 16).

¹⁵ Las nociones de regla, constricción, o dispositivo tienen como referencia además de los ejercicios del Oulipo (Perec, Queneau), los nombres de músicos como Albert Ayler o Jhon Cage.

extrañar, de *reconstruir la atención*, de *hacer despertar*. El texto musical con estas características puede vincularse en parte con algunas de las ideas ya desarrolladas por Cohen sobre un “realismo inseguro” que se sustentan en la teorías del caos y éstas a su vez, según Prigogine, en un modelo musical, pero en sentido estricto esta noción se asocia inicialmente sobre todo a la de trama no cohesiva. Por lo que puede afirmarse que el texto musical construido en los textos críticos posteriores, con sus ideas filtros, permite desarrollar en la poética de Cohen especialmente la idea de composición como mezcla de materiales varios, desechables o impuros, la de artista como ejecutante o escritor transformable y la de recepción en términos de extrañamiento. Aunque para estas ideas filtros pueden identificarse en los textos críticos algunas fuentes literarias o artísticas (Duchamp, Roussel, Perec, etc.), es en la música donde Cohen parece encontrar su mejor concreción.

La síntesis aquí realizada demuestra que si bien los textos ficcionales y no ficcionales conforman textos musicales diferentes, éstos sin embargo por momentos se acercan y recubren para hacer de la música no un componente incidental u ocasional, sino un modelo y un material de poesis con los que se da cuenta de las contradicciones y de los mecanismos de poder de la sociedad contemporánea y se renueva y fortalece la idea de narración como experiencia, que actualiza y promueve actos de escucha.

La poética de Cohen, si se afirma sin abandonar preocupaciones histórico/políticas en los estímulos que ofrecen los paisajes y la cultura del presente, constituye a la vez, con los elementos, posibilidades y límites de ese contexto, una relectura particular, junto a múltiples lecturas del pensamiento contemporáneo, de la tradición que recurre a la música como un lenguaje modélico, cuyos exponentes son recordados de distinta manera en sus obras. Mientras en los textos críticos el *Ulises* de Joyce, que en su capítulo “Sirenas” exponía los principios de la fuga, se eleva a modelo de “narración cuidada”, el oído casi agónico de Proust funciona aún activo en el infierno musical de *El oído absoluto* y los pasos de la bailarina de Mallarmé, vueltos salto, acrobacia o remolino, pueden escucharse todavía en el reino cumbiero de *Impureza*.

En esta última novela la importancia, los sentidos y los valores otorgados a la danza de Verdey (una estrella de la bailanta) recuerdan la transposición metafórica de la danza a la poesía realizada por escritores modernistas como Mallarmé o Valéry. Por esta vía el particular baile de Verdey podría vincular-

se a la propia escritura, cuerpo danzante que remolinea, gira sobre sí mismo y en su movimiento asume, como Verdey, su impureza, su contaminación de discursos múltiples –entre los que predominan las letras de las canciones populares–, a los que atrae hacia sí, los acerca, los aleja; paso que pretende elevarse en punta, “salto”, “matiz” (Barthes, 2005) por sobre los sentidos y relatos comunes (prosa de estado) y en la sucesiva anulación de sí, o en la restitución continua de vacío, se quiere pensamiento acontecimental: en “Música prosaica” Cohen adscribía a la prosa la aspiración de “hacer danzar, de suscitar a la vez la reflexión, el entusiasmo y la congoja de la nada”.

Bibliografía

- Agamben, G. (2007). *Infancia e historia. Destrucción de la experiencia y origen de la historia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora. Traducción de Silvio Mattoni.
- Barthes, R. (2005). *La preparación de la novela. Notas de cursos y seminarios en el Collège de France, 1978-1979 y 1979-1980*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Bourriaud, N. (2007). *Postproducción. La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora. Traducción de Silvio Mattoni.
- Carrión, J. (2010). La música de la impureza. Cuatro Apuntes sobre Marcelo Cohen. Recuperado de <http://jorgecarrion.com/tag/literatura-argentina/page/3>, consultado septiembre 2011.
- Castellino M. E. (2004). Utopía y distopía en *El oído absoluto* de Marcelo Cohen. *Revista de Literaturas Modernas. Los espacios de la literatura*, 34, 67-82.
- Chiani, M. (2009). “Cuando el narrador escucha”. Sobre las relaciones música/literatura en la obra de Marcelo Cohen. *Arbor. Revista de ciencia, pensamiento, cultura*. CLXXXV(Anexo II), julio diciembre, 105-120.
- Chiani M. (2013). Musigramas. Sobre música y literatura en la narrativa de Marcelo Cohen. *Revista Literatura: Teoría, Historia, Crítica*. Número Monográfico 15-5 <http://www.revistas.unal.edu.co/>
- Cohen, M. (2001a). Las mejores ficciones son la verdad absoluta (Entrevista). *Diario La voz*. Suplemento de Cultura. Recuperado de http://archivo.lavoz.com.ar/2001/0606/suplementos/cultura/nota35850_1.htm,

- consultado marzo 2012.
- Cohen, M. (2001b). En opaco mediodía. *Milpalabras. Letras y artes en revista*, 1, 49-62.
- Cohen, M. (2003a). *Realmente fantástico y otros ensayos*. Buenos Aires: Norma.
- Cohen, M. (23 de agosto de 2003b). Corregir un texto viejo es como tratar de reformarse. Entrevista de Carlos Ares. *El País*. http://elpais.com/diario/2003/08/23/babelia/1061596215_850215.html, consultado noviembre 2009.
- Cohen, M. (2003c). *La solución parcial*. Madrid: Páginas de Espuma.
- Cohen, M. (2004). Música prosaica. *Otra parte*, 4, 52-57.
- Cohen, M. (2005). Adónde va Uri Caine. *Otra parte*, 6, 39-44.
- Cohen, M. (2006a). Prosa de Estado y estados de la prosa. *Otra parte*, 8, 1-8.
- Cohen, M. (20 de agosto de 2006b). Contra la literatura avara. Entrevista a Marcelo Cohen de Pedro Rey. *La Nación*. Suplemento de Cultura. <http://www.lanacion.com.ar/832801>
- Cohen, M. (2006-2007). Alumbramiento. *Otra parte*, 10, 58-61.
- Cohen, M. (2007a). Entrevista. Recuperado de <http://elmedium.mforos.com/1807311/9173140-29-11-07-marcelo-cohen/29/11/07>
- Cohen, M. (4 de noviembre de 2007b). La novela como hipótesis. Entrevista a Marcelo Cohen realizada por Hernán Arias. *Diario Perfil, Cultura/Literatura*, pp. 4-5.
- Cohen, M. (2009a). A Bataille no se le caen los botones. Entrevista a Marcelo Cohen, realizada por Jimena Néspolo y otros. *El Astillero Libros. Boletín electrónico*.
- Cohen, M. (2009b). Rigor y aventura. *Otra parte*, 17, 28-34.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (2000). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pretextos.
- Frugoni, T. (1998). Sobre utopía y contrautopías. *Actas Segundas Jornadas internacionales de Literatura argentina/Comparatística* (1997). Instituto de Literatura Argentina “Ricardo Rojas”, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, pp. 9-28.
- Gianera P. (2011). *Formas frágiles. Improvisación, indeterminación y azar en la música*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Kristeva, J. (1981). *Semiótica I*. Madrid: Fundamentos. Colección espiral.

- Traducción de José Martín Arancibia.
- Kurlat Ares, S. (2007). El lenguaje de la tribu. Los códigos del rock nacional. Entre Charly García y Marcelo Cohen. *Revista Iberoamericana*, 218-219, 267-286.
- Laddaga, R. (2007). *Espectáculos de realidad. Ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas décadas*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- Montaldo, G. (1984). El otro cambio, los que se fueron. *Punto de vista*, 23, 12.
- Nattiez, J. J. (2010). *La musique, les images et les mots*. Montréal: Editions Fides. Métissages. Colléction dirigée par Naïm Kattan.
- Néspolo, J. (2006). El fantástico en vigilia. Apuntes para una reflexión sobre la obra de Marcelo Cohen. En: N. Jitrik (Comp.). *Aventuras de la crítica. Escrituras latinoamericanas en el siglo XXI* (pp. 103-107). Córdoba: Alción.
- Ranciére J. (2011). *El malestar en la estética*. Buenos Aires: Capital intelectual.
- Ramos, J. (2010). Descarga acústica. *Papel Máquina*, II(4), 49-77.
- Rosset C. (2007). *El objeto singular*. Madrid: Sextopiso.
- Reati, F. (2006). *Postales del porvenir. La literatura de anticipación en la Argentina neoliberal (1985-1999)*. Buenos Aires: Biblos.
- Reynoso, C. (2006). *Antropología de la música. De los géneros tribales a la globalización* Buenos Aires: SB. Colección Complejidad Humana. Volumen II Teorías de la complejidad.
- Sarlo, B. (2007). Una patria, una canción (Sobre *El oído absoluto* de Marcelo Cohen). En B. Sarlo. *Escritos sobre literatura argentina* (pp. 387-390). Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Sifrim, M. (20 de noviembre de 1997). Pesadilla del futuro. *Clarín*, Suplemento “Cultura y nación”, p. 9.
- Sifrim, M. (8 de noviembre 1998). “Entrevista con Marcelo Cohen. Literatura a la hora de la siesta”. *Clarín Cultura*. www.literatura.org/Cohen/mcrepo.html.
- Williams, R. (1989). *La política del Modernismo. Contra los nuevos conformistas*. Buenos Aires: Manantial. Compilación e introducción de Tony Pinkney.

Julio Herrera y Reissig: modernismo, folclore y fronteras payadorescas

Hebert Benítez Pezzolano

Entre las diversas deudas que la crítica literaria especializada mantiene con la obra de Julio Herrera y Reissig, una de las que me ha resultado significativa es la correspondiente al asombroso empleo que el autor de *Los peregrinos de piedra* hiciera de la décima, particularmente en sus poemas “Desolación absurda” (1903) y “Tertulia lunática” (1909). Aunque las alusiones al tema ya existieron desde temprano, dentro de las cuales quiero recordar que Rubén Darío fue lúcido pionero (1912), y, por cierto, que una parte de la crítica no ha obviado la cuestión (Oribe, 1930; Bula Píriz, 1952; Pérez Pintos, 1963; Rama, 1973; Sábat Pebet, 1975; Blengio Brito, 1978, entre otros), es ostensible que sus referencias han tenido un carácter más bien tangencial, a veces parcialmente anecdótico, en otras ocasiones mediante observaciones hermenéuticas productivas, pero que casi siempre han quedado limitadas a un esbozado campo de sugerencias, por lo general subordinado a otros justificables centros de atención crítica. En lo que me concierne, en un trabajo que originariamente titulé “Julio Herrera y Reissig: las fronteras lunáticas del modernismo” (1996) y que más tarde volví a publicar con modificaciones (2000), me referí circunstancialmente a las connotaciones gauchescas de la décima espinela a propósito de su empleo en el poema “Tertulia lunática”.

De aquí en más, intentaré trazar un punto de partida que, por cierto, irá tomando en cuenta varios de estos antecedentes, para entonces avanzar especulativamente en un esbozo de las razones que condujeron al poeta de *Los éxtasis de la montaña* a escribir en décimas sus célebres poemas más “oscu-

ros”, autorreferenciales y de ruptura mimética. Se trata, en efecto, de las dos composiciones en las que, como señalé en otra parte, Julio Herrera y Reissig asume un riesgo radical, internándose en

[...] zonas de una experiencia fronteriza y de un despliegue “alucinatorio” tal que [...] ha hecho volver a los lectores (y a la crítica) los talones más hacia atrás que hacia delante. Su exacerbación de la analogía, la impertinencia de las asociaciones verbales y, naturalmente, una irrefrenable metafóricidad alejada de los pactos de lectura aceptados en su época, lo colocan en un estado de soledad simultáneo con la estupefacción de la lectura (Benítez Pezzolano, 2008: 49-50).

Aunque no es este el lugar apropiado para presentar una historia de la décima, estrofa cuya génesis se remonta a la lírica trovadoresca, pero que en rigor obtiene su forma moderna por obra del poeta y vihuelista español Vicente Espinel en el siglo XVII, conviene señalar que la décima espinela, tal como se la conoce desde ese momento, es una de las estrofas poéticas que obtuvo mayor extensión y arraigo en América, especialmente en las culturas populares de origen rural, tal como se verifica en el cultivo que de la misma se produce hasta el día de hoy en países como Venezuela, Cuba y Puerto Rico. Por lo demás, resulta inocultable y de especial relevancia para nuestro interés, el fuerte protagonismo de esta estrofa en la poesía gauchesca y criollista rioplatenses, incluida la de Rio Grande do Sul. Sucintamente, digamos que se trata de una estrofa de diez versos octosílabos de rima consonante con una estructura distributiva ABBAACDDC; es decir que el primer verso rima con el cuarto y el quinto, el segundo con el tercero, el sexto y séptimo con el décimo, y el octavo con el noveno. Así, por ejemplo, y para establecer una primera aproximación, vaya la primera décima de “Amor criollo”, del poeta Alcides de María, fundador de la sociedad *La criolla* y de la revista *El fogón*, figura a quien homenajea Herrera y Reissig en 1908, en ocasión de su muerte:

En un pingo pangaré,
con un freno coscojero,
buen herraje y buen apero,

en dirección al Pigüé,
va el paisano Cruz Montiel
orillando una cañada,
con camisa bien planchada,
un clavel rojo retinto,
puñal de plata en el cinto
y bota fuerte lustrada.

Desde un punto de vista comparativo, el carácter fuertemente contrastante en varios niveles del discurso del primer movimiento de “Desolación absurda”, con esa “nota oscura” y el paisaje distorsionado a los que se ha referido Magda Olivieri (1963: 90), no impide, sin embargo, verificar la cuidadosa observancia de la décima espinela por parte de Herrera y Reissig, incluso en el detalle de la necesaria pausa posterior al cuarto verso, que en Herrera es de empleo estricto:

Noche de tenues suspiros
Platónicamente ilesos:
Vuelan bandadas de besos
Y parejas de suspiros.
Ebrios de amor los cefiros
Hinchan su leve plumón,
Y los sauces en montón
Obseden los camalotes
Como torvos hugonotes
De una muda emigración.

Con un movimiento de entrada y salida de la lírica letrada, la décima espinela atraviesa, en España y América, desde el barroco, el neoclasicismo y el romanticismo, hasta el modernismo, las vanguardias y diferentes expresiones poéticas de la modernidad tardía. Sólo basta pensar, si nos situamos en el Uruguay del siglo XIX, que las décimas burlescas que componen el poema “La metromanía”, de Francisco Acuña de Figueroa, seguramente coexisten con desarrollos más o menos estabilizados de la décimas payadorescas de cantores sensiblemente ajenos a la ciudad letrada.

Mi interés radica en identificar el prestigio de la décima en esa etapa de la poesía gauchesca que Ángel Rama denominó de “la gauchesca domesticada” (1982), vale decir en el período criollista del 900, como condición de existencia para la experimentación decisiva cuasi paródica que emprendió Julio Herrera y Reissig en los poemas referidos. Efectivamente, los poetas de la revista *El Fogón*, fundada en 1895, procuraron otorgarle a la poesía criolla, como ha señalado Daniel Vidart, “un espaldarazo literario que revitalizara las proyecciones estéticas del folclore” (1968: 357). Dicho movimiento fue prácticamente contemporáneo con la introducción de la estética modernista en el Uruguay, y, en lo que concierne a Herrera y Reissig, no resultó ajeno a sus años de formación literaria. Pese a que puede pensarse que unas y otras poéticas equivalieron a paralelas que no se tocaron, las líneas de contacto y de penetración recíproca existieron, por lo que el recurso a la décima en la poesía herreriana debe ser considerado muy especialmente en ese contexto, fenómeno que, junto con otros, permite describir la complejidad del sistema literario uruguayo de la época.

En primer lugar, importa tener en cuenta que tanto el lirismo criollista como el modernista constituyeron, aunque fuere mediante propósitos, signos y consecuencias diferentes, actividades letradas de fuerte idealización y estetización¹ de la realidad, al tiempo que co-participaron en forma disímil de una contradictoria ideología de rechazo a una modernidad vinculada con el mundo inmigratorio.

En segundo lugar, el empleo de la décima como significante gauchesco fue, para los criollistas, parte de un proceso mimético que coexistió con el apogeo de la misma en el canto payadoresco. Este último no integró, vale la pena subrayarlo, un campo de poesía letrada, pese a que por una dinámica permeable en varios casos se produjeron absorciones culturales recíprocas y desiguales. La poesía payadoresca, quiero insistir, no fue, *strictu sensu*, poesía gauchesca, por lo menos en la medida en que buena parte de sus creadores, unos apenas alfabetizados, otros célebres payadores analfabetos, no formaron parte del universo de la ciudad letrada sino de una tradición folclórica que hace pensar en una descendencia más clara del repertorio gaucho y

¹ Hugo Achugar ha subrayado que el criollismo representó “más exaltación de un mito, mitificación de la misma exaltación, que expresión de un tipo social” (1980: 141).

de sus procesos.²

De manera que, en tercer lugar, debe situarse a Julio Herrera y Reissig dentro de un entorno rioplatense en el que se articulan fuertes inflexiones de la tradición popular mimetizadas por el universo letrado, particularmente del lirismo criollo novecentista, con el cual tanto el espacio contiguo de la poesía payadoresca como en menor y diferente medida el del lirismo modernista, guardan continuidades y tensiones.³

Desde un punto de vista biográfico, y en el contexto de la contemporaneidad de criollismo y modernismo, no es un hecho menor el que Herrera y Reissig mantuviera cercanía con varios de los integrantes del movimiento, como es el caso de una dilatada y sostenida amistad con el anarquista Francisco Caracciolo Aratta, quien llegó a ser director de la revista *El fogón*, tal como oportunamente señalara Aldo Mazzucchelli en su biografía fundamental (2010: 446-447). En cuanto al probado vínculo con Alcides de María, uno de los más célebres y popularizados autores de décimas espinelas criollas, la admiración que Herrera le prodigó en su discurso fúnebre de 1909 –el mismo año en que escribió “Tertulia lunática”– no fue tan paródica como estetizada por un repertorio preciosista a la vez interferido por el léxico criollista, lo que al fin de cuentas dejaba en evidencia cuán friccionado podía llegar a ser el diálogo entre ambas poéticas contemporáneas, irreductible a eventuales voluntarismos. En dicho pomposo y exaltado discurso –una suerte de inventario ecléctico de acumulación barroca⁴– De María es designado y elevado a través

² Pablo Rocca observa, con acierto, que el caso del “gaúcho” riograndense es diferente en la medida en que tempranamente se consiguió una documentada recolección de textos gauchos tradicionales (2003: 104-105).

³ Resultan importantes las apreciaciones de Lauro Ayestarán a propósito de los límites que la tradición ejerce sobre la novedad en las creaciones payadorescas. Ello contribuye a una explicación de las necesarias distancias folclóricas con respecto a la poesía letrada del 900, pues la permeabilidad dialógica que aquí postulo, ofrece siempre una resistencia de acuerdo con la hipercodificación del género payadoresco. Efectivamente, como bien afirma el destacado musicólogo y folclorista uruguayo, “un payador novedoso es insufrible”, mientras que “un payador original [es] admirable”, pues el primero resulta rechazado por romper “la cadena de lo tradicional”, y el segundo “es el que arma de manera diferente lo por todos conocido” (1968: 54).

⁴ Pedro Henríquez Ureña observó que, dentro de un proceso de radicalización de la poesía modernista hispanoamericana, “la tendencia barroca creció con Herrera y Reissig, cuyo juego de imágenes no tardó en hacerse alarmante, y aun delirante en ocasiones” (1969: 193).

de expresiones que en varios casos se resuelven mediante elaboraciones oximorónicas, tal como se percibe en algunos momentos de los siguientes pasajes:

[...] saludo al Homero criollo de nuestra Odisea desmelenada, de nuestra Odisea con labios púrpuras de margarita y mejillas de aterciopelado laurel-rosa [...] que es la lira de nuestro Olimpo y la ronca cigarra de nuestra Arcadia cimarrona, saludo al bardo de las sabrosas Bucólicas a la intemperie [...] de las bucólicas del churrasco gordo y de los chicharrones dorados, de las tortas fritas y de las empanadas de fruta, del mate amargo y de la succulenta mazamorra [...] saludo al Virgilida de las pastoriles hirsutas, de chiripá cribado y nazarenas estridentes (Herrera y Reissig, 1999: 621-622).

Es significativo, por otro lado, recordar que tres años antes de este discurso, Herrera y Reissig publicó en *El Fogón* (23/VIII/1906) varios de sus sonetos más identificatorios⁵ de la serie de *Los éxtasis de la montaña*, a la sazón dedicados, precisamente, a Alcides de María con las siguientes palabras: “Al caballeresco trovador nativo don Alcides De-María, lealmente” (Herrera y Reissig, 1999: 103).

Parece capital, sin embargo, no caer en la creencia de que Herrera participó de la idealización del gaucho y del paisano contemporáneo. Todo lo contrario. Tal como lo demuestra en su *Tratado de la imbecilidad del país, por el sistema de Herbert Spencer* escrito entre 1900 y 1902 (Herrera y Reising, 2006), su reprobación de la figura del gaucho como elemento social primitivo y retrógrado es terminante y alcanza ribetes cáusticos. En uno de sus pasajes hay una clara impugnación del criollismo, que es el asunto que nos interesa ahora, lo cual redescrive su relación contradictoria con dicho movimiento: “¿Por qué el gaucho, al revés de los que afirman los idealistas de la *literatura criolla*, no es ni puede ser inteligente, tendiendo a la estupidez, que se estratifica día a día en su cerebro mecánico?” (370).

Un acontecimiento temprano en la vida de Julio Herrera y Reissig es el de su relación con la guitarra, instrumento que comenzó a tocar a los dieci-

⁵ Entre ellos figuran composiciones tan representativas como “El despertar”, “La vuelta de los campos” y “La siesta”, entre otras.

séis años de edad. No es un dato menor el que aporta Aldo Mazzucchelli al precisar lo siguiente:

Aprende con un músico que era también comandante del ejército, de nombre Domingo Cruz, aparentemente, adicto al repertorio criollo en el instrumento, con lo que Herrera se instruyó primero en los consabidos cielitos, estilos y aun en las milongas que parecen estar en el trasfondo de las payadas alucinatorias de la “Tertulia lunática” o de “Desolación absurda” (2010: 51).

Es en ese contexto que el joven Herrera iba a ir integrando, cuando ya había leído, entre otros, a Victor Hugo y a Lamartine, pero también a José Hernández y a Estanislao del Campo –poco antes de conocer la poesía de Baudelaire y de Samain, a quienes tradujo–, un repertorio criollo que de una u otra forma jamás desaparecería del horizonte de su sensibilidad. Las “Vidalitas” (Garet, 2002), de tema amoroso, que compuso en octubre de 1898, fueron estrictamente contemporáneas de su todavía romántico *Canto a Lamartine*, cuya publicación ocurrió en el mismo año. También en 1898 dio a conocer sus primeras décimas espinelas, aunque no con asunto criollo, como es el caso del poema “Ideal”, publicado en el periódico *La Razón*. Por lo pronto, cabe subrayar que el empleo de la décima se dio en los comienzos de su obra, antes de que se convirtiera en un poeta modernista. Esto tiene singular relevancia ya que el recurso a la estrofa precede al momento de cambio y luego se mantiene, paradójicamente, en poemas “oscuros” de condición extrema, aquellos que sitúan a Herrera en las fronteras críticas del modernismo, concepto planteado por Guillermo Sucre (1975: 40-50), expuesto en nuevos términos por Saúl Yurkiévich (1976: 75-98), luego retomado y desarrollado por Emir Rodríguez Monegal (1980: 199-215) y más tarde por nosotros mismos (1996).

En su artículo titulado “La décimas de Herrera y Reissig”, Juan Carlos Sábat Pebet retoma una inquietud planteada en un trabajo suyo de 1960, y que trata, precisamente, sobre el uso de la décima “en sus dos poemas de más indescifrable misterio” (1975: 31). Sábat Pebet reproduce la copia autógrafa de una carta que Herrera envió en 1901 al escribano Pedro José Saralegui, acompañada de unas décimas que este le había pedido para una composición

musical. La queja de Herrera en la breve misiva es sintomática de una conciencia conflictiva entre la estrofa tradicional y un poeta ya inmerso en la estética modernista:

Querido amigo: Siento en el alma no poder cumplir con mi palabra. He compuesto unas décimas imposibles [subrayado en el original], porque me han resultado absurdas para mi estilo de su música. Son unas décimas nada sencillas –de género moderno–. Yo no podría aunque quisiera hacer poesía sencilla, de esa preciosa sencillez poética que reclama el bellissimo estilo suyo. Ruegue a Constancio Vigil, que arranque de su lira sentida algunas estrofas dignas de su página. Él, si quiere, puede hacerlo mejor que yo.

Lo saluda aff. Julio Herrera y Reissig (Sábat Pebet, 1975: 31).

La subrayada imposibilidad de Herrera, originada en una resistencia más fuerte que la buena intención, habla a las claras de la internalización de un proyecto poético complejo y de su clara conciencia. Sin embargo, en las dos décimas enviadas bajo el título “Para mi querido Perico”, introduce, tal como afirman Madelaine y Arcadio Pardo, “la novedad de repetir la misma palabra en fin de los versos 1 y 4”, para constituirse así, “en la décima verdaderamente herreriana”, fenómeno que, en opinión de estos autores, “confiere a la décima cierta calidad de letanía que contribuye a incrementar la musicalidad de la estrofa” (Pardo & Pardo, 1999: 1112). Por su parte, Roberto Bula Píriz (1952: 56) sostiene que Herrera podría haber tomado este procedimiento del poeta parnasiano brasileño Bernardino Da Costa Lopes, en cuyo poemario de 1900, *Val de lirios*, aparecen octavas (no décimas) construidas de esa forma, incluso con una nueva repetición de palabra en el verso séptimo, que Julio Herrera en ese caso no adoptó.

Ahora bien, el sentido que esta novedad obtiene en las décimas de sus dos grandes poemas es conjeturable y no necesariamente hay que compartir el beneficio de la musicalidad, argüido por M.y A. Pardo (y quizás más aplicable a poetas como el propio Lopes), especialmente si se piensa en los términos de un Herrera y Reissig modernista crítico, que son los que suscribo en el presente trabajo. En todo caso, comparto más la visión de Blengio Brito, para quien semejante “reiteración carga a la estrofa de un tono ligeramente

obsesivo” (1978: 108).

Si retornamos al inicio, cabe confirmar que los poemas en los que se asiste a una mayor suspensión de la referencia son aquellos en los que, precisamente recurre a la décima espinela, con la variante indicada. ¿Por qué Herrera y Reissig ha apostado a ello? ¿Por qué es justamente en las décimas y en su contemporánea resonancia criollista que el poeta resuelve sus conversaciones lunáticas y el absurdo de la desolación? Ya Diego Pérez Pintos, en su magnífico acercamiento a *La Torre de las Esfinges*, advertía que “[...] con ritmo de romance, octosílabos, a menudo con rima aguda [...] el cuarteto bien subrayado [...], la dureza de la rima y el ritmo [...] hace recordar el carácter vulgar de la forma estrófica, y entonces sorprende su elección para el contenido exótico, erudito y desaforado (1963: 123).

En esta suerte de hipótesis interpretativa quisiera señalar, primeramente, que el empleo de la décima es antifrástico en la medida en que las tradiciones de la estrofa –tanto criollistas como payadorescas– y su discurso impertinente entran en un conflicto inédito, en una potencia equivalente a la que se produce en sus potentes metáforas arbitrarias. El autor de “Desolación absurda” y de “Tertulia lunática” empleó la estrofa dilecta de un espacio poético que consideraba arcaico, pero que no obstante conocía, a los efectos de pulsar, calladamente, una cuerda cultural que tocaba subterráneamente una zona de su sensibilidad *aunque no de su proyecto poético*. De ahí la posibilidad de una lectura parcialmente paródica en el empleo de la décima; de ahí, también, que la noción de parodia no resulte suficiente, tal como señalé en otra oportunidad (2000: 46). En una sintonía crítica semejante, José Luis Castillo afirma que, si bien el discurso autorreferencial de “Desolación absurda” y “Tertulia lunática” “descubre inmediatamente su índole irónica o metapoética” (1999: 249), cuya “desenfrenada exuberancia [...] implica una desconfianza de las capacidades comunicativas del lenguaje [...], el exceso revela angustia, no entusiasmo, y se manifiesta en un proyecto desesperado para colmar las posibilidades (todas las posibilidades infinitas) del significante” (259). Años antes, Roberto Ibáñez identificaba “lo lunático o lo oblicuo en La Torre de las Esfinges”, con la angustia del *yo* que encuadra en el universo el testimonio de su propio caos” (cursiva en el original, 1967: 29).

Con esa estrofa arcaica, no preparada para una revolución poética urbana, pero ajena a las dominantes darianas del modernismo, Herrera emprendió

su mayor osadía crítica del movimiento. Por lo demás, esto puede ser leído, siguiendo a Noé Jitrik (1978), en los términos de una poética modernista que resultó expresión cultural de la fabricación en serie dentro del campo industrial. En consonancia con dicho campo (digamos, de modo funcional y estructuralmente homólogo), el modernismo literario, además de no haber rechazado ningún resto, fue un multiplicador de las series, por lo que no solo produjo más, sino que produjo objetos diferentes, lo cual explica la cantidad exorbitante de versos distintos, de medidas inesperadas, de estrofas y metáforas novedosas, de rimas insólitas, de interferencias diastráticas y diatópicas impensables, etc. Así, el conjunto de la desbordante proliferación herreriana —en sus más variados niveles— se dejaría interpretar en esa medida. En mi concepto, también la décima espinela se constituyó en estrofa inesperada para su poesía, desplazada incluso de la evocación culto-criollista de la barbarie, algo parecido a las resonancias de una vihuela en el decorado kitsch y arcádico-versallesco; las exacerbaciones del decadentismo se conjugan con la mano curtida (y ahora enrarecida hasta el paroxismo) de la gauchesca.

Semejante descontextualización de las resonancias “bárbaras” —pues así podía ser leída por el universo letrado, sobre todo teniendo en cuenta el fantasma reciente de la guerra civil de 1904— asumía una función sorprendente que materializaba el fetiche moderno, precisamente, de la sorpresa, paralelo en otro nivel discursivo a la desmitificación de la metáfora analógica por la metáfora arbitraria. Herrera generaba así una crítica doble: al propio criollismo (que a su vez fungía como crítica de la gauchesca epigonal) y al modernismo triunfante, identificable con el proceso triunfante de Rubén Darío. El montevideano apeló a los connotadores de *El fogón* —artificio mimético de una gauchesca ilusoriamente más “gaucha” que la poesía gauchesca del cantar opinando—, para así construir un repentino giro payadresco, oximóricamente letrado y hermético, amasado en la más plena arbitrariedad, desde el momento en que hizo uso de una estrofa propia de las *tenidas* con guitarra. Hay una suerte de apelación asordinada del aire libre del folclore, el cual asume, irónicamente, funciones de impugnación de los límites del sistema letrado. Irónicamente, porque se trata de potentes resonancias de la lira popular por parte de un enemigo explícito de la cultura que podemos identificar con esa denominación (su rechazo al carnaval es sintomático al respecto).

Son estos poemas, especialmente, una “tenida” con el Modernismo y

sus estabilidades, para la que Julio Herrera y Reissig escogió a la décima como interferencia entre popular y vulgar. El poema largo, cuya tradición romántica tiene varios puntos de referencia, asume en estos casos una clara y distorsionada evocación de cantos payadorescos, sea en compuestos o en payadas de contrapunto, forma esta última que tradicionalmente está basada en la intensa réplica del otro, que en Herrera se volverá, más profundamente, en réplica de *lo otro*. Pero en cuanto a un “otro” en particular no puede resultar indiferente el episodio de la polémica en que Herrera replicó a Roberto de las Carreras mediante una décima titulada “Palabras del buen ladrón”, no recogida en la edición de Orsini Bertani. La misma mantiene la forma de denuncia y desafío típicas de las payadas de contrapunto, lo que revela un puente cultural firme con el empleo folclórico de la estrofa.

Por otra parte, quiero detenerme un tanto en esa réplica de *lo otro* a la que acabo de aludir. Para criticar al modernismo desde dentro se precisa una estructura desde fuera de su sistema literario, un elemento extraño que fisure desde su propio principio constructivo la idea de poema. Este elemento cuasi “bárbaro” es la décima espinela, estrofa que cabalgaba en una doble condición: gauchesco-criolla (letrada) y payadoresca. Sus notas fundamentales se mantienen y se resignifican en la poderosa dislocación herreriana. La proliferación replicante, el coraje del desafío frente a las realidades y a sus mimesis, cierto virtuosismo “repentinista”, la fractura de la representación, la puesta en suspenso de todo un repertorio “decadente” a través de esa estrofa incalculable, portadora de una tradición gauchesca “argumental” (tanto en el sentido de argumentación como eventualmente en el de *shiuzet* de los formalistas rusos) y tan ajena al devenir, en ese sentido, de las estrofas lunáticas, sitúan un capítulo extremo del ser moderno-crítico de Herrera y Reissig. Desde las décimas aunque no sólo con ellas, el poeta amenaza las certezas de los sistemas literarios y sus vasos comunicantes. La memoria criolla y su negación, el modernismo y las fronteras de su desgaste terminan expuestos, la una y el otro, por esas milongas distorsionadas que son, en cierto modo, “Desolación absurda” y “Tertulia Lunática”.

Si por un lado concedo razón a Carmen Ruiz Barrionuevo, cuando observa que este último poema recoge tradiciones diversas, las cuales se materializan en “parte del lenguaje y la simbología barroca [...], elementos de trazo romántico, simbolismo y modernismo que se alían con una poderosa

experiencia subjetiva” (1991: 137), quisiera anotar el carácter restrictivo de su visión de un Herrera y Reissig cuya polifonía es el resultado que va directamente de una tradición específica *de* la literatura a la creación literaria. Por supuesto que la tradición es un poderoso acontecimiento cuya profundidad activa resultaría tonto negar, aun cuando se haga en términos de cierta crítica post-colonial, de un culturalismo de bandera post-occidental, o, si también se quiere, “post-literario”. Sin embargo, más allá de esto, conviene recordar que cada momento de la tradición literaria se constituyó sobre la compleja relación histórica con discursos y textos sociales múltiples, procedentes —en términos bajtinianos— de la cultura oficial y de la cultura popular, los cuales, unos y otros, se situaron, como resulta evidente, tanto en el adentro como en el ostensible afuera del archivo literario de sus épocas. De hecho, lo que solemos entender por literatura ha constituido su resbalosa y dinámica especificidad mediante procesos semióticos generados gracias a la interpenetración de discursos y textos, por así llamarles, “ajenos” y “propios”. En consecuencia, lo ajeno y lo propio de la literatura terminan por descategorizarse y disolverse en un espacio nuevo. Este es, al contrario de lo que pudiera pensarse, el que define los precisos modos de ser y de transformarse de la literatura. No existe literatura sin estas relaciones adentro/afuera; tampoco existe si no se las concibe en tanto que correlaciones, es decir según el contexto de un mundo de normas y valores literarios históricamente construidos, los cuales asumen determinados lugares de poder.

Efectivamente, si todo texto literario es una creación “habitada” (no sólo por otros textos, como parece haber querido Julia Kristeva, sino por varios diálogos, como sostuvo Bajtin), no todo texto expone ostensiblemente ese diálogo en que se produce. Y lo que es más: muchas veces ese texto “no lo sabe”, pero a decir verdad, siempre “lo hace”. Ahora bien, hay textos y, por así decirlo, momentos históricos de autores en los que los tejidos dialógicos que hacen a la génesis de toda literatura adoptan una visibilidad de excepción. Las razones son históricas, de diversa significación, y no resultan reductibles a una posición homogénea.

En las décimas herrerianas de “Desolación absurda” y de “Tertulia lunática” resuenan alteridades múltiples: los criollistas letrados, que se nutren de la gauchesca y de los payadores; los payadores, que se nutren de tradiciones folclóricas que a su vez son el producto de la hibridez con la gauchesca (poe-

sía letrada) precedente; el modernista, que entra en ese juego de apropiaciones y resignificaciones, para asimismo ofrecer parte de su indumentaria a los criollistas del 900, que en efecto la toman y a su vez también resignifican. Conviene insistir que en las payadas de Ezeiza, de Nava y Bettinoti resuena tanto la tradición folclórica como la impregnación que la gauchesca ha producido sobre ella, a tal punto que establecer una franja fronteriza entre poesía payadoresca y gauchesca solo hace retornar una serie de problemas.

Juan Pedro López (1885, Etcheverría, Canelones-1945, Montevideo), discípulo de Ezeiza y amigo de Bettinoti, fue el más célebre payador uruguayo de la época, quien vivió y cantó compuestos y payadas en la Ciudad Vieja de Montevideo hacia 1908. Se desempeñó, entre otras cosas, primero como obrero en un frigorífico del Cerro, hacia 1905, y unos tres años después como estibador del puerto de Montevideo. Luego, pasa a Buenos Aires, para probar suerte primero como boxeador y luego como cantor, obteniendo un reconocimiento cada vez mayor en el medio porteño, llegando incluso a trabar un vínculo de reconocimiento recíproco y de amistad con Carlos Gardel. El célebre autor de “La leyenda del mojón” fue discípulo de Gabino Ezeiza, con quien cantó y continuó aprendiendo el arte de la payada y del compuesto, se convirtió, al igual que su maestro y los demás payadores de la época, en un repentista y creador volcado intensamente sobre el virtuosismo de la composición. Acerca de esto conviene detenerse en una importante sugerencia de Raúl Dorra (2007: 123), para quien el arte del payador es

el arte de la felicidad verbal, o, lo que vendría a ser más menos lo mismo, la palabra convertida en espectáculo. La capacidad de improvisar, y sobre todo improvisar con rapidez, audacia y sentido de la oportunidad, es el atributo que define al buen payador. A quien se lo reconoció como dotado de esta capacidad en grado insuperable fue a Gabino Ezeiza, razón por la cual se lo recuerda como el payador por excelencia.

Para Dorra, el proceso del arte payadoresco instala una prioridad estético-virtuosista que precede a la función de opinión y denuncia socio-política originada en las tradiciones de la gauchesca. A tal punto que si semejante dimensión estética tiene una manifestación innegable y antecedente en el mismo *Martín Fierro*, alcanza en tiempos de Ezeiza un giro virtuosista que explica

la espectacularidad de la composición mostrándose a sí misma como acontecimiento. La época de oro de la payada –fines del siglo XIX y comienzos del XX– coincide con el desarrollo de la modernización en ambas márgenes del Plata, dentro de cuyas expresiones culturales hay que constatar la creciente “profesionalización” del artista, dueño de un saber (y de un “don”) que constituyen su especialidad, su fuerza diferencial y su técnica, decantadas por los efectos sobre un público que lo dispone y al que a su vez el artista construye. El virtuosismo payadoresco tiene un momento vinculado, precisamente, con cierto esteticismo orgulloso de sus formas y procedimientos, cuyo principio de placer es analizado en los siguientes términos por Raúl Dorra (2007: 128):

¿Qué habría opinado José Hernández si hubiese llegado a imaginar que el payador, ese hombre encargado de utilizar su canto para alegar contra la injusticia y en términos generales para difundir una opinión sobre la organización social de la patria, terminaría por acordarle más valor a la ocurrente velocidad verbal que al pensamiento, como si dicho payador, en vez de leer su *Martín Fierro*, hubiera preferido leer el tratado sobre *Agudeza y arte de ingenio* de Baltazar Gracián? Para atenuar estas inverosimilitudes pensemos que no todos —y especialmente no todos los payadores— que asistieron al contrapunto entre Ezeiza y Vázquez estuvieron de acuerdo con el veredicto del jurado y pensemos también que el propio José Hernández había puesto en boca de su personaje multitud de estrofas en que este celebraba la felicidad del canto como una pura expresión del espíritu, y había mostrado un exaltado orgullo, porque a él las coplas le surgían “como agua de manantial”, lo que quiere decir que al canto y al cantor se le reconocieron desde el inicio una virtud intrínseca. Si esto es así, habría que reconocer que el cantor se mueve en realidad, y desde el origen, entre el deber y el placer, entre una ética y una estética, y que, mientras la gauchesca se inclinó sobre el primero de ambos términos, la literatura payadoresca se sintió más atraída por el segundo (Subrayados nuestros).

Es significativo, por lo demás, traer a colación la observación de Ángel Rama acerca de la prioridad del significante sobre el significado en cuanto proceso de una democratización literaria y cultural emprendida por los mo-

dermistas hispanoamericanos. Para el crítico uruguayo esta fue determinada por el “tránsito de la *cultura ilustrada* a la *cultura democratizada*”, en que la primera, identificada con el Romanticismo y su “reino de las ideas” (o del “significado”), dio lugar a una “poesía doctrinal que predicaba un discurso ideológico sobre el mundo”, mientras que la segunda, identificada con el Modernismo, trabajó sobre la faz sonora del lenguaje, ligada “al reino de las sensaciones, que obviamente era el patrimonio de los más y al que todos se sentían con derecho” (Cursivas en el original.) (Rama, 1985: 164). Pese a que no trataré aquí las limitaciones planteadas por el discutible planteo binario de Rama (1985: 166-167), justo es reconocer, según el mismo sostiene, que

[...] la vía de los poetas modernistas entregándose a la fluencia sonora, rítmica, melódica, de la lengua que hablaban todos los días, construyendo en el cauce de su sensualidad, resultaría extraordinariamente propicia, permitiría un democrático acceso por parte de muchos que hubieran sido vencidos en las lides intelectuales y, sobre todo, implicaría partir de una materia largamente nacionalizada, adaptada por una aportación secular a las peculiaridades regionales americanas.

Semejante giro sobre la elaboración de una sonoridad, sobre las virtudes de los significantes y la palpabilidad de la composición traza un puente que comprende tanto a los poetas modernistas y criollistas del campo letrado como a los payadores más populares y resonantes de la época, quienes guiados por las sonoridades de una tradición la reelaboraron con “agudeza y arte de ingenio”, reconcentrados en las virtudes poético-musicales, al tiempo que para ello procuraron cultivarse e incluso abreviar en los prestigios sonoros y “virtuosistas” de la lírica letrada de los modernistas, aunque sin confundirse con ella. Configura bastante más que una anécdota el testimonio de encuentros y tertulias compartidas en Buenos Aires por payadores y “hombres de letras”, según manifiesta Emilio Sisa López, cuando señala, apoyándose en testimonio de Ismael Moya, a José Ingenieros, Carlos Guido Spano, Rubén Darío, Evaristo Carriego, Ángel Falco y Otto Miguel Cione, entre otros (Sisa López, 1968: 19).

Así, las líneas divisorias entre las payadas iletradas o, si se quiere, desde el momento en que aparece un desarrollo del payador profesional, semi-

letradas, la neo-gauchesca de los criollistas y el refinado repertorio de la lírica modernista pierden ciertos contornos de homogeneidad en la medida de las mencionadas interpenetraciones. Las mismas, poniendo de relieve la movilización de “nuevas estructuras de sentimiento” –según la conocida formulación de Raymond Williams–, proponen una ineludible problematización de las fronteras, poniendo en juego una trama dialógica entre sistemas literarios que de ninguna forma permanecen cerrados. En ellos trasunta una sutil permeabilidad, tal como deja en evidencia no solo el Herrera y Reissig de las vidalitas de 1898, sino muy especialmente el autor de las décimas “oscuras” de “Desolación absurda” y “Tertulia lunática”, que es el mismo que hace publicar varios de sus sonetos del campo arcádico de *Los éxtasis de la montaña* en la revista *El fogón*.

Bibliografía

- Achugar, H. (1980). Modernización y mitificación: el lirismo criollista en el Uruguay entre 1890 y 1910. *Ideologies and Literature*, III(14).
- Ayestarán, L. (1968). *Teoría y práctica del folklore*. Montevideo: Arca.
- Benítez Pezzolano, H. (1996). Julio Herrera y Reissig: las fronteras lunáticas del modernismo. En H. Benítez Pezzolano. *Eclipses del Sentido. Cinco ensayos descentrados sobre literatura uruguaya*. Montevideo: Trazas.
- Benítez Pezzolano, H. (2000). Julio Herrera y Reissig: conversación lunática sin Darío. En H. Benítez Pezzolano. *Interpretación y eclipse. Ensayos sobre literatura uruguaya* (37-49). Montevideo: Linardi & Risso/Fundación BankBoston.
- Benítez Pezzolano, H. (2008). Lautréamont en las lecturas uruguayas del 900. En H. Benítez Pezzolano. *El sitio de Lautréamont* (pp. 39-52). Montevideo: Pirates.
- Benítez Pezzolano, H. (2011). Las décimas de Julio Herrera y Reissig: entre la gauchesca y el modernismo. En C. Blixen (Coord.). *Prosas herrerianas. Homenaje a Julio Herrera y Reissig* (pp. 19-31). Montevideo: Biblioteca Nacional/Banda Oriental.
- Blengio Brito, R. (1978). *Herrera y Reissig: del Modernismo a la Vanguardia*. Montevideo: Universidad de la República.
- Bula Píriz, R. (1952). *Herrera y Reissig (1875-1910). Vida y obra-Bibliografía-Antología*. Nueva York: Hispanic Institute in the United State.

- Castillo, J. L. (1999). *El lenguaje y la poesía de Julio Herrera y Reissig*. Montevideo: Biblioteca de Marcha.
- Darío, R. (9 de enero de 1955). “Julio Herrera y Reissig”, conferencia leída el 11 de julio de 1912 en el Teatro Solís de Montevideo. *El País*. Montevideo.
- Dorra, R. (2007). El arte del payador. *Revista de Literaturas Populares VII(1)*, enero-junio, 110-132.
- Garet, L. (2002). Vidalitas, de Julio Herrera y Reissig. *Hermes Criollo (Revista de crítica y de teoría literaria y cultural)*, 2, 87-92.
- Henríquez Ureña, P. (1969). *Las corrientes literarias en la América Hispánica* (1945). México: Fondo de Cultura Económica.
- Herrera y Reissig, J. (1999). *Poesía completa y prosas*, edición crítica. Á. Estévez (Coord). Madrid: Ediciones UNESCO/Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores. Colección Archivos (2ª ed.).
- Herrera y Reissig, J. (2006). *Tratado de la imbecilidad del país, por el sistema de Herbert Spencer*. A. Mazzucchelli, transcripción, edición, estudio preliminar, postfacio crítico y notas. Montevideo: Taurus/Biblioteca Nacional.
- Ibáñez, R. (10 de marzo de 1967). La Torre de los Panoramas (II). *Marcha*, pp. 28-30.
- Jitrik, N. (1978). *Las contradicciones del Modernismo*. México: El Colegio de México.
- Mazzucchelli, A. (2010). *La mejor de las fieras humanas. Vida de Julio Herrera y Reissig*. Montevideo: Taurus.
- Olivieri, M. (1963). La poesía de Julio Herrera y Reissig a través del comentario de algunos de sus poemas representativos. En A. Seluja, M. Olivieri, D. Pérez Pintos. *Homenaje a Julio Herrera y Reissig* (pp. 57-95). Montevideo: Concejo Departamental de Montevideo, Dirección de Artes y Letras.
- Oribe, E. (1930). Julio Herrera y Reissig, *La Cruz del Sur*, 28, 7-13. (Número de Homenaje a Julio Herrera y Reissig).
- Pardo, M. & Pardo, A. (1999). Sobre la métrica en la obra de Julio Herrera y Reissig. En: Á. Estevez (coord.). *Poesía completa y prosas* (pp. 1083-1162). Madrid: Ediciones UNESCO/Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores. Colección Arch. (2ª ed.).

- Pérez Pintos, D. (1963). Dos líneas fundamentales en la poesía de Julio Herrera y Reissig. En A. Seluja, M. Olivieri, D. Pérez Pintos. *Homenaje a Julio Herrera y Reissig* (pp. 97-151). Montevideo: Concejo Departamental de Montevideo, Dirección de Artes y Letras.
- Rama, Á. (1973). La estética de Julio Herrera y Reissig: el travestido de la muerte. *Río Piedras*, 2, pp. 23-40.
- Rama, Á. (1982). *Los gauchipolíticos rioplatenses*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Rama, Á. (1985). *Las máscaras democráticas del Modernismo*. Montevideo: Fundación Ángel Rama.
- Rocca, P. (2003). *Poesía y política en el siglo XIX (Un problema de fronteras)*. Montevideo: Banda Oriental.
- Rodríguez Monegal, E. (1980). El caso Herrera y Reissig. *Revista Eco*, XXXVII(224), 199-215.
- Ruiz Barrionuevo, C. (1991). *La mitificación poética de Julio Herrera y Reissig*. Salamanca: Universidad de Salamanca, Secretariado de Publicaciones.
- Sabat Pébet, J. C. (19 de junio de 1975). Las décimas de Herrera y Reissig. *El País*, p. 31. (Número extraordinario en homenaje a Julio Herrera y Reissig, fasc. III).
- Sisa López, E. (1968). *Juan Pedro López. Un payador de leyenda. Vida y éxitos*. La Paz (Uruguay): Cumbre.
- Sucre, G. (1975). *La máscara, la transparencia. Ensayos sobre poesía hispanoamericana*. Caracas: Monte Ávila.
- Vidart, D. (1968). Poesía y campo: del Nativismo a la protesta. En C. Maggi, C. Martínez Moreno & C. Real de Azúa (Dir.) *Capítulo Oriental N° 23. La historia de la literatura uruguaya* (pp. 353-368). Montevideo: Centro Editor de América Latina.
- Yurkiévich, S. (1976). *Celebración del Modernismo*. Barcelona: Tusquets.

Adolfo Bioy Casares. Ciudades y experiencia: fotografía, literatura y cine¹

Adriana Mancini

Roma - La Plata

Una tarde de invierno romano, el 18 de noviembre de 1986, Bioy, sentado a una mesa del Babington Tea Room frente a Piazza di Spagna, en Roma, intenta olvidar un mal día. Pide un té con tostadas. En una mesa muy cercana hay una mujer hermosa a quien observa detenidamente. Le busca parecido, recorre su cara, imagina su filiación; la mira. Cuando decide pagar su cuenta, el mozo le informa que la bella joven lo había convidado. Halagado se acerca a la mesa de la mujer, le pregunta su nombre y agradece “sobre todo por darme la ocasión de decirle que su belleza me cambió el día” (Bioy, 2001: 414).

El episodio, por demás atractivo, es verosímil en Bioy: un hombre seductor y gentil, muy bien parecido a los 71 años. Lo singular es la frase que clausura la entrada en su diario íntimo que relata el episodio de Piazza di Spagna: “El autor sigue los pasos de su fotógrafo en La Plata” (414).

Ficción y realidad se enlazan en el comentario de Bioy. La novela a la que se refiere como su autor es *La aventura del fotógrafo en La Plata*, de 1985, y está estructurada en sucesivos capítulos muy breves –casi fotogramas– marcados por profusos diálogos entre sus personajes, con escasa intervención de un narrador en tercera persona. Un fotógrafo procedente de un pueblo de la Provincia de Buenos Aires, Las Flores, llega a la capital de la provincia,

¹ Este trabajo es parte de un capítulo del libro *Bioy va al cine*, de la colección: *Los escritores van al cine*, dirigida por Gonzalo Aguilar, Editorial Librería. Una primera versión fue presentada en el VIII Congreso *Orbis Tertius* “Literaturas compartidas” (UNLP).

La Plata, para sacar fotografías de los espacios públicos que ilustrarán un libro sobre la ciudad. Como su título lo indica, el personaje tiene una serie de aventuras y muchas de ellas parecen encuadrarse en atmósferas oníricas. Familias antagónicas de dudoso pasado o incierta ocupación intentan atraer al joven con fines imprecisos; y las mujeres que lo acompañan lo engañan, lo enamoran, y también desaparecen, mientras el objetivo de su cámara capta las imágenes de los edificios y paisajes que definen la ciudad. Dice Nicolasito Almanza, protagonista de esta novela: “Un fotógrafo es un hombre que mira las cosas para fotografiarlas. O a lo mejor un hombre que mirando las cosas ve dónde hay buena fotografía” (76).

La intervención del personaje, con esta definición que subraya la sensibilidad y condición de todo artista –saber mirar–, remite al comentario de Bioy sobre el episodio en la Piazza di Spagna. Bioy artista mira aquello que le proveerá el material para transformarlo en un objeto estético que, si bien no se transformará en una buena fotografía, será una bella miniatura textual en una entrada de su diario. Y, a su vez, en esta capacidad privilegiada *de mirar* que le atribuye a un fotógrafo de su ficción literaria reverbera, completándola, la característica que se atribuye el fotógrafo y traductor personaje de “Las babas del diablo” relato de Julio Cortázar publicado en 1959:

Creo que sé mirar, si es que algo sé, y que todo mirar rezuma falsedad, porque es lo que nos arroja más afuera de nosotros mismos, sin la menor garantía (...) De todas maneras, si de antemano se prevé la probable falsedad, mirar se vuelve posible; basta quizá elegir bien entre el mirar y lo mirado, desnudar a las cosas de tanta ropa ajena. Y, claro, todo esto es más bien difícil (128).

La transformación estética entre el referente –sea en este caso, el de la joven bellísima sentada en una mesa frente a Bioy en el Babington Tea Room de la Piazza di Spagna de Roma– y su realización –el texto posterior que el mismo observador escribe– también encontraría una clave de realización en esa novela a cuyo “autor”, Bioy, según indica en su diario, se asemeja.

En camino a la pensión de los Lombardo, pensó mucho y rápidamente *con ideas no manejadas por su voluntad*. Primero se dijo que fotografiaría desde adentro los vitrales de la Catedral, tratando de evitar, en lo posible, la deformación, y que pondría 30 de velocidad y ensayaría con fotografías con aberturas que irían de 2,8 a 8. Después se preguntó (*lo que era raro en él, porque no solía buscar en las palabras de nadie, más interpretación que la*

evidente) qué habría querido decir Gruter al mentar al diablo (Bioy, 1985: 81, resaltado mío)

La aventura de un fotógrafo en La Plata se alinea, así, en la tradición de otros relatos que abordan la estilización de un referente hasta transformarlo en un artefacto estético a través de un plano de cierta permeabilidad o transparencia; sea “Cielo de claraboyas”, primer relato de Silvina Ocampo; o “Sombras sobre vidrio esmerilado” de Juan José Saer o “El otro cielo” de Julio Cortázar.

El fotógrafo de la novela de Bioy, involuntariamente, piensa sobre la necesaria deformación del objeto que desea fotografiar a través de los vitrales y las posibles maneras de contrarrestar ese efecto. La fotografía deseada deberá ser fiel a aquello que representa, parece sugerir. Pero, inmediatamente, y también sin mediar su voluntad, asume una actitud opuesta cuando se refiere a ciertas palabras a las que despoja de su sentido literal intentando encontrarles un sentido otro, metafórico, es decir, literario.

El regalo que Julia –la mujer elegida entre todas las mujeres de su aventura en la ciudad de La Plata– entrega al fotógrafo personaje de Bioy, como recuerdo de los vitrales, cohesiona la trama. “Un calidoscopio” que el fotógrafo en un primer momento confunde con un antejo de larga vista y por el que, cuando lo descubre, dice: “No se cansa uno de mirar” (221).

Quizá, al amparo de la novela, y de la experiencia de Bioy, se podría completar la observación: *No se cansa uno de mirar...* buscando un referente que sostenga la azarosa composición que los cristales deforman y convierten en un objeto imaginario.

París - Londres

El 5 de agosto de 1967, Bioy llega a París. Desde allí, el día 6, escribe a su familia y les cuenta cómo lo reciben en el Hotel; cómo se acomoda a la diferencia horaria; cuándo, después de resistirse durante algunas horas, decide ajustar su reloj a la hora local. Su deambular –“de aquí para allá” (1996: 16)– por las calles de París; su cena en Fouquet’s y después... “me metí en un cinematógrafo del barrio a ver *Blow-up* el film de Antonioni, sobre una anécdota de Cortázar” (16).

El comentario de Bioy sobre la película es sucinto. Asombra que no repare, o por lo menos no comente, en su carta, la propuesta de Antonioni con

respecto a la fuerza de la imaginación del personaje principal y su incidencia en el arte; o mejor: los límites siempre borrosos entre lo real de lo vivido y lo imaginado en un film que pareciera apostar a la magia de la ficción.

Sobre *Blow up*, escribe Bioy: “Creo que el film es bastante lindo –poéticamente simbólico de la vanidad de la vida y harto escandaloso–. Pero no hay que confiar en un hombre tan dormido que, o bien se desplomaba sobre el vecino de la izquierda, o bien sobre el vecino de la derecha” (17).

El film de Antonioni es de 1966. Como señala Bioy, es una adaptación libre del cuento de Cortázar, “Las babas del diablo” de 1959. La película es una coproducción italo-británica interpretada por David Hemmings, Vanessa Redgrave, Sarah Miles, Peter Bowles y la modelo Veruschka von Lehndorff en los papeles principales. Producida por Carlo Ponti, la película ganó la Palma de Oro en el Festival Internacional de Cine de Cannes 1966, y el premio al mejor director. *Blow Up*, en la jerga fotográfica, significa ampliar una foto en su proceso de revelado.

La prudencia de Bioy en su comentario, quizá pueda leerse en el marco del efecto provocador que generó la película en la época. Parafraseando al narrador de “Pierre Menard autor del Quijote” de Borges, se diría que hoy, en 2011, “en cambio”, *Blow up* no resultaría un film “harto escandaloso”. Sus escenas, bellamente logradas enmarcan las peripecias de un joven fotógrafo de prestigio y buen nivel económico que trabaja para el mundo de la moda y además, por encargo, recorre Londres fotografiando sus secretos y miserias para un libro sobre la ciudad. La anécdota, en trazos abiertos, es similar a la novela de Bioy en la que, por su parte, Gladys, una de las mujeres por quien el protagonista de *La aventura en La Plata* se siente atraído, sin rodeos y con tono provocador, le confiesa que por las cámaras siente “una atracción casi erótica” (1985: 99).

Bioy traduce en una línea de un diálogo lo que la película de Antonioni representaba en una de esas escenas “harto escandalosas”. La más elocuente es la escena de *Blow up* en la que el joven fotógrafo a horcajadas de su modelo favorita –papel representado por la famosa modelo de la época, Veruschka– dispara su cámara repetidas veces desde diferentes ángulos. Esta escena, quizá una de las que escandalizó a Bioy en 1967, es nítida metáfora de una relación amorosa entre el fotógrafo, o su cámara y el objeto de representación.

La cámara fotográfica, además, registrará aquello que el ojo no logra ver

directamente. La escena en un parque de Londres en la que el fotógrafo en su deambular por la ciudad capta en sucesivas tomas a una pareja en situación ambigua, permite descubrir un presunto crimen. Al revelar las fotos, al ampliarlas –*Blow up*– el joven fotógrafo protagonista del film observa primero una figura difusa entre los arbustos que apunta con un arma a la pareja y después, en sucesivas expansiones de los negativos originales, una sombra sobre el césped en el lugar donde la pareja se había encontrado. El fotógrafo vuelve al parque, de noche y encuentra el lugar donde tomó la escena; sobre la sombra que indicaba la foto ve el cuerpo muerto del hombre amante de la pareja que había fotografiado. Azorado, el joven huye; pero vuelve al día siguiente, cuando la luz natural ilumina el escenario. En el parque encuentra un *Land Rover* descapotado colmado de jóvenes mascaritas, el mismo que al comenzar la película circula por calles de Londres. Entre gritos y algarabía, las mascaritas descienden del vehículo y dos de ellos ingresan a una cancha de tenis vacía que hay en ese parque. Son mimos. Sin raquetas, sin pelota, miman el juego de tenis. Los restantes, rodeando la cancha, respetuosos de sus límites siguen los movimientos con extrema atención, como si fuera un verdadero partido. El fotógrafo se suma al grupo. De pronto se empieza a escuchar el ruido de la pelota de tenis de un partido que no cuenta con ella. En un tanto la pelota “sale de la cancha”, los jugadores miman un pedido al fotógrafo. La pelota mimada habría caído cerca de donde la noche anterior el joven había visto el cadáver, que en ese momento no estaba; por supuesto, tampoco había pelota alguna. Sin embargo, el joven fotógrafo mima recogerla; recupera su cámara que había dejado sobre el césped, mima lanzar la pelota a los jugadores y se aleja.

La profundidad de la escena y sus alcances impiden discernir si el sonido de la pelota que comienza a escucharse a partir de un momento determinado del juego está incorporado en el film; si el espectador acompaña a los personajes en esa ficción sensorial; o si el sonido es una ficción auditiva que sólo el espectador percibe. Pero, fundamentalmente, al amparo de esta ambigüedad lograda en la escena final de la película de Antonioni, también sería dudosa la real existencia del cuerpo muerto en el parque, que habría dado origen a la sombra de la imagen fotográfica que el fotógrafo amplía con fruición; hasta, incluso, pone en duda la imagen de la figura borrosa de un hombre que aparece con su arma amenazante entre los arbustos en la fotografía del parque.

La escena en que el fotógrafo va a una fiesta con intención de recoger a un amigo y compartir con él lo que ha descubierto en sus fotografías tomadas el día anterior –un testigo– avala la opción de que el cuerpo inerte que encuentra el fotógrafo pueda ser un efecto ilusorio, una alucinación por drogas.

El narrador de “Las babas del diablo” de Cortázar refiriéndose en tercera persona al protagonista fotógrafo indica: “Michel es culpable de literatura, de fabricaciones irreales” (1979 132). Recordamos que en el cuento la deriva deíctica es otro recurso del texto para plantear la ambigüedad del punto de vista entre el objetivo de la cámara, el ojo que mira y el narrador que relata: [...] porque aquí, el agujero que hay que contar es una máquina (de otra especie, una Contax 1.1.2) y a lo mejor puede ser que una máquina sepa más de otra máquina que yo, tú, ella –la mujer rubia– y las nubes (123).

La cita del relato de Cortázar reúne las piezas que Bioy ha diseminado. “Yo” mirando a “ella” –una mujer, tal vez rubia– bajo las nubes de Piazza di Spagna soy un “tú” autor que escribe una novela en la que lo mirado se ha “desnudado de ropa ajena”, para ser otra mujer amada, Gladys, que le regala un objeto –el caleidoscopio– sólo para ser mirado.

Por su parte, Antonioni, en *Blow up*, hace “mirar” a su personaje fotógrafo una escena con artistas de otro arte: mimos que representan con exquisita precisión un partido de tenis sin raquetas ni pelota, pero que, sin embargo, logran que un sonido surja; lo crean con su arte. Asegura el narrador de “Las babas del diablo”: “[...] si de antemano se prevé la probable falsedad, mirar se vuelve posible; basta elegir bien entre el mirar y lo mirado, *desnudar las cosas de tantas ropa ajena*. Y claro todo eso es más bien posible” (128, resaltado mío).

Así, entonces, bajo las nubes de un cielo londinense el joven artista vuelve a mirar su fotografía –aquella que parecía denunciar un crimen– en realidad, despojada de ropa ajena se asemeja a un cuadro que ha pintado un artista amigo del joven fotógrafo y que éste desea intensamente poseer.

Bibliografía

- Barthes, R. (1989). *La cámara lúcida*. Buenos Aires: Paidós.
- Bioy Casares, A. (1985). *La aventura de un fotógrafo en La Plata*. Buenos Aires: Emece.
- Bioy Casares, A. (1996). *En viaje (1967)*. Buenos Aires: Norma.

- Bioy Casares, A. (2001). *Descanso de caminantes. Diarios íntimos*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Cortázar, J. (1979). Las babas del diablo. En J. Cortázar. *Las armas secretas*. Madrid: Cátedra.
- Cortázar, J. (1966). El otro cielo. En J. Cortázar. *Todos los fuegos el fuego*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Ocampo, S. (1998). Cielo de claraboyas. En S. Ocampo. *Viaje olvidado*. Buenos Aires: Emecé.
- Saer, J. J. (1983). Sombras sobre vidrio esmerilado. En J. J. Saer. *Narraciones I*. Buenos Aires: CEAL.

Películas de papel: cine y literatura en dos textos latinoamericanos de la década del veinte

Miriam V. Gárate

“Programa. Sesiones continuadas. Ouverture, por Oswald de Andrade; 1- *Las Palmas*, en seis partes; 2- *Lisboa*, en seis partes; 3- *De Cherbourg a Paris*, en cuatro partes [...] 22- *Madrid*, en tres partes dobles; 23- *Toledo*. Precio (impuesto incluido): 7\$000. Están suspendidas las entradas de corte-sía” (1926: s/n). Así se presenta el índice de *Pathé Baby*, conjunto de crónicas de viaje redactadas por el brasileño Antonio de Alcântara Machado en 1925.¹ “Suponga el lector que no ha comprado este libro en una librería sino que ha comprado un billete para entrar al cinematógrafo. Así pues, lector, no vienes saliendo de una librería, sino que vas entrando al teatro” (1997: 41). Tal el principio de *Cagliostro*, *novela-film* redactada por el chileno Vicente Huidobro durante su estancia en París, inicialmente publicada por fragmentos entre los años de 1921 y 1922 en diversas revistas de vanguardia.

En ambos casos, título y paratextos (Genette, 1982) explicitan la orientación de la escritura en dirección a un *fuera de campo*: se busca construir en el ámbito de la letra un sucedáneo de la pantalla. Este desplazamiento hacia un “otro” que contemporáneamente está constituyendo un lugar “propio” mediante el concurso de figuras de lo “ajeno” (pienso en las teorizaciones sobre el cine como sinfonía de imágenes o como poesía visual), puede constatarse en numerosos textos del período: en trechos de los *Cinco metros de poema* (1924), del peruano Oquendo de Amat; en *El amor es así... Cuento cinematográfico* (1926), del mexicano Xavier Villaurrutia o en *El día más feliz*

¹ Todas las traducciones del portugués al español son de mi autoría.

de *Charlot* (1928), de su compatriota Enrique González Rojo; en *Looping* (1929), del chileno Juan Marín, para mencionar tan sólo algunos. Examinar las principales estrategias mediante las cuales se efectiva esa trasposición en los dos volúmenes inicialmente citados es el objetivo del presente trabajo. La sistematicidad en el empleo de un paradigma cinematográfico, bien como el hecho de trabar relaciones explícitas con géneros y formatos filmicos en pleno desarrollo, justifican la elección de dicho corpus a título de objeto de análisis. Antes, sin embargo, conviene efectuar un breve desvío a fin de establecer algunas coordenadas referentes a la interacción pantalla/letra (y viceversa) al despuntar el siglo XX.

A manera de introducción. Cine y prensa periódica al principiar el siglo XX

Desde las primeras proyecciones del cinematógrafo en las principales capitales latinoamericanas se estableció una relación de doble mano entre expresiones y formatos de la prensa periódica y expresiones y formatos del nuevo espectáculo.² El síntoma más visible de este fenómeno es la transferencia de nomenclaturas, su migración de un ámbito a otro. Por un lado, numerosos artículos y columnas adoptan a comienzos del siglo XX títulos tales como *Kinetoscopio*, *Cinematógrafo*, *Vitascopio*, *Cine de la vida*; por otro, a medida que el espectáculo cinematográfico se desarrolla surgen denominaciones tales como *Actualidades*, *Cine revista* o *Cine diario*, para dar título a diversas realizaciones filmicas. Si los últimos pueden considerarse una suerte de correlato filmico de la prensa y comparten con ella ciertas características (funciones informativas, pedagógicas, de propaganda), ese género periodís-

² El arribo del cinematógrafo a las mayores ciudades de América Latina se da casi contemporáneamente: en México, el 6 de agosto de 1896 hay una primera exhibición privada para Porfirio Díaz y su familia; el 14 de agosto comienzan las exhibiciones públicas. En Río de Janeiro, la primera sesión pública data 8 del julio de 1896. En Buenos Aires, el 18 de julio de 1896 se realiza la primera proyección en Teatro Odeón. Data del mismo año la primera programación cinematográfica de Santiago de Chile, ocurrida en el Teatro Unión Central de Santiago. En el caso de Lima, el *Vitascopio* Edison llega antes que el cinematógrafo Lumière debido a la ruta del Pacífico, más dinámica. El primer aparato es presentado a la sociedad peruana el 28 de diciembre de 1896; el segundo, el 30 de enero de 1897. Para un acercamiento al tema cf. entre otros, Araujo, 1981; Barrios Borón, 1995; Bedoya, 2009; Di Chiara, 1996; Noronha, 1987; De los Reyes, 1986; Souza, 2004.

tico y literario a la vez que cobra particular fuerza en el pasaje de siglo, la crónica, tiende a ser cada vez más un “cinematógrafo”, para recurrir al título emblemático escogido por el brasileño João do Rio.³

Recapitulo brevemente algunos aspectos relativos al proceso de modernización y especialización de la prensa que tiene lugar en las últimas décadas del XIX en América Latina. Como señala Julio Ramos en su insoslayable *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX* (1989), modernización y especialización suponen el desarrollo de un nuevo tipo de discurso, la noticia, de un nuevo profesional, el reportero, una reconfiguración de lo literario y del ejercicio de la literatura en el interior del nuevo espacio periodístico. En dicha escena, la crónica se constituye como un lugar intermediario en el que los escritores integrados al nuevo mercado periodístico ensayan, ejercitan y experimentan su “estilo” o, en otras palabras, hacen literatura. ¿De qué forma? *Sobre-escribiendo* las noticias que el propio diario da a leer, adoptando la *retórica del viaje* aún cuando no sean reporteros ni se desplacen a otras ciudades, *renarrativizando* (relacionando) aquello que se postula simultáneamente como fragmentario: la ciudad y el periodismo modernizados. De allí algunas características apuntadas por Candido con respecto a este género “hijo del diario y de la era de la máquina, concebido para la publicación efímera, en vehículo transitorio” (1992: 14), que sin embargo adquirió derecho de ciudadanía en la república de las letras: rescate y proliferación de la instantánea, del dato o información menor pero capaz de poner en evidencia algún aspecto singular del ambiente, estructura compositiva errática o blanda. Buena parte de la literatura que interesa aún hoy se ejerció en esa frontera, en ese lugar híbrido que no obstante su heterogeneidad y transitoriedad fue reconvertido con frecuencia al modelo de la obra, siguiendo los dictámenes del libro (quizá debiéramos considerar este proceso de reconversión como una renarrativización de segundo grado: la crónica le confiere una impronta narrativa a ese artefacto lingüístico llamado noticia; el volumen de crónicas re-une una segunda vez la heterogeneidad tópica y material de las crónicas “sueltas”). Tal es el caso de *Cinematógrafo*, conjunto de *crónicas cariocas* relativas a los años de 1904/1908 selecciona-

³ Sobre las primeras crónicas literarias latinoamericanas que registran el impacto causado por el cinematógrafo y el nuevo orden de experiencias que éste propicia véase mi ensayo (2010).

das, compiladas y republicadas por João do Rio un año después. Allí, prefacio y posfacio crean un marco en el que espectáculo cinematográfico desputa como paradigma, principio ordenador y protocolo de lectura, dando a ver el conjunto de crónicas urbanas como una *sucesión de cintas* en las que se alternan la flâneurie por los reductos elegantes de Río y por suburbios marginales, la crítica de costumbres, de espectáculos *à la mode* y de entretenimientos populares, la observación satírica sobre las falsas noticias difundidas en los diarios o sobre la actualidad política:

Una cinta, otra cinta, otra más... ¿No te agrada la primera? Pasemos a la segunda ¿No te sirve la segunda. Sigamos entonces. Hay cintas cómicas, serias, melancólicas, picarescas, fúnebres, alegres –algunas representadas por actores notables para reproducir idealizadamente cualquier hecho, otras captadas nerviosamente por el operador frente a los acontecimientos [...] Rápidamente tienes la suma de varios hechos, la historia al vivo, la vida de la ciudad en una sesión de cine [...] La crónica evoluciona hacia la cinematografía. Era reflexión y comentario, el reverso de ese siniestro animal de género indefinido al que llaman artículo de fondo. Pasó a ser dibujo y caricatura. Últimamente, era fotografía retocada pero con vida. Con el ajetreo actual se ha vuelto cinematográfica –un cinematógrafo de las letras, la novela de la vida del operador en el laberinto de los hechos, de la vida ajena y de la fantasía–, pero novela en la que el operador es personaje secundario arrastrado por el torbellino de los acontecimientos” (João do Rio, 2009: 5).⁴

⁴ Transcribo el posfacio que da continuidad a esta puesta en escena cerrando la sesión de *Cinematógrafo*: “Al lector: Leíste y viste tantas cintas... Si te gustó alguna, sabe, pues, que todas fueron tomadas al natural y que no son más que los hechos de un año, las ideas de un año, los comentarios de un año – el de 1908, captados por un aparato fantástico que no siempre filmó lo bueno, para poder reír, y nunca llegó a captar lo muy malo, para no hacer llorar. La sabiduría está en el medio término de la emoción. Vale”. (2009: 272). La complementariedad entre la retórica del viaje en la crónica literaria de pasaje de siglo y el espectáculo cinematográfico de ese período como viaje puede leerse en una crónica del brasileño Olavo Bilac publicada en la *Gazeta de Notícias* (31/11/1927): Escribo esta crónica después de una larga excursión. Estoy fatigado, siento dolor en los riñones y en las piernas, me duelen los ojos de haber visto tanta cosa, me duele el cerebro de haber pensado tanto. Mi viaje duró dos horas; sin embargo, en tan escaso tiempo encontré el modo de ver medio mundo: estuve en París, en Roma, en Nueva York, en Milán... bajé a una mina de carbón; estuve al lado de un farolero; asistí al tumulto de una huelga en Francia

Si bien el texto se inscribe en un horizonte prevanguardista en lo que atañe a la escritura, como oportunamente subrayara Flora Süssekind (1987); si bien lo mismo ocurre en relación al espectáculo cinematográfico adoptado como modelo (el trecho remite claramente al cine de atracciones), la serie de *figuraciones ópticas* propuestas en este prefacio apuntan no obstante en dirección a una nueva escritura, anuncian las crónicas urbanas que se tramarán algo después con palabras o con imágenes filmadas. En ambos casos, el “torbellino de los acontecimientos”, el fluir vario del tiempo/movimiento que proporciona la ciudad y capta el operador serán sometidos a procedimientos comparables (volveré sobre esta cuestión). Tan significativo como el hecho de vislumbrar las crónicas como cintas o el conjunto como una prolongada sesión de cine resulta, pues, la percepción del propio *cronista como operador* y, más aún, la imagen de *la mente como un cinematógrafo*:

Por otro lado, si la vida es un cinematógrafo colosal, cada hombre posee en su cráneo un cinematógrafo cuyo operador es la imaginación. Basta cerrar los ojos y las cintas ruedan por la cortical (cerebral) a una velocidad increíble. Todo lo que el ser humano realizó no es más que una reproducción ampliada de su propia máquina y de las necesidades instintivas de esa máquina. El cinematógrafo es una de ellas (João do Rio, 2009: 5).

Curiosamente cercano al postulado que Edgard Morin desarrollaría años más tarde en su clásico *Le cinéma ou l'homme imaginaire* (1956), el cinematógrafo funciona, aquí, como dispositivo que reduplica y expresa al sujeto, como figura de su constitución psíquica –indeleblemente marcada por la coexistencia de arcaísmo y modernidad, de *homo faber* y *homo demens*, de acuerdo con el pensador francés– caracterizada por una percepción distraída y fragmentaria en sintonía con las transformaciones en curso, de acuerdo con la lectura benjaminiana de Süssekind.⁵ Pero no obstante este acercamiento al

(1996: 195). Para un examen pormenorizado de este tópico véase mi artículo (2012).

⁵ Poseer un cinematógrafo en el cráneo: con esto João do Rio parece representar el triunfo de una percepción distraída y fragmentaria por parte de lectores y espectadores. “La recepción a través de la distracción que se observa crecientemente en todos los dominios del arte y constituye un síntoma de transformaciones profundas en las estructuras perceptivas”, afirmaba Benjamin, “posee en el cine su escenario privilegiado”. João do Rio, a su modo, se dio cuenta de esas trans-

cine comporte en teoría la irrupción de nuevas formas de escritura, para la ensayista brasileña se trata de un fenómeno que no llega a plasmarse ni en la producción de João do Rio, ni en la de sus coetáneos:

Es como si el cronista (João do Rio) asistiese con cierto deslumbramiento a la constitución de un nuevo horizonte técnico e intentase *imaginar* relaciones posibles con él. Y, de la misma manera que sueña, en una crónica de 1910, con un futuro “diario *Electro Rápido*”, proyecta la imagen de un “cinematógrafo de las letras” como sinónimo de una literatura capaz de operar *como* los modernos aparatos de producción y reproducción de imágenes técnicas. Ante los nuevos maquinismos, la reacción, en una primera instancia, es, pues, de imitación. Todavía no es posible, para João do Rio, reelaborar críticamente ese influjo técnico. Sólo es posible una especie de *flirt* rápido. Situación que sin embargo no es exclusiva de un Paulo Barreto (João do Rio) [...] En realidad, la mayor parte de los autores de pasaje de siglo y de los años 10-20 parece haber dudado frente al horizonte técnico en configuración sin lograr, durante ese período, establecer relaciones más arriesgadas y de mejores resultados estéticos, con tales artefactos modernos [...] Montajes y cortes pasarían a invadir, de hecho, la técnica literaria, con la prosa vanguardista (Süssekind, 1987: 47-48).

¿Ejemplares de esa técnica literaria auténticamente vanguardista? *Memorias de João Miramar* (1924) y *Serafim Ponte Grande* (1933) de Oswald de Andrade o *Amar verbo intransitivo* (1927) de Mario de Andrade, entre otros, en el ámbito de la prosa de ficción. En lo que se refiere a la crónica, *Pathé Baby* (1926) de Alcântara Machado, texto doblemente ejemplar.

Pathé Baby: entre la literatura de reportaje y el cine documental

Durante 1925 Alcântara Machado publica una serie de notas de viaje en el *Jornal do Comércio* de San Pablo, órgano con el cual el periodista venía

formaciones. “Interesante aquella cinta, dices. Y dos minutos después no te acuerdas más”, se lee en *Cinematógrafo*. [...] El propio cinematógrafo trabajaría con esa posibilidad de descarte, con una recepción desatenta, con la superficie. Y el escritor carioca incorpora justamente ese pasar sin dejar marcas. Lo que se advierte, por ejemplo, en sus personajes, casi-figurines de revista, intencionalmente sin fondo, solamente superficie (Süssekind, 1987: 46).

colaborando desde 1921. En 1926, una selección de esas notas parcialmente reescritas, reeditadas en alternancia con las ilustraciones de Paim Vieira (1895-1988) y “prefaciadas” por Oswald de Andrade, son relanzadas como libro. Desde el principio, la tapa (fig.1), la primera página (fig.2) y el *Programa*/índice (fig.3) instituyen un pacto tanto desde lo gráfico, que proyecta el título en la pantalla y da a ver (oír) la orquesta en la mitad inferior de la página, como desde lo verbal: las crónicas se subdividen en *partes*, como consta en el *Programa*/índice; cada una de esas partes o *episodios*, como se los denominará en el cuerpo de las crónicas, recibe un tratamiento que asemeja dichos enunciados al letrero o el intertítulo –expresiones breves que sitúan en el espacio o el tiempo (*Medianoche, Boulevard des Capucines*), sintetizan acciones (*Ida, Vuelta*), crean expectativas (*El portugués del compartimento rojo*).



Figura 1



Figura 2

Ingreso y programa en mano, el lector entra en la sala y mientras aguarda el comienzo de la sesión lee la *ouverture* (prefacio) de Oswald de Andrade. Si el primer pacto (el primer umbral) instauro al espectáculo cinematográfico como horizonte de recepción, la *ouverture* define el género al cual pertenece y garantiza su calidad, asumiendo el lugar de la autoridad crítica. Para Oswald de Andrade, Alcântara Machado es miembro de la generación “más desenvuelta, segura y peligrosa” que irrumpió luego de la “Philips modernista” (1926: 13); su *Pathé Baby*, es *literatura de reportaje*: “Usted se apropió sin espanto temperatura ocasional cada gente cada país. Por todo su libro concor-

dancia amable realmente Europa sabrosa ridícula. *Pathé Baby* es reportaje... gran literatura nuestra época es reportaje” (13).



Figura 3

Concluida la *overture*/prefacio prorrumpe la orquesta y se pone a rodar la primera cinta: “1.Las Palmas: Puerto de la Luz es el vestíbulo arenoso. Comprometedor. La ciudad, que el mar y la montaña limitan, queda lejos. MODERE UD. LA MARCHA A 15 KMS POR HORA (Alcántara Machado, 1926: 19).

El espectáculo propuesto a lo largo de más de doscientas páginas conoca a lo cinematográfico en varios niveles. En lo atinente a la escritura, evidenciando el alto grado de penetración del cine en la vida cotidiana y en el imaginario social, comparece como motivo temático: “Italianas lindas. A cualquier hora alquilerables o no. Ojos de tragedia. Actitudes cinematográficas de mujer fatal” (Milán: 1. Compendio urbano, 1926: 87). Asimismo, se hace presente el motivo de la ciudad-*set* y de los avatares del rodaje:

En los jardines verdes del Alcázar, la Paramount Pictures rueda una película árabe. En las ventanas del Pabellón de Carlos V sultanas de piel rubia y ojeras azules fuman Ariston.

Entre las columnas de mármol blanco, el director toma té y muerde su pipa. Albornos. Sandalias, Puñales. Velos.

Para dos objetivas, la favorita traiciona al sultán barbudo con el joven cheik. Pero el espía entra.

El director grita:

–¡No!

El espía entra de nuevo.

–¡No!

El espía entra por tercera vez.

–¡No!

El eunuco del serrallo es padre de la heroína, que nació en Chicago.

El sultán, a un lado, foxtrotea y canta:

I want to be...

El espía entra por cuarta vez

–¡Yes!

(Sevilla, 2. Cinematografía, 1926: 190-1)

Pero el cine constituye sobre todo un paradigma de composición tendiente a modelar cada enunciado como sucedáneo de una toma o un plano y a organizar la sucesión de planos/enunciados según la lógica del montaje:

Vías, vías, vías. Discos verdes, discos rojos. Linternas. Señales. Avisos. Letreros. Trenes parados. Vías. Postes. Guindastes. Locomotoras humean-tes. Arrabales tranquilos. Automóviles. Estaciones pequeñitas de nombres enormes. Humo. Vías. Rapidez del tren que vuela (De Cherbourg a Paris: 4: Chiuú! 1926: 43).

Como puede advertirse, la yuxtaposición paratáctica de sintagmas nominales, su brevedad, la repetición sucesiva y alternada de algunos de ellos (vías), buscan propiciar un efecto análogo al de una secuencia de planos cortos, pretenden suscitar un ritmo verbal (imagético) que el montaje acelerado de las sinfonías urbanas vanguardistas perseguirá en el plano estrictamente filmico.⁶

⁶ Un título precursor de las sinfonías o “fantasías” urbanas (Sanchez Biosca, 2007) que pasarían a abundar en la cinematografía de la segunda mitad de la década del veinte y principios de los años treinta es *Manhatta* (1921), de Paul Strand y Charles Sheeler, pero *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* (1927), de Walter Ruttmann, seguida de *El hombre de la cámara* (1929), de Dziga Vertov, constituyen los auténticos hitos del género. En América Latina, *São Paulo, a sinfonía da metrópole* (1929), de Rodolfo Lustig y Adalberto Kemeny y *Santiago* (1933), de Armando Rojas Castro, ejemplifican el intento de importar y de adaptar algunos recursos de las formas documentales sinfónicas para representar el proceso de modernización de dichas ciudades.

En la realización de estos “documentales” (*reportajes*, según la denominación oswaldiana), el cronista/viajero/escritor/*cameraman* circula con su Pathé Baby y escribe/rueda sus tomas “al natural”, de acuerdo con la expresión consagrada en la época. El *set*, la escenografía artificial y artificiosa, el maquillaje de seres y de objetos son abolidos en beneficio de la captación “directa”. El estilo *no marcado* se torna un significante de base para una nueva escritura. De allí el elogiado profesado a Alcântara Machado y a su prosa: se trata de alguien que *escribe sin literatura*.⁷ Evidentemente, la marca o significante del trabajo artístico no ha desaparecido sino que se ha desplazado del ornato modernista, su vocabulario lujoso, sus complejas construcciones sintácticas, hacia una estética de la expresión directa, llana, económica, pero sobre todo hacia el trabajo realizado con el corte y la yuxtaposición, con el montaje que se procesa *entre* las palabras.⁸

A estas operaciones en el ámbito de lo verbal se suma el montaje alterado entre escritura e ilustración dando lugar a una narrativa doble (o triple) que, de acuerdo con Valencio Xavier, “corre simultáneamente en dos pistas” (2001: 62): el film escrito por Alcântara Machado y el ilustrado por Paim Vieira, que se bifurca a su vez en el dibujo-película proyectado en la pantalla

⁷ El Sr. Alcântara Machado es un singular temperamento de escritor. Con una sensibilidad pura, con un agudo espíritu de observación, anda por la vida con sus grandes ojos de “Kodak”, fijando con exactitud las cosas que encuentra en su camino. No deforma ni adorna. Fija las personas y las cosas como son. Pero revela un alma siempre conmovida y a veces también irónica frente a los espectáculos da vida... San Pablo está por entero en los cuentos del Sr Alcântara Machado. Directo, simple, claro, el Sr. Alcântara Machado es una excepción entre nuestros pro-sadores. Escribe sin literatura. (Consideraciones previas de Peregrino Jr a entrevista publicada en *O Jornal*, Rio de Janeiro, 3/7/1927. Alcântara Machado, 1983: 279-280).

⁸ Refiriéndose al manifiesto de *Klaxon* (primera revista de la vanguardia paulistana) y al interés de los nuevos escritores por el cine, Ismail Xavier afirma: “La preocupación con el fenómeno cinematográfico no se restringirá a los elogios del manifiesto. Excepcionando el número cuatro, en todos los demás se publicarán notas sobre cine. Los líderes de la renovación literaria verán en él un elemento motivador de discusiones y de críticas, llegando a considerarlo un referencial útil para la explicación de Oswald en *Os condenados*... El modelo de organización de los films es utilizado como matriz para caracterizar, de forma sintética, un estilo literario marcado por el uso del “subentendido”, como dirían los teóricos del cine de la época. La segmentación de la narración en “secuencias”, sin preocupación por la continuidad y por las transiciones que alargan el texto, el tratamiento de cada “escena” por sucesión de detalles y con economía de referencias, eran rasgos que permitían la aproximación” (1978: 143). Las consideraciones de Xavier son válidas para la prosa de Alcântara Machado.

(figura 4; mitad superior de la página) y el dibujo-relato sobre las peripecias de la orquesta, cuyos ejecutantes van desertando de la función uno después del otro (figura 4; mitad inferior de la página).



Figura 4

El dibujo-película proyecta sobre la parte superior de la página una suerte “síntesis visual”, anticipando de esa forma el film escrito. En este caso, ilustración y palabras miran desde sus materialidades específicas en dirección a las “mismas” imágenes, las ofrecen alternativamente para que el ojo-mente del lector las vea-lea. Es lo que sucede, por ejemplo, con el abigarrado dibujo-película relativo a París (fig. 4), que aduna un conjunto de motivos presentes en diversos pasajes de la “super especial película de largo metraje” escrita: “Place de l’Etoile. En torno al Arco de Triunfo multitud de automóviles giran. Las avenidas son doce bocas de asfalto que comen gente y vehículos, vomitan gente y vehículos, insaciables. Ruido. Polvo” (París.1. La llama votiva, 1926: 49); “El anuncio dice: JAVA. Estrepitosamente la orquesta toca *La Belote*. Música saltarina, temblorosa. Cincuenta, cien, doscientos pares” (París. 2. El baile del magic-city, *Id* 50-1); “El francés gordo, sudando felicidad, refriega los bigotes en el rostro pintarrajeado de la flacucha. Imprudencia de francés gordo. La mujer lo enfrenta y lo cachetea. Al golpe seco siguen los berridos: -Tu ne t’imaginais pas de me rencontrer, hein, salaud?” (París. 3. Media-noche, Boulevard des Capucines, *Id* 54-5); “En un muro,

fronterizo al baile, afiches coloridos hablan de la crisis de la vida, de las elecciones municipales, de los atentados comunistas. Uno es tremendo: incita a los panaderos. Truculentamente: OUVRIERS BOULANGERS! NOUS ALLONS FAIRE APPEL À VOTRE COLÈRE!” (París.4. Medianoche, rue st. Honoré, *Id* 56-7).



Detalle figura 4 (tela entera)



Detalle figura 4 (fragmento)



Detalle figura 4 (fragmento)

En cuanto al dibujo-relato sobre las peripecias de la orquesta tramado en la mitad inferior de la serie de ilustraciones (figs. 5, 6, 7), éste da a ver otra

narrativa paralela y simultánea que, por una parte, refuerza el pacto instaurado desde la portada: el lector/espectador ha entrado al cine al abrir el libro. Por otra parte, incita a desviar de vez en cuando la mirada, a seguir los avatares de la comedia que allí se desarrolla. Esta estructura compleja nos habla de un lector/espectador familiarizado con las diversas manifestaciones de la cultura visual, capaz de circular entre varios códigos y convenciones con fluidez.



Figura 5



Figura 6

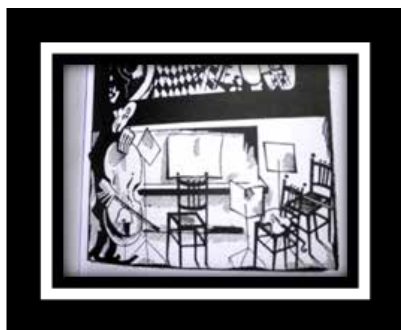


Figura 7

Cagliostro: entre la novela de vanguardia y el cine de ficción

La primera versión de *Cagliostro* habría sido un guión “solicitado a Vicente Huidobro por el cineasta rumano Nume Mizú y reconocido con un premio por *The league for better pictures of New York* en julio de 1927” (Flores, 1997: 10).⁹ Como en el caso de *Pathé Baby*, esa circunstancia debe

⁹ En el Prólogo a la reedición de la novela preparada por la Editorial Universitaria de Chile

ser llevada en cuenta pues favorece el reaprovechamiento de determinados recursos propios al medio o género de origen, que son refuncionalizados en el producto final con el objetivo de potenciar su efecto cinematográfico. Alcântara Machado se vale de características habituales en la prensa cotidiana para montar su libro/sesión de cine: la ilustración, la variedad tipográfica, la subdivisión de la página en campos o fragmentos parciales, el *réclame* y la retórica publicitaria. Aunándolos a su escritura, crea un sucedáneo de formas vinculadas a lo filmico-documental (reportajes, actualidades, sinfonías urbanas), otro sesgo por el cual el “retorna” la relación con el periódico. Huidobro multiplica una serie de rasgos propios del guión para dar forma a su novela-film: *découpage* de la trama en partes y de éstas en secuencias, inclusión de los intertítulos relativos a esas secuencias y partes, indicaciones espaciales y visuales de diverso tenor (escenografía, iluminación, vestuario), pero por sobre todo, “instrucciones” destinadas a la ejecución de una película que el receptor será incumbido de realizar imaginariamente.¹⁰ En esta oportunidad,

en 1997 y utilizada en este trabajo, Carlos Flores menciona la existencia previa del guión (sin fecha), la premiación del mismo e incluso un supuesto filme rodado, terminado y abandonado, junto a muchos otros, a causa de la crisis del cine mudo a finales de los veinte, período en que irrumpe el cine sonoro. Menciona asimismo una versión de la novela traducida al inglés, publicada en Londres en 1931 y la primera publicación en Chile, realizada en 1934. Sin embargo, en la *Nota de la edición original* prefaciada por Flores, los editores refieren una trayectoria previa más sinuosa: existiría un *Cagliostro* publicado por fragmentos y capítulos sueltos entre 1921 y 1922 en diversas revistas de vanguardia, cuya *découpage* habría iniciado en 1922 el realizador Jacques Olivier para una firma cinematográfica francesa que quebró. En 1923, el manuscrito habría sido solicitado por el actor Mosjoukine, interesado en llevarlo al cine, pero que se vio obligado a abandonar Francia poco después. En ese mismo año, y “a pedido de algunos amigos que querían ver esas páginas publicadas en un libro”, Huidobro entrega el manuscrito a un editor de Madrid que lo conserva por tres años sin publicarlo, debido a la extrañeza del texto y su difícil comercialización. En el 1929, H. G. Wells le solicita el texto al autor, lo traduce y lo publica en el 31, siendo por lo tanto la versión española posterior a la inglesa.

¹⁰ Otros dos relatos, diversos entre sí, guardan relación con el texto de Huidobro debido al empleo de procedimientos parcialmente análogos a los de *Cagliostro*: “Marabá” (1923), del brasileño Monteiro Lobato, “receta satírica” e intensamente metadiscursiva de composición de una novela/film romántico-indianista, que se vale del recurso de los intertítulos o letreros; “El día más feliz de Charlot. Cuento cinematográfico en cuatro escenas y un apoteosis” (1928), de Enrique González Rojo, narrativa organizada a partir de la *découpage* expresa en el subtítulo. El cuento, que apela permanentemente al imaginario visual chaplinesco, se inspira concretamente en una película preexistente: *The Immigrant* (1917, Lone Star Mutual).

el género de referencia no es el documental sino el cine de ficción, lo que torna el pacto propuesto en la primera frase de *Cagliostro* una suerte de simulación de segundo grado: al “como si” del contrato novelesco se agrega y superpone el “como si” de la *novela como film*. En esta oportunidad, el pacto no se materializa con el concurso de la ilustración, como ocurre en *Pathé Baby* (lo cual torna más visible pero simultáneamente más “implícito” el acuerdo, “naturalizándolo”), sino que se explicita con todas las letras y únicamente en el plano de la letra:

EL AUTOR AL LECTOR

Suponga el lector que no ha comprado este libro en una librería sino que ha comprado un billete para entrar al cinematógrafo. Así pues, lector, no vienes saliendo de una librería, sino que vas entrando al teatro. Te sientas en un sillón. La orquesta ataca un trozo de música que ataca los nervios. Tan estúpido es... Y debe ser para que guste a la mayoría de los oyentes. Termina la orquesta. Se levanta el telón, o mejor dicho, se corren las cortinas y aparece:

CAGLIOSTRO

por

Vicente Huidobro

Etc., etc., etc., etc., etc.

Luego aparece el subtítulo general, explicativo del argumento y lo más breve posible... (Huidobro, 1997: 42).

Consigno algunos procedimientos recurrentes a lo largo de *Cagliostro* que implican la incorporación y representación de ese otro medio al cual la “novela visual” busca adecuarse, el cine,¹¹ para detenerme luego en la torsión

¹¹ Asumiendo una función semejante a la que desempeña en *Pathé Baby* la *overture* de Oswald de Andrade, el propio Huidobro redacta un prefacio para la novela, en el que comparecen varias premisas de su poética creacionista aliadas a la defensa de un nuevo estilo: He querido escribir sobre “Cagliostro” una novela visual. En ella la técnica, los medios de expresión, los acontecimientos elegidos, concurren hacia una forma realmente cinematográfica (1997: 35). A este respecto, Edmundo Paz Soldán (2001: 156-7) sostiene: “En *Cagliostro*, el objetivo de Huidobro, a primeras luces solamente lúdico, es radical: actualizarla forma de la novela para un público acostumbrado al cinematógrafo. Huidobro es explícito en su idea de que ya no se pueden escribir novelas de la misma forma en que se escribían antes de la invención y popularización del

a que se los somete reconduciéndolos al plano de la escritura, plano anunciado en este umbral no sólo a través de la mención a las figuras del autor y del lector, sino del empleo de la primera “elipsis” a ser colmada por el receptor, por un receptor que tendrá que actuar alternativamente como espectador familiarizado con las convenciones y tópicos del lenguaje cinematográfico (es el caso de estos “etcéteras”, que corresponderían a los créditos iniciales del film) y como lector consciente de las convenciones literarias, en especial, de los subterfugios realista-naturalistas, puestos en evidencia en cada página del libro.

En primer término, cabe mencionar la transposición constante de una espacialidad consustancial al cine recreada a partir de enunciados que evocan ora tomas fijas (“Una tempestad siglo XVII retumbaba aquella tarde de otoño... A la derecha... la lluvia y la fragua activa de la tempestad; a la izquierda, una selva y colinas” (45)), ora acercamientos de la materia filmica en dirección a la cámara (“Al fondo del camino aparecen de pronto dos linternas paralelas balancéandose... Una carroza misteriosa... avanza... llega muy cerca, a algunos metros de nuestros ojos” (45)), otras tantas veces, su contrapartida, el alejamiento hacia la profundidad de campo (“El extraño personaje al que siguen nuestros ojos llega a la selva... se aleja ahora y se dirige hacia el fondo del paisaje” (46-47)), en muchas oportunidades, la alternancia de ambos (“Cagliostro aparece de pronto en el sendero hacia la carroza. A medida que se acerca parece que se agranda de un modo increíble. Llega, sube y la carroza parte al galope. Al fondo del camino, cuando está muy lejos, no se ve sino el pequeño tragaluz detrás, en forma de almendra” (51)). En estrecha relación con esa espacialidad filmica, toda una serie de enunciados recrean procedimientos de montaje caros a la sintaxis cinematográfica “transparente”.¹²

cine. La aparición de esta nueva tecnología de procesamiento y almacenamiento de información tiene necesariamente que reconceptualizar la posición, la técnica y los objetivos de la tecnología escrituraria en el competitivo universo mediático que comienza a instalarse a fines del XIX y se consolida –y, algunos dirían, hace implosión– a lo largo del XX. Una de las formas por las que cada medio se reubica en este universo es tratando de incorporar o representar los efectos de los otros medios: en palabras de McLuhan, ‘technologies are ways of translating one kind of knowledge into another mode [...]. All media are active metaphors in their power to translate experience into new forms’. Varios teóricos, entre los cuales Paz Soldán mencionará a Friedrich Kittler, sugieren que, “más que traducción, lo que ocurre es una transposición”.

¹² El par opacidad/transparencia ha sido empleado por Ismail Xavier (1984) para referirse a los procedimientos de evidenciación o de naturalización y ocultamiento que caracterizan al

Abundan las alternancias de campo/contra campo, como la presente en la secuencia en que Cagliostro realiza una de sus curas milagrosas:

Cagliostro, cogiendo un frasco vierte el contenido en la boca del enfermo... –Ya estás sano, levántate. La madre se inclina sobre el hijo que empieza a moverse como un moribundo... Las miradas ansiosas del enfermo van del mago a la madre y de la madre al mago. Las miradas ansiosas de la madre van del hijo al mago y del mago al hijo. (1997: 57).

Se representan montajes paralelos que pueden o no valerse del auxilio de intertítulos:

Mientras la marquesa de Montvert vuela hacia París para llegar a tiempo a la fiesta de la corte.

Dejando tras ella una enorme nube de polvo, la carroza de la marquesa se aleja a todo galope por el camino de París. Desde lo alto de aquella colina, puede verse la carroza hasta el momento en que desaparece en un recodo de la ruta.

El pueblo de Estrasburgo llora la partida de su gran bienhechor.

Ante la casa de Cagliostro una inmensa multitud se ha reunido triste e inconsolable... (1997: 84).

Si se suma a estos recursos el fundido de imágenes (“La cabeza de Lorenza se agranda... Su rostro se torna fluídico y la carta toma el sitio de su frente de tal modo que se pueden leer por transparencia las frases siguientes...” (1997: 73)), la indicación sintética de escenarios “tipo” (“De pronto (el personaje) abre la puerta... A sus ojos aparece un gran salón de estilo Edad Media para cinema” (48)) y una trama ágil, rica en peripecias altamente codificadas (viajes, persecuciones, conspiraciones), el resultado es una auténtica película de papel construida/proyectada/vista en el presente, tiempo verbal hegemónico del texto. Sin embargo, las mismas frases responsables

lenguaje filmico de vanguardia y a la cinematografía clásica respectivamente. Grosso modo, los principales recursos de ésta última se desarrollan y consolidan en el ámbito del cine norteamericano a partir de mediados de la década del diez.

por la proyección de esta prosa visual se desvían frecuentemente de su cauce instaurando una zona de “no figurabilidad” o, mejor aún, de literalidad, que reconduce la película al campo de la letra, al espacio de la página, a la novela que se lee:

Una carroza misteriosa, a causa de la forma y del color, avanza sobre el lector al galope compacto de sus caballos, cuyos enormes cascos de hierro hacen temblar toda mi novela (1997: 45).

La paloma parte como una flecha, es decir, partiría como una flecha, si esta comparación no fuera demasiado usada (1997: 72).

Es una noche solemne, una noche que se da cuenta de su importancia histórica. (Lector, coge una novela, lee en ella la descripción de cualquier noche en la cual va a pasar un acontecimiento grave. Y luego continúa esta página) (1997: 127).

La presencia constante de este metadiscurso instauro un juego paradójico, “interrumpe” el flujo de la imaginación visual a pretexto de intensificarla: para acentuar la impresión de avance de la carroza hacia fuera de campo se hace temblar a “la novela”, para dotar de una imagen concreta a la velocidad se recurre a una “comparación usada”, para sintetizar aquello que una escena cinematográfica muestra por medio de elementos plásticos se reenvía a una “descripción escrita”. Se trata de un procedimiento que pone en evidencia las convenciones naturalizadas del género novelesco, pero que asimismo llama la atención para las convenciones de su candidato a “sustituto”: el cine clásico. Como señala Paz-Soldán (2002: 162) en un interesante artículo:

Deslumbrarse por la estética y las posibilidades técnicas de un medio no significa olvidarse de, precisamente, sus condiciones de medio, de juego de signos. La renovación de la novela pasa por la absorción de los efectos técnicos, temáticos y estéticos del cine, y por la irónica puesta explícita en escena de la artificialidad del arte, sea éste novela, o film, o novela-film.

Cagliostro asume esa tarea. Desautomatiza tanto las reglas de novela como del film, con su novela-film.

Bibliografía

- Araujo, V. de P. (1981). *Salões, circos e cinemas de São Paulo*. São Paulo: Perspectiva.
- Alcântara Machado, A. de. (1926/1982). *Pathé Baby*. São Pablo: Imprensa Oficial/Arquivo do Estado.
- Alcântara Machado, A. de. (1983). *Obras*, volumen I, org. Cecília de Lara. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira / Brasília: INL.
- Barrios Borón, C. (1995). *Pioneros del cine en la Argentina: Cardini, Py y Ducros Hyken*. Buenos Aires: Edición del autor.
- Bedoya, R. (2009). *El cine silente en el Perú*. Lima: Universidad de Lima, Fondo Editorial.
- Bilac, O. (1907/1996). Moléstia da época. En *Vossa insolência. Crônicas* (pp. 195-201). org. Antonio Dimas. São Paulo: Companhia das Letras.
- Candido, A. et al. (1992). *A crônica. O gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Campinas, San Pablo, Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, pp. 13-26.
- Di Chiara, R. (1996). *El cine mudo argentino*. Buenos Aires: Edición del autor.
- Flores, C. (1997). “Prólogo”. En V. Huidobro. *Cagliostro*. Novela-film. 1921-3. Santiago: Editorial Universitaria, pp. 9-21.
- Gárate, M. V. (2010). Cine mudo y tradición letrada: en torno a algunas crónicas mexicanas de principios del siglo XX. En Á. Miquel (Org). *Memoria de las imágenes I* (pp. 13-32). Cuernavaca: Universidad Autónoma del Estado de Morelos y Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.
- Gárate, M. V. (2012). Três escritores vão ao cinematógrafo. Crônica jornalística e retórica da viagem em Luis Urbina, Olavo Bilac e Ramón López Velarde. *Caracol*, 3, 134-151.
- De los Reyes, A. (1996) “*Vivir de sueños*”, *el cine mudo en México de 1896 a 1920* (vol. I, 1986). México: UNAM, Filmoteca UNAM.
- Genette, G. (1982). *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Seuil.
- González Rojo, E. (1928). El día más feliz de Charlot. Cuento cinematográfico en cuatro escenas y un apeoteosis. *Contemporáneos*, 5, 24-6.
- Huidobro, V. (1921-3/1997). *Cagliostro. Novela-film*. Santiago: Editorial Universitaria.
- João do Rio. (1908/2009). *Cinematógrafo (crônicas cariocas) 1908*. Rio de

- Janeiro: ABL.
- Marín, J. (1929). *Looping*. Santiago de Chile: Imprenta Nascimento.
- Monteiro Lobato (1923/2002). Marabá. En: M. Lajolo (Org). *Contos escolhidos* (pp. 129-143). São Paulo: Editora Brasiliense.
- Morin, E. (1956). *Le cinéma ou l'homme imaginaire*. Paris: Minuit.
- Noronha, J. (1987). *No tempo da manivella*. Rio de Janeiro: Embrafilms.
- Oquendo de Amat, C. (1924/1980). *Cinco metros de poemas*. Lima: Ediciones Copé.
- Paz-Soldán, E. (2002). Vanguardia e imaginario cinematográfico: Vicente Huidobro y la novela- film. *Revista Iberoamericana*, 198, 153-163.
- Ramos, J. (1989/2009). *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*. Caracas: Fundación editorial El perro y la rana.
- Sánchez-Biosca, V. (2007). Fantasías urbanas en el cine de los años veinte. *LARS*, 7, 23-25.
- Souza, J. I. de M. (2004). *Imagens do passado. São Paulo e Rio de Janeiro nos primórdios do cinema*. São Paulo: Editora Senac.
- Süssekind, F. (1987). *Cinematógrafo das Letras*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Valcárcel, E. (1997). Vicente Huidobro y los límites de la novela. Fragmentos para una teoría de la novela de vanguardia. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 26, 497- 507.
- Villaurrutia, X. (1928/1953). El amor es así... Cuento cinematográfico. En X. Villaurrutia. *Obras*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Xavier, I. (1977/1984). *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra.
- Xavier, I. (1978). *Sétima arte, um culto moderno*. São Paulo: Perspectiva.
- Xavier, V. (2001). Cinema escrito. *Revista Cult*, 47, 62-63.

El ensayo teatral: reflexión y autorreflexión sobre la práctica escénica

Beatriz Trastoy

Las modalidades escénicas contemporáneas, que –siguiendo a Lehmann (1999/2002)– podemos denominar *posdramáticas*, ponen en crisis la noción aristotélica de representación como instancia fundacional del teatro, en tanto cuestiona su capacidad de crear mundos e imágenes donde lo central sea la observación de los comportamientos humanos en situación de conflicto, remitiendo a otra cosa diferente de sí. El teatro posdramático ya no busca ser espejo escénico, duplicación de experiencias existenciales, cuya atribuida validez universal asegurarían los procesos de identificación emocional del espectador. A diferencia del modelo *dramático*, se centra en la noción de *presentación*, esto es, acentúa el aspecto productivo y privilegia el cuerpo del artista quien, devenido sujeto y objeto de arte y de conocimiento, desarrolla su trabajo en espacio y en tiempo reales.

El teatro posdramático ha experimentado durante las últimas décadas con las interferencias entre distintas modalidades discursivas, produciendo textos que reescriben los clásicos desde múltiples puntos de vista; fábulas ambiguas cuyo borramiento se opera en la fragmentación, en la disolución de la noción tradicional de personaje; discursos dramáticos basados en palabras sin origen ni dirección en los cuales la alternancia de diálogos y monólogos depende más de los ritmos fónicos, de los implícitos, de las instancias extrateatrales que de los campos semánticos que eventualmente despliegan. La sucesión de discursos deja resquicios que delimitan las piezas de un *puzzle* que el espectador armará según su propia e ineludible historia personal, como propuesta

de nuevos pactos de lectura que ponen en crisis ciertas categorías estéticas y ontológicas fundacionales de nuestra cultura. En la mayoría de los textos y de las puestas en escena contemporáneos, la convergencia de prácticas narrativas y teatrales parece centrarse en la ahora evanescente figura del actor o, al menos, en la de aquél a quien el público tiende a reconocer como tal. Las modalidades que la relación actor/personaje/narrador pueden asumir en el campo teatral posdramático oscilan entre el personaje que deviene narrador o el actor-narrador que representa a uno o varios personajes, quienes narran y se narran a sí mismos, atravesados por otros muchos personajes de características difusas, cercanos tal vez a las alegorías o a los arquetipos, hasta volverse, así, plurales e inexistentes. La narración que no desaparece del todo implica ahora la reconsideración del orden temporal y espacial; la manipulación retrospectiva y prospectiva por medio de índices anafóricos y catafóricos que favorecen la economía y la cohesión semántica; las suspensiones y las elipsis; la ruptura de las unidades de tiempo, espacio y acción; la fragmentación de la historia que, paradójicamente, adquiere unidad por su propia presencia escénica; el dislocamiento de la relación deíctica habitual entre yo/ tú, aquí/ ahora. En algunos casos, la presencia escénica del actor/narrador que glosa, explica, parafrasea, dirige a los otros personajes, implica una oposición a las formas más tradicionales del realismo elaborado estéticamente a partir de la noción de *cuarta pared* ya que, por un lado, plantea una serie de ambigüedades en torno del origen del discurso (¿quién habla?, ¿el personaje, el autor, un *otro* que busca imponer su propia focalización de lo enunciado?) y, por otro, quiebra la ilusión dramática al presentarla como autónoma, como ofrecida sin la mediación autoral.

Esta marcada tendencia autorreflexiva propia de la escena posdramática, que se plasma en procedimientos concernientes a las diferentes instancias de la producción, de la circulación y de los mecanismos receptivos, flexibiliza –o directamente diluye– los límites entre los géneros, al tiempo que relativiza los criterios que permiten diferenciar las nociones de veracidad y verosimilitud, de ficción escénica y realidad. Semejante juego en torno de lo indecible impone la necesidad de actualizar la reflexión sobre cuestiones de índole semántica que la teoría teatral del siglo XX, fuertemente atravesada por lineamientos formalistas, tendió a relegar durante décadas. Más que nunca, entonces, debemos preguntarnos de qué habla exactamente la escena posdramática.

“El teatro sólo puede hablar de teatro” responde una y otra vez el dramaturgo argentino Javier Daulte. Pese a su tono provocativo no exento de ironía, la frase resulta innegable, aunque exige una ampliación: por cierto, no sólo el teatro, sino *toda* obra de arte habla siempre de sí y también de otra cosa. Más puntualmente –y ésta es nuestra hipótesis– el teatro posdramático habla de sí y además de otra cosa, precisamente *por* hablar de teatro. Para intentar demostrarla, me detendré en dos espectáculos o, quizás, dos caras de un único espectáculo del grupo Krapp: *Adonde van los muertos (Lado B)* (2010) y su precuela, *Adonde van los muertos (Lado A)*, estrenada al año siguiente, actualmente en cartelera, espectáculos que, según nuestra lectura, se vinculan al *ensayo* en su doble vertiente –práctica ensayística en sí y ensayo teatral–, modalidad escritural que considero particularmente adecuada para articular autorreflexión y reflexión en el sentido antes planteado.

Adonde van los muertos (Lado B) (2010) comienza con la proyección de un extenso video en el que varias personas de diferentes edades, recortándose en tamaño natural sobre un inquietante fondo blanquísimo e inerte, comentan sus fantasías y sus temores en torno de la idea de la muerte, de su propia muerte y de la de quienes los rodean. Los entrevistados parecen responder a una serie de preguntas implícitas (“¿Es cierto que lo primero que se olvida de alguien que muere es el sonido de su voz? ¿A quién vería por última vez? ¿Es la muerte parte de un plan? Dormir ¿es parecido a morir?”, etc.), preguntas que atraviesan la totalidad del espectáculo y organizan su sentido último. El video sirve, así, como punto de partida para una suerte de *ensayo* teatral, de preparación, de reflexión escénica acerca de una futura obra (la que, en efecto, se estrenó al año siguiente con el título de *Adonde van los muertos (Lado A)*).

Por medio de diferentes lenguajes, los intérpretes y sus colaboradores técnicos –iluminadores y sonidistas, a quienes también se ve accionar en escena– pretenden representar lo irrepresentable, intentan reflexionar teatralmente sobre la muerte para hablar de otra obra (el futuro *Lado A*) o viceversa; esto es, intentan *decir* escénicamente lo indecible en tiempos –posmodernos– en los que la lengua ha dejado de ser garantía de sentido. Así, muestran en escena, por ejemplo, la vida que pretende negar lo humano –y por ende, su finitud– mecanizándose en un robot; un picadito de fútbol que reproduce la energía y el compromiso del deporte, aún cuando no haya espacio físico para

desarrollarse ni objetivo preciso a alcanzar; un cronómetro que nos recuerda que la cuenta regresiva no sólo se usa para ritualizar los momentos de cambio, los despegues de aeronaves hacia el cielo, el final de un año, sino también nuestro inexorable límite existencial; un caballo formado por dos de los intérpretes que, montado por la única mujer del grupo, vaga tristemente buscando un rumbo inhallable.

Cada idea, es decir, cada prueba, cada *ensayo* realizado en escena es luego evaluado por la totalidad de los integrantes del grupo, a través de la *repetición* alternada de frases idénticas, las cuales pueden interpretarse tanto como parodia de los supuestos lugares comunes atribuibles al espectador común o, inclusive, a la crítica teatral profesional, como así también –lo que, a nuestro juicio, resulta más interesante y original– como un modo de mostrar que, entre escenario y platea, las dudas, las incertidumbres, los puntos de vista sobre la muerte y sobre el teatro no difieren en lo esencial. Esta última perspectiva parece confirmarse cada función con la elección al azar de un espectador a quien, por medio de auriculares, se le dicta un texto. El elegido debe repetirlo en voz alta, frente a un micrófono, para el resto del público, al comienzo y al final del espectáculo. Dicho texto se refiere tanto a la temática que organiza la puesta en escena como a la específica condición de espectador del enunciador.

En la precuela, *Adonde van los muertos (Lado A)*, las opiniones de entrevistados desconocidos son reemplazadas por la consulta a diez artistas contemporáneos, vinculados de algún modo a la actividad escénica del país. Los coreógrafos, dramaturgos, cineastas y directores teatrales consultados responden –también a través de un video que los muestra en tamaño natural– a una pregunta concreta “¿Cómo representaría usted la muerte en escena?”. Las respuestas son inmediatamente *representadas/interpretadas*, en la doble acepción de ambos términos, por los integrantes del grupo. A partir del lenguaje corporal se busca, por ejemplo, plasmar la idea del tiempo del muerto y de la muerte, por medio de una marcha de ida y vuelta entre dos puntos fijos, a la que se van sumando, de a uno, todos los intérpretes, marcha cuya abrumadora y tristísima monotonía termina anulando la temporalidad; la idea del cuerpo que desaparece bajo la ropa, para intentar captar el instante del *tránsito* (también en sus diferentes acepciones) eligiendo el momento en que Don Quijote deja su ropaje de personaje para ser –quizás por primera vez y

definitivamente– Alfonso Quijano; la idea de la lucha entre vida y muerte, entre salud y enfermedad; la idea de muerte plasmada en finales escénicos de una obra que no vemos, pero tal vez adivinamos, o la paradójica idea –irrealizable por definición– de presentar en escena cuerpos ausentes, sugerida por Mariano Pensotti, precisamente, autor y director –junto a la platense Beatriz Catani– de *Los muertos (Ensayo sobre representaciones de la muerte en la Argentina)* de 2006.

La participación de la dramaturga y directora Lola Arias en esta ronda de consultas da un giro particular a la reflexión sobre la *posibilidad de representar y la imposibilidad de presentar* la muerte en escena. En efecto, eludiendo la esperada respuesta, Arias reprocha a los miembros de Krapp no haber hecho explícito en ...(*Lado B*) lo que motivó la idea original de ambos espectáculos, lo que verdaderamente les duele: no la muerte en general, en abstracto, sino la muerte concreta, la de Marcelo Álvarez, iluminador del grupo. A partir de la revelación de ese conmovedor dato escamoteado, del núcleo autobiográfico que parecería generar esta –y quizás toda– producción artística, no sólo se desplaza el predominio del lenguaje corporal hacia el de las luces (focos devenidos ojos sin cuerpo, ojos que parpadean y que, finalmente, se apagan), sino también el juego de sus posibles interpretaciones.

Krapp explora las posibilidades de la danza para comunicar, para decir; los alcances y las limitaciones de los diferentes lenguajes verbales y no-verbales, así como también la especificidad de su propio discurso artístico, ya que, por sus trabajos anteriores, los integrantes del grupo son conocidos como bailarines o, más imprecisamente, como *intérpretes* de teatro-danza. A través de esta exploración formal, Krapp ya no busca narrar una historia a la manera del teatro representacional, sino de traducir escénicamente conceptos. El grupo cuestiona así el arte –su propio arte– para pensar la vida y la muerte y, al hacerlo, impugna fuertemente los alcances de las actuales expresiones artísticas. En efecto, Krapp demuestra que sí, con sesgo posdramático, queremos *presentar* en escena la vida como más real que lo real mismo a través de lo autobiográfico, de lo privado y de su minuciosa documentación, es insoslayable hablar de la muerte.

José Antonio Sánchez (2007) observa que en una parte importante de la actual producción posdramática se verifica una clara perspectiva ensayística manifestada a través de reflexiones intelectuales; confesión íntima; cita;

juego; exposición; humor negro; materiales presentados sin demasiada elaboración; habla; gestualidad y vestuario idénticos a los de la vida cotidiana; exhibición de los trucos y los recursos teatrales propiamente dichos. Ciertamente, todos estos recursos, también verificables en los dos espectáculos de Krapp, determinan que lo ensayístico opere como principio constructivo del proyecto escénico. En efecto, denominar ... (*lado B*) al primer espectáculo estrenado remite no sólo a los antiguos vinilos, en los que el *lado B* era el lugar reservado a la canción secundaria que servía para complementar la principal, el considerado *lado A*, el que realmente se deseaba promocionar, sino también remite al uso coloquial, actualmente muy difundido, que designa como *lado B* a aquello que no suele mostrarse (las dudas, las pruebas, las experimentaciones, las discusiones grupales), lo no publicado y, en ocasiones, lo que se debería ocultar, lo ignominioso.¹ Remite entonces, por un lado, al ensayo teatral propiamente dicho, mundo privado del artista y de su trabajo de construcción del hecho estético, no visible para el espectador, y, por otro, al ensayo como modalidad escritural y como estrategia de pensamiento.

El intento de *interpretar* teatralmente las respuestas de los consultados a las propias preguntas sobre la muerte, sobre el instante preciso del tránsito, sobre la posibilidad e imposibilidad de presentar y representar la vida y la muerte en escena sólo puede resolverse –parece decirnos Krapp– en apariencias, en comentarios, en parodias bajo la forma de simulacros; sólo puede remitir a sensaciones, a emociones compartidas entre escenario y platea. Lo irrepresentable sólo puede hacerse ostensible en escena por aproximaciones, por conjeturas; es decir, sólo puede expresarse a través de pruebas, de repeticiones, de *ensayos*. Al saturar de este modo la noción de traducción lingüística y escénica, las dos obras de Krapp hablan de teatro, pero no *solamente* de teatro, como insiste Daulte, sino también de otra cosa, precisamente *por* hablar de teatro. Esto es, hablan, a través del teatro, del *ensayo* (crítico y teatral) en tanto modo peculiar de traducir –en palabras e imágenes escénicas– conceptos, pensamientos.

¹ En este último sentido fue empleado en *Escoria. El lado B de la fama* (2009) de José María Muscari, en la que un grupo de actores desocupados –encarnados por ellos mismos, en una suerte de patética autoficción– desgranar sus miserias, resentimientos, frustraciones, miedos–mientras beckettianamente esperan a un supuesto productor quien promete volver a llevarlos a la fama que alguna vez tuvieron en el cine y en la televisión.

El carácter reflexivo de estas traducciones escénicas referidas a la muerte homologan la práctica escénica con el ensayo crítico y con el ensayo teatral en tanto momento específico de esa misma práctica escénica.

Como el ensayo crítico, los dos espectáculos intentan ser “comprensión del lenguaje del otro e invención de un lenguaje propio; escucha de un sentido comunicado y creación de relaciones inesperadas en el corazón del presente” (Starobinski, 1998: 40). Igual que en la escritura ensayística, los dos espectáculos exhiben tanto las preguntas que motivan la escritura (en este caso dramática y escénica) como el proceso de pensamiento que genera las hipotéticas respuestas; persiguen aquello que no podrán alcanzar plenamente y sobreviven en el fragmentarismo consciente de sí. El yo, lo subjetivo de los creadores, plantea una suerte de diálogo íntimo, privado, y también externo, público con el lector (en este caso, espectador) que se siente así no sólo testigo de la tarea creativa, sino que llega a considerarla en parte como propia (cfr. Gómez Martínez, 1992).

A su vez, el ensayo teatral, que no debe confundirse con el llamado *training* actoral, se tematiza sobre el escenario posdramático como matriz reflexiva (Banu, 2005) vinculada a la creación, a lo nuevo, a la invención, al juego, a la definición de roles, tanto para diferenciarse del modelo teatral asiático (ensayar infinitamente para lograr la perfección absoluta en la repetición del gesto y del movimiento), como para denunciar la ilusión dramática tradicional, para diluir las barreras entre lo visto y lo que se oculta, para testimoniar el devenir de la temporalidad en el *bios* actoral y en la experiencia artística.

Por otra parte, la textualidad escénica aquí considerada tematiza la repetición de secuencias, de hechos, de ideogramas, de procedimientos, de tópicos no para representar el sinsentido o la alienación existenciales en la obsesiva circularidad del ritual, a la manera del teatro absurdista, sino para hacer visible lo constitutivo del teatro mismo y, sobre todo, en tanto tributaria de los ineludibles imperativos posmodernos, para deconstruir el discurso crítico que lo explica y lo interpreta.

Desde esta perspectiva de análisis, la *repetición* se constituye en la clave interpretativa y reveladora del modelo de escritura crítica que, implícitamente, se propone desde el escenario. En efecto, el ensayo crítico, como género dialógico y conversacional, *repite* en la escritura el gesto del que piensa en el momento mismo del escribir (Gómez-Martínez, 1992) y, por lo tanto, no sólo

repite la relación creación-interpretación crítica, sino también logra que el acto de lectura se constituya como *repetición* de la escritura misma. El ensayo teatral, por su parte, no es otra cosa que *repeticiones* (*répétitions* y *repetition* –además del más común *rehearsal*– en francés e inglés respectivamente).

La poesía suele hacer de la repetición fonética, estrófica, temática, lexical o rítmica, uno de los rasgos de su mérito estético; la prosa, en cambio, tiende a disimularla, a reducirla o bien a recurrir a ella sólo en casos particulares, apelando al valor expresivo de la anáfora. En el teatro, por el contrario, la repetición no es un mero artificio escritural, sino el fundamento mismo de su génesis (el ensayo) y de su modo de producción y de recepción (las diferentes funciones en tanto repeticiones).

Conclusiones

Al traducir/interpretar la muerte en escena, los dos espectáculos de Krapp problematizan, a modo de ensayo crítico y teatral, no sólo el teatro en sí, sus valores, sus funciones, su estatuto ficcional, su capacidad de significar y de comunicar, sino también el tiempo, los cuerpos ausentes y presentes, la memoria, las representaciones, las reconstrucciones, lo público y lo privado, lo social y lo individual, la subjetividad radicalizada en lo autobiográfico.

Si en la práctica teatral los ensayos no son otra cosa que *repeticiones*, una escritura crítica concebida como repetición del hecho artístico no puede, sino asumir precisamente la forma del ensayo, con toda la carga de subjetividad y de creatividad que éste conlleva. Desde el escenario, se propone así una crítica que sea capaz de plantearse como *traducción* (Féral, 2000) y como *repetición* del hecho estético, que abandone la estéril pretensión de cientificidad y de objetividad, que deje de considerar, con gesto positivista, el espectáculo teatral como una experiencia que produce artificialmente hechos de los cuales se infieren leyes ciertas y necesarias. Se cuestiona, en última instancia, la supuesta desestetización del gesto autorreflexivo (como sostienen algunos realizadores) y, sobre todo, la también *supuesta* actitud hiperracionalista de cierto tipo de crítica especializada, con el objetivo de inducir a teatristas, espectadores y críticos profesionales a preguntarse –como lo hace Adorno (1962)– si es posible hablar a-estéticamente de lo estético, eludiendo toda semejanza con la cosa misma, sin caer forzosamente en una banausía ingenua y restrictiva.

Volver al Barthes de los *Ensayos críticos* (1964) parecería permitir vis-

lumbrar algunas soluciones aproximativas a los planteamientos de las puestas posdramática comentadas. En sus textos, Barthes opone la impronta analógica por él atribuida al discurso académico de su época –la cual relacionaba la obra con otra cosa, con algo distinto de sí (obra precedente, circunstancia biográfica, etc.)– a la correspondencia homológica, que sería característica de la crítica de interpretación o ideológica, para la cual la obra es su propio modelo y, por lo tanto, busca hacer significar, con referencia a un sistema ideológico determinado. Si compartimos la idea barthesiana de la crítica como actividad intelectual, como sucesión de actos inmersos en la historia y en la subjetividad del que los asume y pensamos como él que el lenguaje que cada crítico elige –que es siempre uno de los diversos lenguajes que le propone su época– se relaciona con una cierta organización existencial, en tanto incluye sus elecciones, sus placeres, sus observaciones y sus resistencias, podríamos concluir afirmando que la crítica sólo será capaz de interpretar las nuevas modalidades escénicas proyectando la autorreferencialidad hacia el mundo y viceversa en la medida en que logre reformular ambas perspectivas discursivas (analogización y homologación) para conciliarlas y, seguramente, superarlas.

Bibliografía

- Adorno, T. (1962). El ensayo como forma. En T. Adorno. *Notas de literatura*. Barcelona: Ariel, pp. 11-36.
- Banu, G. (2005). Perspective à vol d’oiseau. En G. Banu. *Les répétitions de Stanislavski à aujourd’hui*, Paris: Les temps du theater/Actes Sud, Gallimard, pp. 29-41.
- Barthes, R. (1964/1977). *Ensayos críticos*. Barcelona: Seix Barral.
- Féral, J. (2000). ¿Qué puede (o quiere) la teoría del teatro? La teoría como traducción. *Teatro XXI*, VI(11), primavera, 10-18.
- Gómez-Martínez, J. L. (1992). *Teoría del ensayo*. México: UNAM.
- Lehmann, H-T. (1999/2002). *Le théâtre postdramatique*. Paris : L ‘Arche.
- Sánchez Martínez, J. A. (2005). Teatralidad y performatividad en la creación escénica española: a propósito del “ensayismo” escénico de Roger Bernat. *Citru.doc. Cuadernos de investigación teatral*, 34-47.
- Starobinski, J. (1998). ¿Es posible definir el ensayo? *Cuadernos Hispanoamericanos*, 575, julio, 31-20.

Con la espada, con la pluma y la palabra *Apátrida, doscientos años y unos meses,* de Rafael Spregelburd

Luz Rodríguez Carranza

Presencia y ficción

La *performance*, definida por Hans-Thies Lehmann como una “estética de lo vivo” (2006: 135) o, citando a Gumbrecht, como “la producción de la presencia” (2005: 141) ha ganado mucho espacio en la crítica de arte contemporánea. Se ha llegado incluso a hablar de un “giro performativo” (Fisher-Lichte, 2004), cuyo objetivo es lograr una vivencia corporal para el espectador, provocando reacciones fisiológicas, afectivas, volitivas, energéticas y motoras. Compartir experiencias entre artistas y audiencia parece ser la preocupación principal: retomando a Guy Debord (1992: 16), la mirada del espectador o lector es cuestionada por su pasividad y se valoran la cercanía y el contacto, opuestos a la distancia de la comprensión visual (Jay, 2009). En la literatura contemporánea se producen “espectáculos de realidad”, “dispositivos de exhibición de fragmentos del mundo” (Laddaga, 2007: 14): los textos brasileños y argentinos de los 70-80 que analiza Garramuño proponen “salidas de la autonomía” (2009: 53) y un trabajo con la experiencia.

En el teatro, el paradigma “posdramático” abandona la supremacía del texto y la representación del drama escrito (Lehmann, 2006: 135), y apoya una puesta en escena constituida por los cuerpos de los actores en interacción con los de los espectadores. El *performer* no encarna un papel sino que ofrece su presencia en escena: se trata de no actuar o, cuanto mucho, de actuar simplemente, provocando la participación emocional del espectador (Kirby en

Lehmann, 2006: 135). Sólo cuando hay ficción se puede hablar de “actuación compleja, actuación en el sentido normal de la palabra” (135, mi traducción). Desenmascarar la ficción en escena –la actitud posmoderna– no basta para dejar de actuar o para lograr una actuación simple: la distancia respecto a la representación es una estrategia modernista cuando la ilusión ya no es suficiente, pero no llega al contacto que constituye el núcleo de la *performance*, “lo real de la situación teatral, el proceso entre escena y audiencia” (136, mi traducción). El momento performativo es único: el criterio de la reiteración separa radicalmente al *performer* del *actor*, ya que si bien ambos crean momentos únicos en escena, el segundo puede repetirlos. El grado más radical de la *performance* sería así la posibilidad extrema –por lo absolutamente irreplicable– del suicidio público.

Ahora bien, si se aceptan estas pautas hay que considerar que, aproximándose a la *performance*, el teatro se “autonomiza” (Simoni, 2013) y que se aísla de otras prácticas –la literatura por ejemplo– a diferencia de lo que sucede con las otras artes que se “teatralizan”.¹ No parece ser el caso, sin embargo, de muchas obras que forman parte de los listados “postdramáticos” generalizados, como las de René Pollesch que analiza Simoni o, en Argentina, las de Mariano Pensotti o Rafael Spregelburd. Sandra Contreras destaca que para estos autores el texto es central y que hay en sus obras una composición narrativa rigurosa. Hay también “experimentación con formatos genéricos para sobreimprimir sobre el mundo la realidad compleja de la fábula” (2013: 364).

El género de las dos obras más recientes de Spregelburd –*APÁTRIDA* y *SPAM*– es la *sprechoper* –ópera hablada– y el texto en ellas es central, recitado rítmicamente por un actor junto a un músico que ejecuta sonidos aparentemente disparatados. Es en el texto, además –y en su relación extraña con la música– donde a mi juicio se logra el mayor contacto entre la escena y el espectador, la mayor presencia. La hipótesis que quiero desarrollar aquí a partir del análisis de *APÁTRIDA*, es que esta obra pone en escena una de las “ficciones legales” de Jeremy Bentham (1959): un aparato de lenguaje capaz de infligir un dolor o una satisfacción que –como en la *performance*– se

¹ Simoni cita a Michel Fried, quien utiliza el término “teatralidad” para la “afirmação da própria presença pela pintura minimalista, bem como sua total dependência do espectador para legitimar seu estatuto artístico, em contraste com a autossuficiência da arte modernista que transcende a presença e a temporalidade” (Simoni, 2013: 122).

experimentan con el cuerpo. Estas ficciones no tienen nada que ver ni con la ilusión ni con el engaño (Lacan, 2007: 22): son simbólicas y la creencia no viene al caso.² En *APÁTRIDA* hay una fábula identitaria –el arte nacional– que produce su efecto más devastador precisamente sobre quienes menos creen en ella: tanto en el personaje de un crítico de 1891 que la ve nacer con fuerza de ley, como sobre los espectadores contemporáneos. El efecto político es transitivo y no comunicativo ni contagioso: es único e intransferible, aunque la obra se repita.

Fundación

El límite entre la implicación y la distancia es difícil de trazar cuando alguien se ve obligado a representar un país.³ *APÁTRIDA*, *doscientos años y unos meses* (2011) es, con *Un momento argentino* (2002), *Buenos Aires* (2007) y *TODO* (2010) una de las obras de Rafael Spregelburd que fueron comisionadas por teatros extranjeros. Como las de otros autores que nunca se propusieron “ni afirmar ni negar la argentinidad de su procedencia” (Spregelburd, 2011: 29), esas obras están tironeadas entre la expectativa europea y la ficción de cosmopolitismo, que se expresa en dos bromas repetidas hasta el cansancio por los argentinos en el extranjero: a) los mexicanos descienden de los aztecas, los peruanos de los incas y los argentinos de los barcos y b) los argentinos somos italianos que hablamos español, pensamos en francés, soñamos con ser ingleses e imitamos a los norteamericanos. Los clichés son siempre los mismos: no hay –ya– pueblos originarios en la Patagonia, el mate, el tango, los gauchos, los compadritos y la carne son estereotipos y la argentinidad es precisamente eso, decir que lo son.

La distancia no anula la argentinidad, sin embargo, sino que paradójicamente la constituye. Si digo que todo es un simulacro lo estoy afirmando necesariamente con la palabra “simulacro”, pero hago algo más: incluyo esa palabra que lo niega en el conjunto *simulacro*. Como en el silogismo conden-

² Equivalen en parte a los aparatos ideológicos de estado de Althusser (1976), aunque son exclusivamente simbólicas, y quedaría pendiente la discusión sobre lo imaginario y lo formal. En términos de Žižek, serían aparatos de violencia sistémica (2012: 8).

³ “Rien ne vous tue un homme comme d’être obligé à représenter un pays”: la frase proviene de una carta de Jacques Vaché a André Breton (29-4-1917). Es citada por Julio Cortázar como epígrafe de “El lado de acá” de *Rayuela*.

sado “yo miento”, estoy así diciendo la verdad, o, mejor dicho, estoy “haciendo hablar a la verdad” (Lacan, 2007: 14): una creencia de la que desisto en el momento mismo de enunciarla. La simultaneidad de la afirmación y la negación de los clichés es un discurso identitario, y en la diferencia mínima hay un dolor inexplicable. “Los artistas argentinos de distintas disciplinas nos hemos acostumbrado un poco”, dice Spregelburd (2011: 24),

a la esquizofrenia que surge de la suposición de que nacer en la Argentina es carta libre para no ser de ningún lado, y al mismo tiempo, el dolor agónico de tratar de retratar en cada obra, en cada gesto, en cada palabra intercambiada con colegas extranjeros, cómo es ese lugar del que venimos.

El Bicentenario de 2010 rescató de los archivos, gracias al trabajo de los historiadores, materiales del siglo XIX que resultaron interesantes y divertidos para los dramaturgos: textos melodramáticos, ingenuos, pomposos, en una palabra, teatrales.⁴ Spregelburd elige para *APÁTRIDA* una polémica en los periódicos porteños de 1891 descubierta por Viviana Usubiaga (1999), y en la publicación de la obra presenta a los adversarios. Se trata de Eduardo Schiaffino que *es* un pintor nacional –sigue siéndolo, sus cuadros están en el Museo de Bellas Artes y fue su primer director– y Max Eugenio Auzón, “español de nacimiento” quien *fue* –porque nadie se acuerda de él– “pintor, escritor, crítico de arte y hombre de gobierno” (2011: 125). En esos diarios se materializan preguntas que siguen siendo actuales: “¿Qué es el arte argentino? ¿Hay tal cosa? [...] ¿Qué se espera de nosotros? ¿Quién lo espera? ¿Quién es nosotros?” (20).

Schiaffino tiene respuesta a todo: la exposición de su obra y de la de otros jóvenes pintores en la calle Florida de Buenos Aires funda el arte nacional argentino, e incluso el Estado. Como todos los fundamentalistas no sólo lo cree, sino que lo sabe:

Soy modestamente sólo uno de los pintores

⁴ “Los que no somos historiadores pero de algún modo trabajamos codo a codo con el concepto de ‘la historia’ podemos a veces tener una actitud más irreverente con los materiales y las fuentes. Casi todo se presta para la chacota” (Spregelburd, 2011: 21).

Que esta noche hacemos algo único
Y fundamos, probablemente, un Estado.
Porque un Estado no es sólo la historia de sus guerras
Y sus conquistas,
De sus logros y sus renunciaciones,
De sus crímenes y sus milagros,
De su lengua y de sus dialectos.
No.
Un Estado es la historia de sus ficciones,
La suma de sus imágenes (127,128).

Ha habido un incidente, sin embargo, en la exposición fundadora: un cuadro de Sofía Posadas, *Idilio*, que representaba un torso desnudo de mujer, fue retirado por su dueña después de que las Damas de la Sociedad de Beneficencia de Nuestra Señora del Carmen, organizadoras de la exposición, lo consideraron obsceno. Schiaffino lamenta el incidente, inconcebible según él en Europa, pero su tono ampuloso contrasta cómicamente con el de la voz de la interesada, a quien le importa “un bledo” lo sucedido y anuncia, pragmáticamente, que lo venderá “en lo de Bossi”. Las frases de Schiaffino y de Posadas, junto con otras, siguen resonando en el segundo acto a través de dos viejas cassetteras manipuladas por el actor y el músico, anacrónicas obviamente en 1891 pero también hoy. Son opiniones de periódicos de la época, salen de los cassettes como si fueran audio-guías simultáneas, en lenguas y con acentos diferentes, y entretienen un discurso social cada vez más unívoco. El tema que se repite varias veces es la controvertida presencia en los cuadros de la figura de Juan Moreira, héroe de la obra de Eduardo Gutiérrez en la pantomima del Politeama en 1885.

La popularidad del personaje fue un verdadero problema en la cultura porteña de la época. Si bien las zarzuelas españolas eran de lejos más populares, el éxito de público del Juan Moreira dividió las aguas de la crítica: por un lado se lo consideró el inicio del teatro nacional por razones cuantitativas, porque fue la primera vez que una producción nacional fue aceptada por tanto público (Olivera en López, 2011: 5). Por otro, se lo consideró peligroso, y algunas autoridades provinciales llegaron a prohibirlo (6-7). Auzón –con el seudónimo de A Zul de Prusia– ironiza también sobre la presencia de la

figura de Juan Moreira en la exposición de los becarios argentinos, sobre las técnicas aprendidas en Europa y sobre la mediocridad de los cuadros. Su juicio es un predicción escéptica: “pero qué arte nacional ni qué berengenas!/ es inútil pensar en ello hasta dentro/ de doscientos años y algunos meses” (Spregelburd, 2011: 147).

Distancia y voces

En el escenario hay dos presencias, el músico y el actor, así denominados en las didascalias (Spregelburd, 2011: 131) y se trata además de los mismos autores: Spregelburd es el actor que representa a Schiaffino y a Auzón, y el compositor Federico Zypce es el músico que interrumpe, glosa o adelanta el monólogo. Todo es distancia y los hilos de la representación son puestos en evidencia desde el primer acto, cuando el actor exhibe el simulacro: “Represento. Ahora, a Eduardo Schiaffino” (127). También el otro personaje señala los papeles que están sobre el atril: “Yo soy Auzón, y éste es mi monólogo” (145). El discurso exagerado y arcaico caricaturiza a los polemistas: los argumentos proteccionistas de Schiaffino y su vanidad pomposa, la ambigüedad pícaro de Auzón, su oportunismo y su ignorancia. El actor pasa de un personaje al otro sin ningún cambio de ropa ni de acento: hay sólo dos detalles ocasionales –un megáfono para Schiaffino, una pequeña sonrisa irónica para Auzón– y otro lugar en escena. Para abandonar el papel del crítico el actor declara simplemente, al final del acto IV: “Pero dejemos hablar ahora a Schiaffino” (147): durante dos segundos está “entre” los dos y la autonomía del mundo representado estalla en pedazos.

Todo es distancia y el espectador ríe sin respiro. Zypce exhibe instrumentos inverosímiles que producen sonidos diversos con vibraciones, alteraciones de volumen o saturaciones acústicas. Los sonidos, de golpe, se enlazan en un estribillo conocido que sale de un teléfono móvil, del mismo modo que las voces en las audioguías convergían en un discurso insistente. El espectador reconoce así, divertido, fragmentos musicales disparates y anacrónicos, desde el himno nacional hasta el tema de *En busca del Arca perdida*. Ahora bien, como dice Lehmann, la distancia no es suficiente para lograr una experiencia compartida: *APÁTRIDA* lo consigue gracias a la complicidad que se establece con los espectadores y, sobre todo, como en la narración benjaminiiana, gracias a la escucha: “un nuevo uso del género novelesco [...] para su

puesta en acto” (Contreras, 2013: 365). En la *Sprechoper* el interlocutor es el público, que sea el de los periódicos del siglo XIX o el de la sala hoy. El texto está en verso libre, muy rítmico, y ritual: “ritualizando la interacción de estas voces, la verdadera interacción ocurre entre el escenario y la platea”, explica Spregelburd (2011: 27).⁵ El actor y el músico están rodeados de fantasmas acusmáticos que toman el público como testigo y tejen con los espectadores una complicidad irónica que los acerca e identifica. Gradualmente, sin embargo, las voces toman posición y la diversión desaparece.

Posiciones

No hay mucha diferencia, al principio, entre los argumentos del pintor y los del crítico, porque no son los que esperamos hoy de un nacionalista o un cosmopolita. Schiaffino conmina al Estado a imitar lo que hacen los europeos, que sostienen a sus propios artistas. Auzón no ve ningún interés en ir a pintar a Europa cuando *nosotros* –subrayo el posesivo– tenemos “una cordillera que se ríe a carcajadas de los Alpes” (Spregelburd, 2011: 149). Critica el estilo macarrónico del castellano local y subraya los apellidos italianos de los pintores nacionales. A lo largo de la polémica, sin embargo, las palabras toman posición. Schiaffino declara que Auzón es un extranjero –a pesar de los veintidós años de residencia en Buenos Aires que reivindica– y que los que buscan triunfos fuera de sus países de origen lo hacen porque no pueden competir con sus pares:

¿Por qué emigra un extranjero? Es claro:
por incapacidad de combatir lealmente
con sus rivales naturales,
sus propios compatriotas,
más fuertes que él, mejor armados.

Auzón desafía con sorna a su adversario: si habla de Patria, le toca participar de un mismo colectivo con los Juan Moreira populares (161). La toma de

⁵ La genealogía del término *performance* en los Estados Unidos remonta a la antropología cultural, y en los estudios teatrales particularmente a la relación establecida por Schechner (1993) entre teatro y ritual.

posición más importante, sin embargo, es la que cree poder asumir sin riesgos:

Yo, A. Zul de Prusia, *acusó* a Schiaffino
de usar el argumento de “extranjerismo”
ya tan pasado de moda y olvidado
la cantilena del odio al extranjero (158).

El subrayado es mío: la cita es anacrónica, como lo son todas las de la obra –texto y música– pero en este caso no hay nada divertido ni irónico en la anacronía, porque no hay distancia. El “Yo acuso” de Zola, símbolo de resistencia intelectual después del caso Dreyfus en 1898, sigue siendo arriesgado en 2011 y el argumento de “extranjería” no está pasado de moda hoy, ni en Buenos Aires ni en el resto del mundo. Auzón termina por entender y admite, parafraseando a Nietzsche, que la Historia la escriben –“mal”– los vencedores: “la suerte ya está echada/ y nos da un rol a cada uno” (165). Schiaffino será el artista nacional y él será el extranjero. No le sorprende así que Schiaffino lo rete a duelo, ni que el Poder –el futuro presidente Roque Sáenz Peña– lo llame a su celular para decirle que su contrincante es el ofendido y elegirá las armas. Auzón acepta su destino –como los gauchos y compadritos– sin resistencia, y el drama se instala.

La transformación es brutal en el quinto acto –de la ironía al melodrama–, porque no hay ningún cambio formal en la puesta en escena, pero el monólogo se vuelve relato e instala la ficción. El duelo no es visto, sino que es narrado y musicalizado, explica Spregelburd en la entrevista que acompaña la edición de *APÁTRIDA*, porque hay imágenes que “no hubieran soportado situación alguna [...] y yo necesitaba estar lejos de la ridiculez y cerca de la piedad” (27). La cápsula realista parece cerrarse, pero ya es tarde: el espectador no está “afuera mirando”, como denuncia Debord, sino que sufre de plano el golpe de la ficción absurda. Paradójicamente, es con la distancia que nos identificamos con Auzón y ahora estamos con él en un lugar insoportable, el de Juan Moreira. Cuando el mundo realista surge del desmoronamiento del más allá sagrado, explica Copjec (2006), el sujeto está sometido al control de una mirada imposible de localizar (160) que no viene de lo Alto sino de todas partes: es el mundo paranoico de Bentham. En *APÁTRIDA*, lo que descubrimos es mucho peor: lo que nos amenaza, lo que ejerce la mayor violencia

simbólica, son las palabras que se repiten o los sonidos de las melodías que recordamos. Cuando el sudor que enceguece a Auzón le permite ver lo que hizo, constata que su sable –que actuó solo, como los cuchillos de los compadritos de Borges– hirió un tendón de la mano derecha de Schiaffino. Lo que lo espanta no es esa herida, sin embargo, sino la metáfora que él mismo pronuncia a su pesar: “el crítico ha herido la mano del pintor” (172). Vertiginosamente, como en una pesadilla, pronuncia él mismo las palabras ridículas que van a repetirse:

El pulgar que sostiene el pincel.
El pincel que fabrica la imagen.
La imagen que refleja un pueblo.
Un pueblo que se ubica en un mapa.

Es, como dice Spregelburd en la entrevista citada, “Ese instante grosero en que la vida, productora natural de metáforas, construyó semejante escena simbólica para fundar las nociones de ‘artista’ y ‘crítico’” (27) y agrega: “Hice lo posible para desmentir (con ironías, con anacronismos) la grandeza simbólica de esa metáfora *trouvée*. Pero debo confesar que –como pocas veces– me rindo ante ella en pleitesía” (28). Esta metáfora es absurda, ridícula, melodramática, digna del circo de los Podestá, y nos mira directamente. Es la ficción fundadora del arte y de la identidad argentinos de la que hablaba Schiaffino. El crítico será responsable de la herida que marcó para siempre al artista nacional, pero esa herida no le impedirá pintar, sino creer: “seré el lastre de este país tierno y absurdo” (172).

Experiencia

Auzón huye porque sus propias palabras lo persiguen. La voz de otro periodista, como las de las casseteras, se ha apropiado de todo: no sólo de lo que acaba de ser pronunciado sino de lo que el crítico ha dicho antes sin medir las consecuencias: la frase “Habrá arte/ y crítica artística / en Buenos Aires / cuando lluevan uvas” resuena ahora con acento español: el que Auzón no tiene, obviamente, cuando escribe, pero que ya le adjudicó la Historia. Bajo el martilleo de los símbolos Auzón corre “como loco” (173). Se saca la camisa y nos confronta con un torso que esta vez ya no está hecho de voces –como el

de Sofía Posadas, que nadie ha visto— sino de carne. Lleva un micrófono de contacto que amplifica los latidos del corazón, “fondo ominoso sobre el que dice el texto”. El corazón del actor está ahí, físicamente, como en las performances más ortodoxas, porque ha corrido: pero el personaje ha quedado sin aliento bajo el efecto de la ficción de Bentham que acaba de producirse. El momento es terrible, pero falta aún lo más insoportable. Hay un sujeto que se disuelve en el escenario de manera singular e irreplicable, porque ese personaje es cada espectador. Es otra forma de interacción lo que logra esta vivencia: ya no es la ironía cómplice, sino la ficción. El monólogo es melodramático y exagerado pero nadie se ríe en la platea. El texto es suficientemente duro como ejemplo:

Somos el triunfo de un discreto genocidio.
Hemos abierto el camino al sur
a fuerza de aguardiente,
Hemos emborrachado al indio hasta matarlo.
Y ahora nos hemos apropiado del sur.
No hablo de la tierra, no; hablo del sur de verdad:
de la palabra.
Cuando escuchemos “el sur”
en la orquesta febril de las naciones
creeremos que se habla de nosotros.
Porque hemos sellado en la palabra
nuestro ínfimo acuerdo genocida.

Este no es el final, sin embargo, hay un anticlímax. Auzón desaparece en la oscuridad, con él desaparece el texto y el actor y el músico ocupan el lugar de dos autómatas que bailan al ritmo de una *canzonetta* de Renato Carosone, *Tu vuò far l'americano*. De la vergüenza a la comedia, como de los sonidos desconcertantes a la cumbia villera en el teléfono de Zypce, o del desafío al duelo al veredicto por teléfono de Roque Sáenz Peña, lo conocido es complicidad sencilla, el contacto es soportable. Aquí termina la obra, el músico y el actor se inclinan bajo la avalancha de entusiasmo y aplausos. Ahora bien, lo que no terminó es el trabajo musical. La cortina musical es *Personal Jesus*, de Depêche Mode, que señala la creencia de bolsillo que nos llega también co-

nocida y repetida –por teléfono– pero que señala lo sucedido, una experiencia singular e intransferible:

Your own personal jesus⁶
Someone to hear your prayers
Someone who cares
Your own personal jesus
Someone to hear your prayers
Someone who's there

Feeling unknown
And you're all alone
Flesh and bone
By the telephone
Lift up the receiver
I'll make you a believer
[...]

Reach out and touch faith.

Bibliografía

- Althusser, L. (1976). *Idéologie et appareils idéologiques d'État*. (Notes pour une recherche) (pp. 67-125). En L. Althusser. *Positions (1964-1975)*. Paris: Les Éditions sociales.
- Bentham, J. (1959). *Bentham's Theory of Fictions*. C. K. Ogden (Ed). Paterson, New Jersey: Littefield, Adams & Co.
- Contreras, S. (2013). Formas de la extensión, estados del relato, en la ficción argentina contemporánea (a propósito de Rafael Spregelburd y Mariano Llinás). *Cuadernos de Literatura*, *1*(22), 375-356.

⁶ En inglés es “personal jesus” y hay una referencia clara al término “personal trainer”, entrenador físico personal. A continuación, la letra citada, en español: Tu propio Jesús personal/ Alguien para escuchar tus plegarias/ Alguien que se preocupa/ Tu propio Jesús personal/ Alguien para escuchar tus plegarias/ Alguien que está ahí// Sensación desconocida/ Y estás solo/ Carne y hueso/ Por el teléfono/ Levanta el auricular/ Haré de ti un creyente/ Extiende la mano y toca la fe. [mi traducción]

- Copjec, J. (2006). *Imaginemos que la mujer no existe. Ética y sublimación*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Debord, G. (1992). *La société du spectacle*. Paris: Gallimard.
- Fischer-Lichte, E. (2004). *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Garramuño, F. (2009). *La experiencia opaca. Literatura y desencanto*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Gumbrecht, H. U. (2004/2005). *Producción de presencia. Lo que el significado no puede transmitir*. México: Universidad Iberoamericana.
- Jay, M. (1995/2009). *Cantos de experiencia. Variaciones modernas sobre un tema universal*. Buenos Aires: Paidós.
- Lacan, J. (2007). *Le séminaire, livre XVIII. D'un discours qui ne serait as du semblant*. Texte établi par Jacques-Alain Miller. Paris: Seuil.
- Laddaga, R. (2007). *Espectáculos de realidad. Ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- Lehmann, H.-T. (2006). *Postdramatic Theatre*. New York: Routledge.
- López, L. (2011). Intersecciones y divergencias de la crítica teatral en el Bicentenario. *Topología de la Crítica Teatral*, II, 37-45.
- Simoni, M. (2013). Um teatro pós-autônomo hoje? Observações sobre estratégias performativas de René Pollesch. *Revista Landa*, 1(2), 116-131. Recuperado de <http://www.revistalanda.ufsc.br/PDFs/ed2/Mariana%20Simoni.pdf>
- Schechner, R. (1993). *The Future o the Ritual. Writings in Culture and Performance*. New York: Routledge.
- Spiegelburd, R. (2011). *Todo. Apátrida, doscientos años y unos meses, Envidia*. Prólogo, edición y apéndice documental al cuidado de Jorge Dubatti. Buenos Aires: ATUEL/Teatro.
- Usubiaga, V. (1999). Pinceles, plumas y sables. La exposición artística de '89. Actas de las Terceras Jornadas *Estudios e investigaciones. Europa/Latinoamérica, artes plásticas y música*. Instituto de Teoría e Historia el Arte Julio E Payró, Universidad de Buenos Aires. Citado en Spiegelburd (2011: 22).
- Žižek, S. (2012). *Violence. Six reflexions transversales*. Trad. Nathalie Peronny. Paris: Au Diable Vauvert.

Transpacífico: continentes invisibles y archipiélagos de la visibilidad en las literaturas entre Asia y América¹

Ottmar Ette

El año 2006, el premio Nobel de literatura Jean-Marie Gustave Le Clézio publicó *Raga. Approche du continent invisible* (Raga. Aproximación al continente invisible); un texto de viaje,² para el que eligió el espacio oceánico como su paisaje de la teoría,³ proyectando con él la imagen móvil de un mundo-isla (*Insel-Welt*) y de un mundo de islas (*Inselwelt*), con la que caracterizará las relaciones transarchipiélicas entre las islas y los grupos de islas.⁴ Esta aproximación al “continente invisible”, compuesto exclusivamente por las islas y los mares que las unen, surge a partir de los múltiples vínculos que lo caracterizan y que provienen de temporalidades altamente complejas y diversas, y que no pueden comprenderse sino mediante diferentes lógicas. Estos vínculos serán proyectados, principal aunque no únicamente, a partir de la isla Raga, también conocida como Pentecostés, ubicada en el archipiélago del joven estado insular del Pacífico Sur, Vanuatu.

La diversidad de la(s) historia(s) del espacio Pacífico Sur, es decir, oceá-

¹ Publicado en Ette, 2013.

² Sobre las formas de escenificación del viaje en Le Clézio, ver: Rey Mimoso-Ruiz, 2006; Van Acker, 2008 y Cavallero, 2009.

³ Sobre este concepto, ver: Ette, 2001, capítulos 1 (tercera dimensión del relato de viajes), 2 y 11.

⁴ En muchas obras de Le Clézio, los paisajes costeros representan “utopías de otro mundo” (Rasson & Tristmans, 2011: 1).

nico, fundada no solo geográfica, sino también culturalmente, se destaca en este texto una y otra vez. Así se expresa, por ejemplo, en el capítulo “L’art de la résistance” (El arte de la resistencia):

¿Existe hoy una conciencia “pacífica” (así como se puede hablar de una conciencia “latinoamericana” o “africana”)? La extrema fragmentación de este inmenso espacio marítimo y la lucha común en contra de los poderes coloniales parecen haber atado lazos entre los pueblos.

Innumerables islas se encuentran hoy todavía bajo la tutela o incluso bajo un régimen colonial: el archipiélago tahitiano, las Islas Marquesas, las Islas de la Lealtad o Nueva Caledonia, también Hawai, Guam, Samoa. Otras han logrado, con mayor o menor éxito, alcanzar la independencia –y ahora conocen las dificultades de la autonomía, es decir, el desempleo, el subdesarrollo económico, la soberanía de los Estados industriales o el turismo sin contemplaciones. Pero las informaciones circulan. Surgen lazos entre las islas, entre los archipiélagos. Por supuesto, se trata sobre todo de intereses económicos, de oportunidades de mercado.

No obstante, se perfila a su vez otro tipo de relaciones, algo hecho de recuerdos, de sentimientos. Quizás es algo que resta de las antiguas vibraciones, algo del sonido de los tambores de hendidura que corrían de isla en isla, de las máscaras, los tatuajes, de los *rueues* dibujados sobre la tierra o de la imprecisa y fluctuante voz de los mitos que antiguamente unían a estos pueblos, de un extremo al otro en este océano infinito (Le Clézio, 2006: 109s.)

El texto deja surgir islas y archipiélagos en un océano sin fin; islas y archipiélagos, que en sus diferencias históricas, culturales y lingüísticas demarcan un espacio móvil, un espacio de tránsitos (*Bewegungs-Raum*), dentro del cual es posible vincular todo con todo. Así surge *otro tipo* de continente: un continente hecho de islas, que escapan a toda continuidad, así como a toda continentalidad, en el sentido tradicional de la palabra. Aquí no se piensa un continente al modo de una isla, como sucedería con el continente australiano o americano, al referirlos como islas inmensas, sino de forma *poli-nésica*: una polirelacionalidad simultáneamente hallada e inventada, la que en el nivel de lo cotidiano puede experimentarse y vivirse cada vez con más intensidad. En

este triángulo de lo hallado, lo inventado y lo vivido o aún por vivir, surge una teoría, destilada del paisaje, dentro de la cual un continente puede y debe comprenderse como una polilógica transarchipiélica, que constantemente se relaciona consigo misma de manera renovada. Este nuevo tipo de continente es invisible y sin embargo real: se alza por sobre las aguas y está, aún así, ligado a ellas y a través de ellas.

El Jean-Marie Gustave Le Clézio real se refiere en su texto sobre *Raga* a un viaje no menos real, que emprendió como miembro del proyecto *Les peuples de l'eau* (Los pueblos del agua), iniciado por Edouard Glissant, el famoso poeta y teórico de la cultura martiniqueño, fallecido a inicios de 2011. En ese viaje, a bordo de la fragata *La Boudeuse* –guiño nominal que este barco toma del buque insignia de la expedición de Bougainville al Pacífico Sur–, el escritor aprovechó la oportunidad de conocer el mundo insular oceánico entre los continentes americano, asiático y australiano. Esta embarcación de tres mástiles, cuyo nombre remite directa y evidentemente a las grandes exploraciones del siglo XVIII en el espacio del Pacífico y así, a la segunda fase de la globalización acelerada, zarpó el año 2004 de Córcega con el objetivo de circunnavegar el planeta. A esta circunnavegación fueron invitados doce escritores y periodistas que participarían de los distintos tramos de la expedición.

Si ya al inicio de *Raga*, en una bahía frente a la isla, se hace visible la orgullosa silueta de la “extraordinaria *Boudeuse*, sobre la cual emprendí una parte de mi viaje” (Le Clézio, 2006: 56), no es casualidad entonces que al final del libro se observe por última vez a la isla Raga “desde la ventana del bimotor Canadair de Vanair” a tres mil metros de altura (122). El texto conecta aquí conscientemente los medios de transporte principales de la segunda y la cuarta fases de la globalización acelerada –la fragata y el avión– con el fin de visualizar de este modo tanto continuidades como discontinuidades. La figura del narrador, que no debe confundirse con Le Clézio, se sabe parte de estas continuidades y de estos quiebres, los cuales siempre vectorizados, dejan comprender los viejos movimientos en las nuevas dinámicas que se alimentan de ellos.

Tampoco es sorprendente que en *Raga*, la imagen de *La Boudeuse* se deduzca a su vez de otra imagen náutica: la de los *Blackbirders*; barcos a vapor que, sobre todo en las últimas décadas del siglo XIX y hasta bien entrado el siglo XX, devastaban y despoblaban el mundo insular oceánico con su bárbara cacería humana en busca de mano de obra barata y, en último término,

esclava.⁵ En estos tiempos de la tercera fase de la globalización acelerada, tiene lugar la época hasta ahora más oscura de estos despiadados saqueos, puestos en práctica primero grandiosamente por Inglaterra y Francia, y luego también por los Estados Unidos, Australia y (al menos transitoriamente) por el Imperio Alemán.

Sin ahondar por ahora en estas relaciones entre las cuatro fases de la globalización acelerada en *Raga* de Le Clézio, a las cuales regresaré más adelante y con mayor precisión, en este punto me parece más urgente llamar la atención sobre aquellos pasajes del texto del escritor francés que intentan traer a la conciencia de un público lector global, aunque sin duda también europeo y francés, la literal conquista del mundo de islas oceánico a través de antropólogos y científicos viajeros, así como de reporteros sensacionalistas, cineastas y narradores de historias de diversos colores. ¿No fueron acaso cineastas ávidos de sensacionalismos los que en 1962 convirtieron para los europeos todo este espacio en un “mundo perdido” de “caníbales”, “sobrevivientes de la era de piedra” aún impregnados por la magia y que nada sabían de la civilización? (121). Aunque entre los peores estaban también “aquellos escritos patrióticos de la época colonial, cuando las potencias combatían por la posesión de las islas y sus habitantes, como por ejemplo *Erromango* de Pierre Benoit, publicado en el periodo de entre guerras y en el que este autor destacaba ‘el destino francés de las Nuevas Hébridas’” (121). ¿Y no fue – como lo dice la figura del narrador en *Raga*– “un periodista que siguiendo su ejemplo en los años sesenta describió a Nueva Caledonia como el portaviones más grande de la marina francesa”? (121).

Sin duda, estos siniestros desarrollos para los habitantes de Oceanía, aunque también para otras zonas de los trópicos, habían sido visibles desde muy temprano. Ya a mediados del siglo XX, en un pequeño e impresionante libro, el antropólogo francés e investigador de mitos Claude Lévi-Strauss ponía de relieve cuán avanzada estaba la destrucción de los hace ya tiempo entristecidos trópicos, tanto como de otras zonas transtrópicas. No es gratuito que al inicio del pasaje que a continuación se cita, aparezca la referencia al portaviones, esa “maravilla” militar en la que las líneas de desarrollo del bar-

⁵ Gilles Bounoure, en su reseña a *Raga*, manifiesta críticas hacia algunas fallas que comete Le Clézio en retrospectivas históricas como ésta (2007: 337).

co a vapor y del avión se unen. Una conjunción que permitió a las potencias mundiales, durante la segunda mitad del siglo XX, modernizar la estrategia insular de los poderes ibéricos de la primera fase de la globalización acelerada con la ayuda de este nuevo medio de transporte de la tercera fase, llevándola así a un nuevo nivel tecnológico, como será reconocido en el contexto militar durante la cuarta etapa de la globalización acelerada. En el capítulo “La Quête du Pouvoir” (La búsqueda de poder), ya a mediados de los años cincuenta, en un análisis brillante del mitólogo y lector de signos estructuralista, se lee lo siguiente:

Hoy, cuando las islas polinesias, sumidas en concreto, han sido transformadas en portaviones anclados sólidamente a los fundamentos del mar del sur, cuando toda Asia ha adquirido el semblante de una enfermería, cuando las poblaciones marginales corroen África, cuando la aviación comercial y militar desforma la inocente belleza de la selva americana o melanésica incluso antes de poder destruir su virginidad, ¿cómo podría hoy la evasión prefijada de los viajes alcanzar otra cosa que confrontarnos con las formas más infelices de nuestra existencia histórica? Esta gran civilización occidental, creadora de maravillas que gozamos, no ha logrado, ciertamente, producirlas sin su contraparte. Tal como en su obra más conocida, en la que se desarrollan arquitecturas de una complejidad desconocida, el orden y la armonía de occidente exigen la eliminación de una masa inconmensurable de subproductos nocivos, que infectan desde hace ya tiempo nuestra Tierra. Lo que ustedes nos muestran en primera instancia, ¡oh viajes!, es nuestra inmundicia arrojada en el rostro de la humanidad (Lévi-Strauss, 1984: 36).

Este persistente embrujo en ojos europeos de las viejas expediciones y exploraciones, cuyo brillo pasado los *Tristes trópicos* no se cansan de evocar aunque sea una última vez, abrió paso, apenas superada la Segunda Guerra Mundial y en vísperas de la cuarta fase de la globalización acelerada, a un horror, desatado por todas aquellas destrucciones que a escala global habían aprehendido a los mundos de islas de los trópicos así como a continentes enteros. Por lo mismo, no sorprende que en *Tristes Tropiques*, libro publicado en 1955, Claude Lévi-Strauss dé cuenta de sus estadías en Brasil entre

los años 1934 y 1939, rastreando además las figuras y figuraciones de los trópicos a través de los viajes y movimientos concretos de la figura de su narrador. En la primera parte del libro, subtítulo significativamente “El fin de los viajes” (*La fin des voyages*), se encuentra bajo el título “La Partida” un *incipit* memorable:

Odio los viajes y los exploradores. Y sin embargo, aquí estoy a punto de narrar mis experiencias. ¡Pero cuánto tiempo necesité para convencerme! Quince años han pasado desde que dejé por última vez el Brasil, y a lo largo de todos estos años me propuse varias veces empezar este libro, y, cada vez, una cierta vergüenza y repulsión me lo impedían (Lévi-Strauss, 1984: 9).

Este libro sobre los trópicos, en muchas ocasiones poéticamente condensado, oscila en constantes giros y cambios de dirección entre el escribir y el no-escribir, entre el viaje y el no-viaje, el gesto del descubrimiento y la consciente vergüenza sobre la propia complicidad con la destrucción a escala mundial ejercida por los europeos. Tristes se proponen estos trópicos mediante un estéticamente bien meditado juego de reflejos, en el cual la figura (retórica) del explorador europeo se reflejará sobre la de un rousseauiano etnólogo y explorador de los trópicos, el cual empieza a percibirse como el último eslabón de una larga cadena de exploradores, investigadores y destructores.

Para algunos lectores puede surgir aquí un malestar. ¿No es acaso un protagonista de la globalización, que ha participado en ella como viajero y científico, el que desmantela aquellos mitos que se han sostenido desde la primera fase de la globalización acelerada hasta la contemporaneidad de Lévi-Strauss? La rica abundancia (*Fülle*) de los trópicos destella en su diversidad de pueblos, condiciones de vida y culturas en el preciso instante en el que, por la destrucción realizada por los europeos, se vuelve una trampa (*Falle*) y parece concluir su trabajo: todo está condenado a la destrucción irrevocable, el fin de los trópicos es inminente. ¿No se vuelve aquí el estructuralista Claude Lévi-Strauss un deconstructivista *avant la lettre*?

No obstante, este *Nevermore* que impregna todas las páginas de este libro se rasga en un momento de esta relación de viajes al final de todos los viajes: una última vez se le ofrece al investigador del siglo XX aquella posibilidad

inaudita, que muchos siglos antes se les ofreció tantas veces y tan impresionantemente a Colón y Juan de la Cosa, a Vesputio y Villegaignon, a Alvar Núñez Cabeza de Vaca o a Hans Staden:

No hay para los etnógrafos una perspectiva más excitante que aquella de ser el primer blanco que penetra en una comunidad indígena. Ya para 1938 esta suprema recompensa sólo se podía obtener en muy pocas regiones del mundo, tan escasas que podían contarse con los dedos de una mano. Desde entonces estas posibilidades se han reducido aún más. Por lo mismo, yo reviviré nuevamente la experiencia de los antiguos viajeros y a la vez, con ella, ese momento decisivo del pensamiento moderno en el que, gracias a los grandes descubrimientos, una humanidad que se creía completa y acabada recibió de golpe –como si fuera una contrarrevelación– el anuncio de que no estaba sola, de que era parte de un conjunto más vasto y que para conocerse debía primero contemplar su irreconocible imagen en ese espejo, desde el cual esa parte olvidada por siglos me lanzaría, sólo para mí, su primer y último reflejo (Lévi-Strauss, 1984: 387).

La experiencia de esta “aventura única y total que se ofrece a la humanidad” (Lévi-Strauss, 1984: 82), se abre, bajo el signo de aquel proceso histórico y mundial que comienza con Colón, Juan de la Cosa, los hermanos Pinzón o Américo Vesputio, a un cuadro de destrucción total –en cierta medida, así como lo propuso de forma inolvidable para la memoria europea Las Casas en su *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*. Europa sabía lo que destruía, claro que sin reconocer que aquello nunca más iba a existir. El fin de los trópicos y sus habitantes fue por lo mismo también, desde principios del siglo XVI, un tropo del pensamiento y la escritura europeos: en el sentido de Hayden White, en la forma de la tragedia, con claros tránsitos hacia el apocalipsis. Los europeos experimentaron desde muy temprano a los trópicos como abundancia (*Fülle*), aunque sólo en la medida en que pudieron sentirlos a su vez como una trampa (*Falle*).

Bajo los fundamentos de este mismo mecanismo, es que en un pasaje decisivo de *Tristes Tropiques* será “descubierta” una última tribu aún no registrada por la civilización europea y al mismo tiempo “cubierta”, llevada a la

desaparición: extinta para siempre. En la desaparición de los Tupi-Kawahib se pone en evidencia también el desastre de una sed europea por un saber, que no se dirige hacia un saber sobre la convivencia con los otros y cuyo triunfo global, con todos los medios literarios a su disposición, se presentará como un fracaso global.⁶

Ya no son las carabelas, sino los aviones los que esbozan cartografías y coreografías, de las cuales trozo a trozo las selvas tropicales y bosques nativos de este planeta desaparecen: el rostro del mundo se desforma. Los trópicos del discurso señalan espacios planetarios, que no aparecen sólo bajo el signo de la abundancia (*Fülle*), sino también bajo el signo de una trampa (*Falle*) apocalíptica –un apocalipsis, que ciertamente no se refiere únicamente a los trópicos americanos, sino que comprende transtrópicamente al mundo de los trópicos en su totalidad. Una humanidad, que se cree en la abundancia de sus posibilidades, y que cae en la trampa, en su propia trampa.

De tal forma, América ya no puede comprenderse únicamente desde América. La figura del narrador en los *Tristes trópicos* de Lévi-Strauss nos muestra cómo, en el trasfondo de la destrucción de los trópicos americanos, asiáticos y africanos, es que los desarrollos en las regiones amazónicas sólo pueden comprenderse a partir de la dimensión global de los trópicos. Esto no representa un fenómeno nuevo. Ya en el siglo XVI, los poderes ibéricos habían construido infraestructuras mundiales que no sólo conectaban México con Europa de forma transatlántica a través del puerto de Veracruz y el Caribe, sino además transpacíficamente con el comercio asiático a través del puerto de Acapulco y las Filipinas (cfr. Gruzinski, 2004). Al inicio de la primera fase de la globalización acelerada, las colecciones europeas de relatos de viajes, como la muy influyente de Giovanni Ramusio, no se concentraban en continentes o regiones aislados, sino también contenían evidentemente, junto a los viajes en el Nuevo Mundo, relatos sobre los trópicos africanos y asiáticos.

Durante los siglos XIX y XX, los órdenes disciplinarios de nuestras ciencias –desde la antropología y la etnología, pasando por las humanidades, hasta las filologías– dejaron fuera del campo de interés estas relaciones y

⁶ En otra investigación sobre la segunda fase de la globalización acelerada ya he mostrado, cómo esta altamente problemática dimensión de la destrucción mediante un deseo de saber absoluto había sido identificada y condenada con toda claridad por Cornelius de Pauw (Ette, 2012: 8-11).

debido a sus especializaciones en áreas aisladas, las velaron y las llevaron a su desaparición. Sin duda, hoy es el momento de comprender –y no sólo en el campo de la climatología– los trópicos transtrópicamente, y de enfocar y perspectivizar nuevamente los *Area Studies*, que también serán importantes para el futuro, a través de los *TransArea Studies*. Al mismo tiempo, las interpretaciones de la historia ancladas territorialmente se ampliarán y transformarán mediante formas, vectorialmente fundadas, de una historia de(s) los movimientos. (*Bewegungsgeschichte*). Porque ya no podemos obviar más un simple hecho: la(s) historia(s) y cultura(s) europea(s), sin la incorporación de procesos transareales, resulta(n) tan incomprensible(s) como el clima de Noruega sin la corriente del Golfo en los trópicos. Sólo en este sentido vectorial es que los archipiélagos de la visibilidad se dejan reunir con los nuevos y aún invisibles continentes (y continuidades).

La isla magnética en una Polinesia global

En su texto en prosa *La terre magnétique. Les errances de Rapa Nui, l'île de Pâques* (La tierra magnética. Las errancias de Rapa Nui, la Isla de Pascua), publicado por primera vez en noviembre de 2007 y que apareció dentro de la ya mencionada colección “Peuples de l’Eau” editada por el mismo autor, esbozó el poeta, teórico cultural y filósofo martiniqueño Edouard Glissant la imagen literaria de una isla, que en distintos niveles –como ya lo anuncia el subtítulo de la obra– se presenta en inestable movimiento. Estas errancias de la Isla de Pascua, rodeada por el mar y bien adentrada en el Pacífico (desde la perspectiva americana), existen siempre bajo el signo de lo global, de un sistema de coordenadas que comprende al planeta entero, dentro del cual la isla se vuelve, en múltiples sentidos, un foco *delirante*, tanto como un punto de referencia de toda la tierra:

Las aves migratorias traen el huevo aquí, el primer huevo (que contiene el mundo) y que, una vez se han conquistado las corrientes marinas y el vértigo del aire, garantiza el poder para el año en curso. Asimismo, la sagrada piedra redonda, llamada el ombligo del mundo, toma la forma aproximada de un huevo, ella está pulida y hecha de una materia que no se halla en otros lados de la isla, y se encuentra a orillas del mar y no en el centro de la tierra. Ella está en la confluencia de los vientos y de las corrientes (Glissant, 2007: 39).

¿Posee acaso el mundo un centro oculto? Sospechar en este pasaje el retorno a un pensamiento que desea centrarlo todo y a todos, sería una profunda incompreensión del teórico de la cultura de la *Poétique de la Relation*, quien durante varias décadas se enfrentó vehementemente contra las estructuras. Este “ombligo del mundo”, del cual nos enteramos al inicio que peregrinos japoneses vienen a buscar y a adorar desde muy lejos del Pacífico (17), constituye para Glissant, en efecto, un punto de cruce de todas las confluencias acuáticas, aéreas y terrestres; la piedra anuda una red de relaciones planetaria de los cuatro elementos, que emerge en una posición descentrada entre las corrientes aéreas y marítimas a orillas de la tierra magnética de la Isla de Pascua y con la que se entreteje un viejo mito y por el cual las aves migratorias habrían traído el huevo que contiene el mundo aquí, a esta isla. Rapa Nui, la Isla de Pascua, el ombligo del mundo, el huevo se generan a partir de todos los movimientos que cruzan esta isla.

Sin embargo, Rapa Nui no constituye ningún centro superior ante el cual todo el resto sería simplemente periferia. La isla se encuentra muy retirada en el mar. A la vez, desde el principio el texto lírico y en muchos sentidos fragmentario de Edouard Glissant no deja lugar a dudas: esta tierra está vinculada y entrelazada de la forma más íntima con todo el mundo, con toda la tierra. La Isla de Pascua es *un* punto central –aunque en la forma de un punto de intersección sin jerarquías, sin periferias, sin historias centralizadoras.

Los caminos de la isla como embarcación a la deriva, sólo conocidos por las aves migratorias y no por los seres humanos, hacen que la isla sea *simultáneamente* duración y tránsito, permanencia y fuga: “La isla es efímera y está perdida” (42). En esta constancia fugitiva, que es sin duda también la de la literatura y de la escritura, se inscriben los movimientos tectónicos de la isla así como las imaginaciones y fantasías de sus habitantes:

La isla se desplaza, cuántos centímetros por año, nadie lo sabe, y así quizás conocerá el destino de las tierras archipiélicas, desgarradas, un día que tampoco nadie sabe, en los inevitables frotamientos de las placas en el fondo, y el imaginario de los pascuences navega en el espacio del Pacífico y bajo la luna del gran triángulo, en busca del habla perdida. Es casi cierto (48s.).

Esta cuasi-certeza, este *presque vrai* de la literatura, retoma los movimientos de la isla y de sus habitantes y les regresa a ambos aquella “habla perdida”, sea cuándo sea, sea dónde sea que la isla se hunda en el mar. Su forma triangular (sin duda provista con el atributo del ojo divino) reproduce la forma del triángulo de todo el archipiélago polinesio y constituye así una muestra fractal de una isla, que es una isla de las islas: “El triángulo abierto es el triángulo polinesio, que marca en uno de sus ángulos este otro triángulo, el más lejano y el más solitario de todos, que cierra el conjunto y que sostiene toda esta superficie: la tierra magnética” (48).

En esta forma triangular, que en la iconografía cristiana representa la presencia de la divinidad, pero que también podría ser el triángulo en el centro de un cuerpo humano, se figura y objetiva una *teoría del paisaje*, la que en el marco de aquella tradición que marcó desde temprano el espacio del Caribe, resulta sin dudas una teoría a escala global. El (vivo) triángulo de Rapa Nui en el triángulo del archipiélago polinesio⁷ constituye la configuración fractal no sólo del paisaje insular del Pacífico, sino que contiene al mismo tiempo, en la relaciones entre la isla y los huevos traídos por las aves migratorias, aquel ombligo del mundo, que puede pensarse a partir de la redondez de la tierra y repensarse en sus dimensiones globales. Por una parte, la Isla de Pascua es ya de suyo un mundo-isla (*Insel-Welt*), que representa en sí mismo un mundo cerrado, con su propio espacio, su propio tiempo y, en consecuencia, sus propios patrones de movimiento. Como ninguna otra isla en este planeta –tal como se acentúa al inicio del volumen– Isla de Pascua está separada de otras costas, de otras tierras por distancias enormes y por lo mismo está *aislada* (10).

Esta es una realidad que en la representación de la génesis del texto también se pone conscientemente en escena a través del hecho de que al poeta en su avanzada edad le era imposible realizar un viaje tan lejano y tan esforzado a la Isla de Pascua. Así, en lugar de Edouard Glissant, fue su compañera Sylvie Séma la que emprendió el viaje con la tarea de proveer al autor de este poético relato de viajes, mediante notas y bosquejos, mediante testimonios y dibujos, los fundamentos para una escritura que renuncia a la certificación de lo visto y lo vivido, para construir literariamente este mundo desde otro lugar

⁷ Sobre los problemas específicos de Rapa Nui en su intersección entre diferentes historias y proyecciones insulares, ver McCall, 2006.

de la escritura. *Une île peut en cacher une autre.*

La tierra magnética es, en consecuencia, un relato de viajes que no des cansa en el viaje del escritor. Las funciones del viajero se separan en su mayor parte de las del escritor y así los fundamentos del género del relato de viajes son rescindidos, en el momento en que el que escribe recurre a los informes de un viajero –para él, por supuesto, familiar– tanto como a otros testimonios que están a su disposición. Aquello hallado por Sylvie Séma, la representante del viajero en la Isla de Pascua, junto a lo inventado por él en el escritorio en casa, se volverá algo producido en conjunto y más aún, vivido en conjunto. Esto no impide reconocer que el texto se reviste a su vez con una dimensión verdaderamente testamentaria, en la medida que el escritor desde la perspectiva del viajero se acerca a un “otro mundo”, como si quisiera comentar los caminos del viajero desde un más allá y acompañarlo con su habla literaria –aquella habla alguna vez perdida y en cuya búsqueda partió la isla. La muerte del autor pocos años después hizo manifiesta esta dimensión particular del texto y por lo tanto, legible.

Por otro lado, esta isla extremadamente aislada en su geografía y que constituye su propio mundo, no es sólo un mundo-isla (*Insel-Welt*) cerrado en sí mismo, sino a su vez un mundo de islas (*Inselwelt*), en la medida en que en ella se anuda y sobrepone un completo mundo de islas. Así se crean en la pequeña isla de Rapa Nui los cuatro elementos: con sus volcanes el fuego y la tierra, en sus corrientes marinas y aéreas el aire y el agua; aunque también, en los movimientos de las placas tectónicas así como en el del magma ardiente, enlazado con el cinturón de fuego del pacífico, se crea un lugar móvil y de tránsitos (*Bewegungs-Ort*) de las confluencias planetarias más diversas, en el que un mundo de islas se configura a sí mismo siempre de forma renovada.

Rapa Nui se transforma en este sentido, como multiplicación fractal de lo insular, en una *islaisla*,⁸ en la que no sólo se entrecruzan e intersecan las diversas islas polinesias, sino además en la que la multiforme hechura de esta (poli-) isla a partir de otras islas se multiplica al punto de que la isla viajada por la compañera del narrador es puesta por escrito por el narrador mismo desde otras islas –sean éstas las Antillas o la *Ile de France*– y enlazada así globalmente. El mundo entero en una isla que es el mundo entero, sin ser ni querer ser su centro.

⁸ Para el concepto de la *islaisla* véase el séptimo capítulo en Ette, 2010: 251-301.

Esta perspectiva relacional y transarchipiélica, que se desarrolla una y otra vez entre la Isla de Pascua y las Antillas, impregna la prosa poética y poetológica de Edouard Glissant y se vincula sin duda con su famosa “Poética de la relación”, la que él en un principio había desarrollado de forma interarchipiélica a partir de las Antillas antes de ampliarla hemisféricamente al continente americano completo. En la teoría propuesta en 1981 en *Le discours antillais* y luego desarrollada en 1990 en *Poétique de la Relation*, aguzada en un diálogo crítico con ideas claramente centralizantes, como las formuladas por Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau y Raphaël Confiant en su muy atendido, aunque también sobrevalorado *Eloge de la créolité* de 1989,⁹ no dejan lugar a dudas que la concepción espacial de las Antillas que ofrece Glissant estaba concebida tanto relacional como hemisféricamente. El concepto de las Antillas de Glissant como “multi-relación” no hay que comprenderlo como manchas de tierra desparramadas en un “mar de los EE.UU”, sino como las que construyen un “estuario de las Américas” (Glissant, 1984: 249). Es como si Edouard Glissant hubiera emprendido el exigente intento de proyectar aquel paisaje de José Lezama Lima como un paisaje de la teoría, en el que todo tiene que estar siempre en movimiento, *forma en devenir*, y no puede cuajar en una forma definida (Lezama Lima, 1969: 9).

La visión hemisférica se extiende en *La tierra magnética* hacia una dinámica transarchipiélica, cuya relacionalidad se distiende ahora de forma global, englobando también al continente americano: una polinesia, una tierra de múltiples islas a escala global. Esto lo muestra el siguiente microtexto, ubicado en un lugar central del libro, con sus dimensiones macrogeográficas y con la mayor precisión posible:

Rapa Nui es depositaria de lo único y de lo común, estas fuerzas que han portado los pueblos del Pacífico y de la América del Sur. [...] Papa Kiko canta un planto quechua del altiplano andino y baila aproximadamente al ritmo del tambor un paso de Vanuatu, con profundidad total. Perú perfecciona la recolección de la basura, a pesar de sus desbordes incesantes. El cuerpo-isla de la isla está en ellos, sus secretos se han asentado circulando en las venas de los volcanes de sus habitantes, inseparables.

⁹ Al respecto ver también Ette, 2001: capítulo 11.

Porque la isla está tan lejos de toda medida y de todo cálculo y de toda mirada y de toda aproximación, yace para siempre en el ángulo de altura, que ha favorecido con sus dones a los archipiélagos reunidos allá abajo (Glissant, 2007: 92).

Los lazos de este mundo-isla (*Insel-Welt*), aparentemente aislado por las enormes distancias, con los mundos de islas (*Inselwelt*) de los archipiélagos, pero también con los Andes de la América continental hacen emerger un mundo que, en la perspectiva desde la altura como desde la perspectiva del creador, resalta la relacionalidad móvil y dinámica de un planeta, en el que los cantos de culturas espacialmente distanciadas entre sí se vuelven audibles desde distintos puntos, aunque sin fundirse entre ellos. La patente disposición transcultural de esta orquestación polifónica del Pacífico y América dinamiza una modelación transareal a escala global. Del mundo-isla (*Insel-Welt*) y del mundo de islas (*Inselwelt*) de la Isla de Pascua es que los archipiélagos y continentes enlazados de forma planetaria –y esto inaugura una verdadera dimensión pascual– se vuelven nuevamente comprensibles, nuevamente vivenciables y nuevamente vivibles.

Exclusiones e inclusiones: sobre Coolies y corales

El poeta, cineasta y teórico cultural Khal Torabully,¹⁰ nacido en 1956 en Port-Louis en Mauricio, desarrolla desde los años 80 y a partir de una doble conciencia mundial histórica su proyecto sobre la *Coolitude*. Este constituye el reflexivo intento poético y poetológico de desarrollar una visión y una revisión histórica y actual de los procesos de globalización a partir de la inclusión de todos aquellos que han sido excluidos por la historia; traer al habla, hacerlos hablar a todos aquellos sujetos vivos que en su gran mayoría tuvieron que servir, alrededor de todo el globo, como obreros asalariados o por contrato bajo condiciones miserables.

Los *coolies* son parte de los reales protagonistas transtrópicos de la tercera fase de la globalización acelerada; un hecho que el teórico cultural y escritor de Mauricio, recién en la cuarta etapa de la globalización acelerada, nos lo ha puesto con toda su viveza frente a los ojos.

¹⁰ Sobre la obra de Khal Torabully ver Bragard, 2008.

Khal Torabully, quien se doctoró en Lyon con un trabajo sobre la semiología de lo poético y que es a su vez miembro fundador de un grupo de investigaciones francés sobre globalización (*Groupe d'Etudes et de Recherches sur les Globalisations*, GERM), no sólo ha compuesto en sus textos poéticos y poetológicos un memorial literario y un lugar de memoria para los coolies provenientes principalmente de la India, aunque también de China y de otros países, sino además ha desarrollado una poética de la migración global, tal como aparece ya en 1992 en su libro *Cale d'Etoiles – Coolitude* (Dique de estrellas – Coolitude):

Coolitude para poner la primera piedra de mi memoria de toda memoria, mi lengua de todas las lenguas, mi parte de lo desconocido, de numerosos cuerpos y numerosas historias que se han depositado una y otra vez en mis genes y en mis islas.

Este es el canto de mi amor al mar y al viaje, la odisea que mis pueblos marinos no han todavía escrito [...] mi tripulación aparecerá en el nombre de aquellos que desvanecen las fronteras para engrandecer el país de los hombres (Torabully, 1992: 7).

En este canto de amor, provisto con tonos homéricos, aparece, junto a la memoria de todos los olvidados y los devorados por la historia, una inconfundible dimensión prospectiva. Porque lo que se propone este *poeta doctus*, proveniente de una familia que llegó a Mauricio desde la India en búsqueda de trabajo, no es tratar de un pasado clausurado, cuya tumba cerrada debería honrarse con memoria obediente trayendo pequeñas piedrecillas. A partir de aquellas experiencias colectivas e individuales, que en su gran mayoría tuvieron que soportar, privados de sus derechos, los trabajadores asalariados y por contrato en especial durante la tercera fase de la globalización acelerada, se desarrolla una poética dirigida hacia el futuro y que esclarece de nueva forma la actual globalización y sus migraciones; una poética que se manifiesta ya desde temprano en su relacionalidad global precisamente en el espacio de los trópicos. Así lo expresa Torabully, originariamente en francés:

Ustedes de Goa, de Pondicheri, de Chandernagor, de
Cocane, de Delhi, de Surat, de London, de Shanghai,

de Lorient, de Saint-Malo, ustedes pueblos de todos los barcos,
que me llevan hacia un otro yo, mi dique de estrellas
es mi plan de viaje, mi espacio, mi visión de
el océano que atravesamos todos, incluso aunque no
veamos las estrellas desde el mismo ángulo.

Al decir Coolie, digo también a todo navegador sin
diario de abordo; digo a todo hombre ido hacia el horizonte
de su sueño, sea cual sea el barco que aborde o
que debió abordar. Porque cuando se franquea el océano para nacer
en otro lado, el marino de un viaje sin retorno ama sumergirse
en sus historias, sus leyendas y sus sueños. El
tiempo de una ausencia de memoria (Torabully 1992: 89).¹¹

El concepto de coolie está anclado históricamente, pero no pensado de
manera excluyente: Torabully también lo utiliza en un sentido figurado e ilu-
mina fenómenos específicos de una globalización “desde abajo”, una globa-
lización de migrantes que en búsqueda de trabajo atraviesan los mares. En
condensación lírica emerge así una red global de todos aquellos “viajeros” a
quienes, objetos de una explotación extrema, los unen las islas y ciudades de
la India, China y Oceanía con los puertos coloniales de Europa.

De este modo, en el ejemplo de las transformaciones del yo lírico se
muestra con claridad que en cada translación (*Übersetzen*), en cada traslado
(*Übersetzen*), en cada transferencia se halla siempre una transformación, que
hace del yo un otro, abriendo así siempre nuevos espacios y nuevas pers-
pectivas. El océano se vuelve a la vez elemento de unión y separación, que
también convierte a las ciudades de esta red de explotación colonial en islas

¹¹ “Vous de Goa, de Pondicheri, de Chandernagor, de / Cocane, de Delhi, de Surat, de Londres,
de Shangai, / de Lorient, de Saint-Malo, peuples de tous les bateaux / qui m’emmenèrent vers un
autre moi, ma cale d’étoiles / est mon plan de voyage, mon aire, ma vision de / l’océan que nous
traversons tous, bien que nous ne / vissions pas les étoiles du même angle. // En disant coolie, je dis
aussi tout navigateur sans / registre de bord; je dis tout homme parti vers l’horizon / de son rêve,
quel que soit le bateau qu’il accosta ou / dût accoster. Car quand on franchit l’océan pour naître /
ailleurs, le marin d’un voyage sans retour aime replonger / dans ses histoires, ses légendes, et ses
rêves. Le / temps d’une absence de mémoire”.

que despliegan su propio *angle*, su propia perspectiva. La “odisea”¹² de los trabajadores por contrato, quienes por lo demás habían sido ampliamente y por largo tiempo suprimidos en casi todos los discursos identitarios, toma su curso global entre todas estas islas. Claro que un retorno a Ítaca no está contemplado ni en los diarios de abordó ni en los planes de viaje.

El coolie de la India es, en consecuencia, percibido y reconstruido en su forma histórica con precisión, aunque no se reduce a esa figura concreta, sino que se vuelve en este sentido metafórico y más aún *figural* (ver Auerbach, 1967): como todo aquel que habiendo iniciado un viaje bajo condiciones inhumanas y generalmente sin retorno será traído al campo de visión de una lírica y de una teoría. Aquello, que nunca se apuntó, aquello, que se le escapó a la memoria y al recuerdo, aquello, que nadie en su respectiva identificación identitaria jamás quiso integrar, se condensa en los escritos de Khal Torabully tanto poética como poetológicamente en una comprensión relacional de procesos históricos, que no son territorializantes ni pueden ser contemplados desde un punto centralizante, sino deben ser comprendidos desde una perspectiva histórico-móvil –y ya no más histórico-espacial–, desde una perspectiva oceánica (o una perspectiva de Oceanía). La *figura* del coolie, una vez “descubierta”, se hace *presente* por todas partes. Ella es mucho más que una *figura* de la memoria: ella anuncia en múltiples sentidos un tiempo otro.

A pesar de que los trópicos en su dependencia a poderes foráneos permanezcan siempre una herida abierta –“Algún día descubriré otro nuevo mundo. / De él quemaré los trópicos / Y maldeciré a Colón por su maldita economía.” (Torabully, 2011)¹³–, también permanecen sujetos a una red de movimientos, cuya fundación se le arroga representativamente a Cristóbal Colón. Esta breve retrospectiva a la primera fase de la globalización acelerada, y a su sistema económico que atrapa al mundo en una red global, se abre sin embargo a un porvenir, a un “Nuevo Mundo” en un sentido distinto, en el que se exploran las nuevas posibilidades para construir otro mundo. Porque un mundo alternativo, nuevo en este sentido y basado en una convivencia futura en

¹² Ver aquí el capítulo “The Coolie Odyssey: A Voyage In Time And Space” (Carter & Torabully, 2002: 17-44).

¹³ “I will one day discover another new world. / From it I will burn the Tropics / And damn Columbus for his damned economics”.

diferencia es posible. La estética de Khal Torabully está fundada éticamente, su gestualidad es postcolonial.

En su libro de poemas *Chair Corail, Fragments Coolies* (Carne Coral, Fragmentos Coolie) publicado en 1999, este poeta mauritano, que comúnmente se presenta también como cineasta y que en el Festival Internacional de Cine de El Cairo 2010 fue premiado con el “Golden Award” por su *La Mémoire maritime des Arabes*, incorpora una metaforología dirigida, no hacia el rizoma como en Deleuze y Guattari, sino hacia el coral, hacia este simbiótico ser vivo de los mares: “En mi memoria son lenguas también / Mi Coolitude no es más una piedra / Ella es coral” (1999: 82).¹⁴ *Coolitude* no es ninguna piedra conmemorativa, ninguna lápida, sino un coral que vive y que habla. Ahora bien: ¿Qué nos quiere decir el poeta con esto? ¿No se vuelve aquí su lengua muy oscura, muy “difícil”?

Acojamos entonces este estímulo. La multiplicidad de lenguas, así como la translación (*Übersetzen*) y el traslado (*Übersetzen*) hacia otras orillas, tan importantes para la propia escritura de Torabully, representan incesantes procesos de transferencia, que una y otra vez se vuelven procedimientos de transformación: “no más el hombre hindú de Calcuta / sino carne coral de las Antillas” (Torabully, 1999: 108).¹⁵ A partir de estas mutaciones, a partir de estas metamorfosis surge una práctica de escritura y a la vez, una teoría cultural, ambas inconfundiblemente transarchipiélicas. Así lo plantea Torabully en su ensayo “Quand les Indes rencontrent les imaginaires du monde” de forma programática:

El imaginario coralino que funda la Coolitude es una proposición de archipelizar estas diferencias tan necesarias para las humanidades (*une proposition d'archipeliser ces diversités si nécessaires aux humanités*). Postula concretamente nuestro imaginario de las Indias, polilógicas, archipiélicas en la realidad contemporánea, en la que la economía, culturas y ecología no se pueden separar, tal como lo prueba la globalización actual con sus reiterados fracasos acompañados por la violencia (2012: 71).

¹⁴ “Dans ma mémoire sont des langues aussi / Ma coolitude n'est pas une pierre non plus, / elle est corail”.

¹⁵ “non plus l'homme hindou de Calcutta / mais chair corail des Antilles”.

Esta perspectiva transarchipiélica, que descansa históricamente sobre las dolorosas experiencias de millones de coolies hindúes, que llevados por la desesperada búsqueda de trabajo firmaban contratos de cinco o diez años de duración y que los podían arrastrar tanto a las islas del Océano Índico como a Oceanía, a las *West Indies* británicas o a las Antillas francesas, se vincula con el teorema del coral, que es decisivo para la escritura de Torabully y que él justificó el año 2012 de la siguiente manera:

El coral es observable en su hábitat viviente, a diferencia del rizoma, que es subterráneo. Además, él me permite desarrollar una conectividad aglutinante, construido en capas, por concreción, por sedimentación, como un palimpsesto, y no sólo una conectividad errante, que mientras conserva el aspecto igualitario de la conexión, queda abierto a todas las corrientes. El coral es híbrido en su propio ser, porque nace de la simbiosis de un fitoplancton y de un zooplancton. En términos de una metáfora de la diversidad, no hay nada mejor. Él es raíz, pólipo y achatamiento, multiforme, flexible y duro, y de muchos colores. Aunque está enraizado, libera la migración más grande sobre la tierra, la del plancton, visible desde la Luna, así como la Gran Barrera de Coral, calificado como patrimonio de la humanidad por la UNESCO. Este archipiélago coralino es de lejos la escultura viviente más grande sobre la tierra (Torabully, 2012: 70s).

La recurrencia del lexema *vivant* (“vivente”) tanto al principio como al final de este pasaje, subraya hasta qué punto para Torabully tienen también los procesos vitales una importancia decisiva. Tal vez, el poeta y teórico de la *Coolitude* no haya incorporado el hecho de que ningún otro sino el mismo Charles Darwin alguna vez tuvo la idea de hacer de los corales un “símbolo del desarrollo completo de la naturaleza” y utilizarlos como “modelo evolutivo [...] que crece anárquicamente en todas direcciones y que no concibe –como el modelo arbóreo– al ser humano en la cima del desarrollo” (Bredekamp, 2006: 1); no obstante, el coral no es únicamente en Torabully un teorema de la vida, sino que encarna en su vivacidad también un saber sobre la supervivencia y la convivencia, que esta comunidad de seres vivos en su forma de existencia *sim-bió-tica* convierte en obras de arte de inmensas proporciones. Ya la “inspiración coralina” de Darwin supo asentarse en una larga tradición histórica en

las artes y la filosofía natural, en la que “los corales y su lucha vital creaban productos que pertenecían al campo de las artes” (70). ¿No había llamado ya la atención Leon Battista Alberti sobre la forma tan sencilla en que algunas formas naturales complejas podían ser resignificadas desde la perspectiva humana en obras de arte con una alta potencia semántica? (11).

El hecho que el coral sea comprendido por el autor de Port-Louis como un concepto en competencia con la teoría postestructural del rizoma, resulta obvio; pero al mismo tiempo se hace evidente que coral y rizoma representan de manera comparable lo descentrado, lo relacionable consigo mismo, lo no jerárquico, aunque el coral en su oscilación entre su carnalidad (y a su vez erotismo) –la *Chair Corail*– dadora de vida y su dimensión escultural como monumento conmemorativo, hace visible una relación dinámica entre geología y biología, entre lo animal y lo vegetal, entre muerte y vida, entre sociedad y comunidad, cuya valencia poética puede ser puesta en juego en la lírica de Torabully. El mundo simbiótico del coral se conecta con una convivencia que, desde la perspectiva de los trópicos, hace surgir un mundo vital (*Lebens-Welt*) que se asienta y desarrolla tanto sobre como bajo la superficie del mar. En cuanto tropo poético, el coral encarna el mundo móvil –en movimiento– de los trópicos y gracias a sus migraciones se vuelve el ser vivo transtropical *par excellence*.

Es fascinante ver cuán dinámicamente e histórico-móvil ha dispuesto el autor mauritano su propuesta del coral, la que en un sentido general y en vistas al *Grand Bareer Reef* más bien se podría asociar con rigidez y resistencia. Sin embargo, Khal Torabully oye el murmullo de su historia, de su ser histórico, de su sedimentación viviente. Y remite tanto a su arte natural como palimplésico. Sólo a partir de esta profundamente viva historia de los seres vivos más pequeños es que crece la resistencia de la gigante barrera de coral.

La conexión entre coral y migración, acentuada muchas veces por Khal Torabully, está enlazada dentro de los mundos de imágenes de este poeta y teórico con una *Coolitude*, que se inscribe tanto en lo oceánico como en lo migratorio. Así lo señala el teórico cultural mauritano en una presentación realizada ante la Unesco: “Es imposible comprender la esencia de la *Coolitude* sin los viajes de los Coolies sobre los mares. Esa experiencia decisiva, esa odisea de los Coolies, dejó tras de sí una marca indeleble en el paisaje imaginario de la *Coolitude*” (Torabully, 1996: 13).

El *paisaje de la teoría*, referido aquí implícitamente, enriquece sin duda

la relacionalidad desplegada sobre cuatro fases de la globalización acelerada del mundo-isla (*Insel-Welt*) cerrado en sí mismo y de el mundo de islas (*Inselwelt*) archipiélico y transarchipiélico, puesto que aporta a estos transtrópicos paisajes de la teoría, con las formas de vida y de movimiento de los coolies liberados a la incertidumbre, así como con la metáfora poetológica y epistemológica del coral, no sólo un nivel metaforológico que se condensa a sí mismo, sino además una dinámica viviente y vivificante. El mundo conceptual coralino de Khal Torabully es profundamente transareal.

Esto se puede demostrar también histórico-conceptualmente. En el libro escrito en 2002 en conjunto con la historiadora británica Marina Carter se cimenta historiográficamente el concepto de la *Coolitude*, al punto de que sus aspectos más diversos se discuten sistemáticamente con la inclusión de fuentes históricas. En este trabajo se elaboran claramente, una y otra vez, los brutales métodos utilizados normalmente para el reclutamiento de mano de obra barata.

Así, sólo para nombrar un ejemplo individual, en el año 1882, fue reclutado un pequeño joven llamado Dawoodharree, como siempre mediante engaños y falsedades, para ponerlo a trabajar bajo contrato en una plantación en Mauricio con el bello nombre de “Sans Souci”. La dirección de esta plantación, apelando a ese contrato, rehusó decisivamente devolverle a ese joven su libertad:

Dawoodharree fue contratado al mismo tiempo que otros cinco o seis hombres que venían de la India con él, y sabía que iba a Mauricio a trabajar por contrato durante cinco años, que su pasaje tanto como el de los demás había sido pagado por el sidrar de “Sans Souci Estate” y que la suma desembolsado por el sidrar para este propósito había sido reembolsada por la sociedad (Citado por Carter & Torabully, 2002: 24).

Legalidad, legitimidad e inhumanidad feudal-capitalista resultan, en este documento postabolucionista y jurídicamente argumentado, casi indiscernibles una de la otra. Puede que la esclavitud aparezca aquí sólo como metáfora, pero ella es mucho más que eso: es la realidad vivida y soportada por los coolies. El contrato se vuelve un constructo, mediante el cual la promesa tropical de la abundancia (*Fülle*) se vuelve una vez más una trampa (*Falle*).

Para estos olvidados de la historia, despliega Khal Torabully *simultáneamente* una poesía y una poética, un teorema y una teoría, que están en la posición, y con la mirada puesta en aquellos desarrollos que en el transcurso de la tercera etapa de la globalización acelerada alcanzaron un punto cúlmine, de constituir un paisaje sensiblemente experimentable y aún más, revivable, el cual no sería pensable sin los trasfondos teórico-culturales de los actuales impulsos de la globalización. La literatura permite que estas vidas olvidadas se vuelvan vívidas nuevamente y gracias a su potencia estética hace revivibles aquellos movimientos, aquellas rutas que, de forma palimpséstica, vectorizan y todavía influyen nuestras actuales rutas de movimientos.

Sin duda: se trata de un paisaje de la teoría concebido transarealmente, el cual sin los contextos políticos, sociales y culturales de la isla Mauricio, independizada políticamente en 1968, seguramente no hubiera podido ser proyectado. Porque esta isla en el océano Índico, deshabitada antes de su colonialización y que estuvo bajo el dominio de Portugal (1505-1598), de Holanda (1598-1710), de Francia (1715-1810) e Inglaterra (1810-1968), concentra en sí, como un espejo ustorio, muchos de aquellos desarrollos históricos característicos de esta multivincularidad, que precisamente en la zona de los trópicos –como ya lo vimos– se ha manifestado de una forma muy particular. Así como en el nivel religioso el hinduismo, el catolicismo, el protestantismo y el islam se encuentran en un espacio estrechísimo, del mismo modo es posible identificar en el nivel lingüístico junto al Morisyen (una de las lenguas créoles basadas en el francés, que es utilizada por casi toda la población), diversas variantes noríndicas del hindi, lenguas suríndicas como el Tamil así como diversos dialectos sudchinos, a pesar de que el inglés es la lengua oficial y que el francés no es sólo la lengua materna de una clase alta, sino que domina en los medios de comunicación masivos. Un microcosmos lingüístico, religioso y cultural que Khal Torabully con medios estéticos y epistemológicos sabe abrirlo al macrocosmos.

El mundo de la *Coolitude* es, en consecuencia, tanto con miras a la procedencia mauritana de Khal Torabully como a las migraciones globales de los coolies, un mundo no solo policultural, sino polilingüístico, en el que la translación (*Übersetzen*) y los traslados (*Übersetzen*) son de importancia decisiva. Translación y traslado pertenecen indiscutiblemente al estado nuclear de aquello que con Khal Torabully y Marina Carter se puede designar como

the Coolie Heritage (2002: 117). Aun cuando el políglota autor de Mauricio no ilumine en sus escritos y en su escritura todas las dimensiones lingüísticas y translingüísticas, no cabe duda cuán impregnada de continuos procesos de cruces lingüísticos está su prosa teórica y su praxis lírica –un hecho que no es sólo audible en sus lecturas públicas.

Si se quiere hablar, en consecuencia y con fundadas razones, de un *Re-voicing the Coolie* (2002: 214), entonces es necesario tener en cuenta que las muchas voces de la *Coolitude* nunca fueron ni nunca podrán ser monovocales y monolingüales. Aun cuando Khal Torabully haya tenido que defenderse una y otra vez en contra de reparos o recriminaciones que identifica en sus concepciones procedencias esencialistas que parecen regresar al concepto de la *Négritude* de Césaire y Senghor (Torabully, 2012: 63), y aún cuando su terminología pueda considerarse problemática en términos de una búsqueda de “identidad” (Carter & Torabully, 2002: 215), resulta innegable la gran importancia del pensamiento y de la escritura del autor mauritano: “En la ‘sociedad post-étnica’ de Mauricio, donde el ‘impacto de la modernidad’ ha eliminado a las culturas ancestrales concurrentes, Khal Torabully se manifiesta como un ‘*homme-pont*’, como un puente humano” (216).

Porque en vez de las exclusiones complementarias –“el blanco rechaza al negro y este rechaza al coolie” (Torabully, 2012: 68)– el autor de *Chair Corail, Fragments Coolies* propone una escritura que se sabe en vínculo con formas de escritura que desencadenan (en una situación comúnmente diaspórica) poli-lingüísticos *imaginaires polylogiques et archipéliques*. Los que se abren a una “contaminación de discursos, géneros, lugares e incluso lenguas” (69), que no están más sujetos a un vínculo histórico-espacial o territorializante.

La India se pluraliza de este modo nuevamente, experimenta ahora, en cuanto *les Indes, las Indias o the Indies*, una *orientación* autoconducida, en la que las Indias orientales y las Indias occidentales, Asia y Australia, Europa, America y Oceanía se incorporan y se abren, tanto en un nivel literario como teórico-cultural, a una complementariedad de estructuras múltiples y a una polilógica de relaciones. Su riqueza es también la riqueza de las literaturas transareales y de los estudios transareales. Porque aquello que despliegan estas –mucho más complejas de comprender– literaturas y teorías transareales, transformará fundamentalmente y cambiará trozo a trozo –y para ello no se necesita ningún poder premonitor– nuestra visión del mundo, nuestra

conciencia del mundo y precisamente también nuestra vivencia del mundo. La *Coolitude* es cualquier otra cosa menos un problema del otro: nos permite comprender de nuevo y de otro modo las literaturas del mundo más allá del mundo de la literatura y aprehenderlas conceptualmente. Y así continuar haciendo nuestro mundo de manera polilógica.

Islas como continentes, continentes como islas

El quinto capítulo del texto de viajes *Raga. Approche du continent invisible* de Le Clézio, al que en este punto debemos interrogar una segunda vez, está dedicado a los productos y medios alimenticios y en él se pone en evidencia que el problema no es únicamente el de las vidas de los seres humanos, sino también el de la vida de las islas y la sustentabilidad y perdurabilidad de esta vida. Las islas de Oceanía no eran simplemente poseídas por sus habitantes originarios, como será posteriormente el caso bajo el dominio de los diversos poderes coloniales. Ellas eran, más bien, cultivadas con mucho cuidado y tratadas amorosamente tal como si fueran seres vivos:

Apenas han terminado con todo, esta tierra les pertenece. No como si la poseyeran eternamente, sino más bien porque en ella viven y en ella gozan. Esta tierra les ha sido donada por los espíritus de los muertos para continuar su historia. Ella es un ser viviente, que se mueve y se extiende con ellos, es su piel, sobre la cual pasan sus temblores y sus deseos (Le Clézio, 2006: 65s).

En este pasaje del capítulo “Taro, Yams, Kava” no sólo se establece una viva relación entre los vivos y sus muertos, que les han legado y traspasado la tierra y su historia, sino también una relación dirigida hacia la convivencia entre los seres humanos y “su” isla, su país, su tierra. Puesto que la convivencia no significa sólo el vivir conjunto entre diversos seres humanos, sino además el (en lo posible responsable y proyectado hacia el futuro) convivir de los seres humanos con la naturaleza, de la vida con la vida.

Así, se trata de una convivencia en el sentido fundamental, de una *simbiosis*, en la que los distintos seres vivos, seres humanos e islas, comparten una vida en común con todos sus miedos y todos sus deseos. La isla, por lo tanto, no será sometida ni saqueada, no será revestida con plantaciones y esta-

ciones policiales para poder extraer de la tierra, con el mayor control posible, la ganancia más alta, sino incorporada en un saber sobre la vida (*Lebenswissen*), que es al mismo tiempo un saber (sobre el) convivir (*ZusammenLebensWissen*) y un saber sobre(el)vivir (*ÜberLebensWissen*). Puesto que debe propiciar, incluso bajo condiciones adversas, la sustentabilidad y perdurabilidad de los fundamentos de vida para todos los seres vivos. Todo está así inundado de vida. Las islas viven y se mueven, nadan con los seres humanos en la mitad de un inconmensurable océano, en realidad un océano inhóspito para los seres humanos, cuyas enormes dimensiones deben ser conjuradas una y otra vez en el texto. Islas flotantes y móviles también aquí.

Sobre este ecosistema, construido durante largos períodos de colonización, irrumpen –tal como lo demuestra impresionantemente *Raga* de Lé Clezio– las cuatro distintas fases de la globalización acelerada con todo su ímpetu y toda su perfidia. En esto resulta revelador que la figura del narrador identifique aquel período que hemos llamado cuarta fase de globalización acelerada con aquella “ola, que hoy inunda todas las costas del mundo, hasta las del archipiélago más distante”. Y continúa: “La globalización (*mondialisation*) es, sin duda y en primera línea, aquella de las epidemias” (Le Clézio, 2006: 93). No menos terribles que las faltas de ciertos individuos que con plena conciencia contagian a sus parejas con el virus del Sida, son los grandes consorcios farmacéuticos, “quienes se rehúsan a repartir a bajos costos aquellos medicamentos que retardan el desarrollo del Sida, de tal forma que condenan a muerte a los enfermos de los países más pobres” (94). Las enfermedades no aparecen aquí como azotes de la naturaleza: están vinculadas de múltiples maneras con las acciones humanas y sus intereses específicos y se presentan en la forma de epidemias o pandemias como índices principales de la globalización acelerada.

Sin embargo, no sólo en el nivel de las epidemias y plagas es que se presentan en *Raga* las diversas fases históricas de la globalización acelerada. Mientras los navegantes y descubridores ibéricos de la primera ola, que en su búsqueda por regiones más ricas atravesaron simplemente este continente de islas y que, a diferencia de los Bougainville y los Cook de la segunda fase, en su camino hacia el legendario continente del sur de este mundo insular nunca quisieron reconocerlo como continente, fue en la tercera fase de la globalización acelerada que irrumpió el desastre multiplicado sobre el mundo

de Oceanía. En el capítulo “Blackbirds” se presentan, con referencias a investigaciones científicas, cuáles fueron los costos en vidas humanas que tuvieron en la región del Pacífico los así llamados “descubrimientos” y expediciones científicas de los europeos y estadounidenses.

Estos números son escandalizantes y nos recuerdan a los habitantes de las Antillas, quienes en el transcurso de la primera fase de la globalización acelerada fueron de lejos los mayormente abandonados al exterminio. Las sencillas columnas de números se leen como el registro de muertos y cifras de víctimas de un desarrollo, que irrumpió cual catástrofe natural en el área de las Nuevas Hébridas. Y no obstante, aquí no nos enfrentamos con las consecuencias de una pandemia, sino con una catástrofe provocada y dirigida por la mano del hombre:

1800: Se estima que alrededor de los 1000000 habitantes

1882: 600000 (Estimación de Speiser)

1883: 250000 (Estimación de Thomas)

1892: menos que 100000 (*Colonial Office* en Londres)

1911: 65000 (Censo del gobierno británico)

1920: 59000 (*idem*)

1935: 45000 (*idem*) (Le Clézio, 2006: 47)

La caída aguda y catastrófica de las cifras de la población durante la tercera fase de la globalización acelerada remite no sólo a los efectos de las epidemias que han sido transportadas por los globalizadores, sino sobre todo a las consecuencias de un saqueo despiadado de la población, la que fue arrastrada, en condiciones similares a la esclavitud, a trabajos forzados en las plantaciones de los globalizadores por los así llamados “Blackbirds”. A través de una biopolítica de dimensiones brutales, los habitantes de las islas fueron deportados por cazadores de hombres legitimados –de los cuales también oiremos en otros lugares de los trópicos– a colonias francesas, británicas, estadounidenses y alemanas. Todo esto con consecuencias duraderas:

En total, en esta segunda mitad del siglo XIX, fueron capturados 100000 melanesios, hombres y mujeres, de los cuales la gran parte nunca más regresó a su tierra natal. Es esta hemorragia la que se percibe aún hoy, cien

años después. La impresión de angustia que flota sobre estas costas, el aislamiento de los pueblos encaramados en los flancos de las montañas, hablan aún del tiempo maldito, en el que la aparición de una vela en el horizonte sembraba el terror entre los habitantes (Le Clézio, 2006: 54).

Precisamente en esta cuarta fase de la globalización acelerada parece surgir una sensibilidad específica sobre todos aquellos procesos y desarrollos, destrucciones y horrores, que se pueden observar en tan fuerte medida en la tercera fase, pero los cuales en las escrituras de la historia europea han sido por largo tiempo ignorados, aunque en su mayoría –y esto no es raro incluso hoy– escamoteados y suprimidos con premeditación. El enfrentamiento estético con fases tempranas de la globalización se ha vuelto un componente establecido de las literaturas contemporáneas en la transición del siglo XX al XXI. Pero para visualizar esto con claridad, es necesario prestar atención a los desarrollos literarios de otras áreas del globo. A diferencia de muchas otras disciplinas científicas, las literaturas del mundo saben con precisión que la actual fase de globalización acelerada sólo puede comprenderse adecuadamente si se incorporan conscientemente los sucesos y vectorizaciones vividas de las fases previas de globalización acelerada. *Une mondialisation peut en cacher une autre.*

Las literaturas del mundo, desde hace largo tiempo, han adoptado la función de acoger y asimilar estos fenómenos destructivos, masacres y exterminaciones en masa no sólo de forma puntual, sino en un contexto móvil transareal; con ello experimentan no sólo con los medios y posibilidades de un recuerdo historiográfico, es decir, las políticas del recuerdo de las ciencias de la historia, sino también con otras formas de la memoria, que no están volcadas meramente a la pura “superación” de lo pasado, sino mucho más a la estructuración del futuro. Así se declara en el último capítulo “Islas” con una acentuación prospectiva difícil de no oír:

En verdad, la isla es sin duda uno de los lugares donde la memoria fija tiene la menor importancia. Las Antillas, las Mascarenas, aunque también los atolones del Pacífico, los archipiélagos de las Islas de la Sociedad, de las Islas Gambier, de la Micronesia, Melanesia, Indonesia. Ellas han conocido violaciones y crímenes tan insoportables, tan execrables,

que a sus habitantes no les ha quedado otra opción que, en algún momento de su historia, desviar la mirada y aprender a vivir nuevamente, para evitar sumirse en el nihilismo y la desesperación (Le Clézio, 2006: 123).

En este importante pasaje no se trata de un borrar o reprimir lo pasado y sus horrores, sino de una cultura del recuerdo que en el momento del olvido inaugura de nuevo una posibilidad de aprender a vivir, de en lo porvenir poder vivir de nuevo autodeterminados. Con ello no desaparece el pasado, sino queda más bien, en un doble movimiento, recogido y derogado (im doppelten Wortsinn *aufgehoben*): un paradójal olvido recordante que apunta hacia el futuro y que va en pos de la recuperación de la vida. En este importante gnosema de un saber sobre(el)vivir aparece la promesa fundamental de la literatura: tener preparado un saber de la vida *en* la vida, predispuesto en una forma vívida *para* la vida y que puede ser transformado fructíferamente *para* la propia vida. La literatura se comprende aquí como un medio de vida, un medio para la vida, un alimento (*LebensMittel*).¹⁶

Traducción: Vicente Bernaschina Schürmann

Bibliografía

- Auerbach, E. (1967). Figura. *Gesammelte Aufsätze zu romanischen Philologie* (pp. 55-92). F. Schalk & G. Konrad (Eds.). Bern-München: Francke.
- Bernabé, J.; Chamoiseau, P. & Confiant, R. (1989). *Eloge de la Créolité*. Paris: Gallimard, Presses Universitaires Créoles.
- Bounoure, G. (2007). Jean-Marie Gustave Le Clézio, *Raga. Approche du continent invisible*. *Le Journal de la Société des Océanistes*, 125(2), 336-337.
- Bragard, V. (2008). *Transoceanic Dialogues: Coolitude in Caribbean and Indian Ocean Literatures*. Frankfurt am Main, Berlin, New York: Peter Lang.
- Bredenkamp, H. (2006). *Darwins Korallen. Die frühen Evolutionsdiagramme und die Tradition der Naturgeschichte*. Berlin: Verlag Klaus Wagenbach.
- Carter, M. & Torabully, K. (2002). *Coolitude. An Anthology of the Indian Labour Diaspora*. London: Anthem Press – Wimbledon Publishing

¹⁶ Sobre esta importante dimensión de la literatura, ver: Ette, en prensa.

- Company.
- Cavallero, C. (2009). *Le Clézio: témoin du monde. Essai*. Paris: Editions Calliopées.
- Ette, O. (2001). *Literatur in Bewegung. Raum und Dynamik grenzüberschreitenden Schreibens in Europa und Amerika*. Weilerswist: Velbrück Wiss.
- Ette, O. (2010). *ZusammenLebensWissen. List, Last und Lust literarischer Konvivenz im globalen Maßstab*. Berlin: Kulturverlag Kadmos.
- Ette, O. (2012). Archeologies of Globalization. European Reflections on Two Phases of Accelerated Globalization in Cornelius de Pauw, Georg Forster, Guillaume-Thomas Raynal and Alexander von Humboldt. *Culture & History Digital Journal*, 1(1) (June). DOI: <http://dx.doi.org/10.3989/chdj.2012.003>
- Ette, O. (en prensa). LebensMitte(1) Literatur. Vom Lesen des Lebens als Mittel des Lebens: Überlegungen im Anschluß an Honoré de Balzacs ‘La Peau de chagrin’”.
- Ette, O., Mackenbach, W. & Nitschack, H. (Eds.) (2013). *TransPacífico. Conexiones y convivencias en AsiAméricas. Un simposio transareal*. Berlín: Verlag Walter Frey, Edition Tranvía.
- Glissant, E. (1984). *Le discours antillais*. Paris: Seuil.
- Glissant, E. (1990). *Poétique de la Relation*. Paris: Gallimard.
- Glissant, E. (2007). *La terre magnétique. Les errances de Rapa Nui, l'île de Pâques*. En collaboration avec Sylvie Séma. Paris: Seuil.
- Gruzinski, S. (2004). *Les Quatre Parties du monde. Histoire d'une mondialisation*. Paris: Ed. de la Martinière.
- Le Clézio, J. M. G. (2006). *Raga. Approche du continent invisible*. Paris: Seuil.
- Lévi-Strauss, C. (1984). *Tristes Tropiques*. Paris: Plon.
- Lezama Lima, J. (1969). *La expresión americana*. Madrid: Alianza Editorial.
- McCall, G. (2006). Rapanui: Traum und Alptraum. Betrachtungen zur Konstruktion von Inseln. *Trauminseln? Tourismus und Alltag in Urlaubsparadiesen* (pp. 263-278). H. Weinhäupl & M. Wolfsberger (Eds.). Wien: Lit Verlag.
- Rasson, L. & Tritsmans, B. (2011). Ecritures du rivage: mythes, idéologies, jeux. *L'Esprit Créateur* 41(2), 1-3.

- Rey Mimoso-Ruiz, B. (Ed.) (2006). *J.M.G. Le Clézio. Ailleurs et origines: parcours poétiques*. Actes du Colloque 9, 10 & 11 décembre 2004. Toulouse: Editions Universitaires du Sud.
- Torabully, K. (1992). *Cale d'Etoiles – Coolitude*. La Réunion: Éditions Azalées.
- Torabully, K. (1996). The Coolies' Odyssey. *The Unesco Courier*, 49(10), 13.
- Torabully, K. (1999). *Chair Corail, Fragments Coolies*. Guadeloupe: Ibis Rouge Editions.
- Torabully, K. (2011). *Voices from Indentured*. Manuscrito inédito.
- Torabully, K. (2012). Quand les Indes rencontrent les imaginaires du monde. En O. Ette & G. Müller (Eds.). *Worldwide. Archipels de la mondialisation. Archipiélagos de la globalización* (pp. 63-72). Frankfurt am Main – Madrid: Vervuert – Iberoamericana.
- Van Acker, I. (2008). *Carnets de doute. Variantes romanesques du voyage chez J.M.G. Le Clézio*. Amsterdam-New York: Rodopi.

Cv. COORDINADORES

Teresa Basile

Es Profesora, Licenciada y Doctora en Letras por la Universidad Nacional de La Plata. Se desempeña como profesora de Literatura Latinoamericana II, investigadora del Centro de Teoría y Crítica Literaria (CTCL) y miembro del Comité de la Maestría en Historia y Memoria (UNLP). Sus trabajos abordan los vínculos entre literatura, política y memoria en las literaturas de las últimas décadas. Dirige el proyecto de Investigación “Derrota, melancolía y desarme. Los años 90 en la narrativa latinoamericana”, 2011-2014. Ha publicado *La vigilia cubana. Sobre Antonio José Ponte* (Beatriz Viterbo, 2008), el posfacio a la edición de *Corazón de skitalietz* de Antonio José Ponte (Beatriz Viterbo, 2010); *Lezama: orígenes, revolución y después...* (Basile y Calomarde eds.), Ed. Corregidor, 2013; *Onetti fuera de sí* (Basile y Foffani eds.), Ed. Katatay, 2013; y junto con Ana María Amar Sánchez (eds.), *Derrota, melancolía y desarme en la literatura latinoamericana de las últimas décadas* (Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana (IILI), Pittsburgh, 2014). Es directora, junto con E. Foffani, de la revista *Katatay. Revista crítica de Literatura latinoamericana*.

Enrique Foffani

Es Profesor en Letras de la Universidad Nacional de La Plata. Doctor en Letras de la Universidad de Buenos Aires (UBA). Especializado en poesía y literatura hispanoamericana. Docente de Literatura Latinoamericana siglos XX y XXI en las Universidades Nacionales de La Plata y de Rosario. Como profesor visitante ha dictado seminarios de Literatura Latinoamericana en México, Uruguay, Alemania, Francia, Bélgica, España y Holanda. Codirige *Katatay. Revista crítica de literatura Latinoamericana* y es Director del

Sello Katatay. Es autor de *Grabar lo que se desvanece (ensayos sobre literatura hispanoamericana)* (2010); co-autor y coordinador de: *La protesta de los cisnes* (2007); *Controversias de lo moderno. La secularización en la historia cultural latinoamericana* (2010); *Onetti fuera de sí* (2013). Es investigador del Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales (IdIHCS-CONICET-UNLP) como director del proyecto “La literatura latinoamericana a partir de lo urbano, lo civil y lo político en el marco de los procesos de secularización. Aportes para una historiografía social y cultural de la literatura latinoamericana desde el siglo XIX a comienzos del XXI”. En 1989 fue Profesor invitado en Arizona State University (USA) y enseñó en la Universidad de Köln (Alemania) en el período 1990-1996.

Cv. AUTORES

Hebert Benítez Pezzolano

Es Doctor en Letras por la Universidad de Valladolid. Profesor Adjunto de Literatura Uruguaya en la Universidad de la República y profesor de Teoría Literaria y de Literatura Uruguaya en el Instituto de Profesores “Artigas”. Coordinador Nacional del Departamento de Literatura (Consejo de Formación en Educación). Investigador Asociado de la Academia Nacional de Letras. Máster en Investigación Literaria. Ponente y conferencista invitado en universidades de Argentina, Brasil, México, EEUU, Canadá, Francia, España y Japón. Dictó cursos de grado y posgrado en universidades de Brasil y México. Publicó numerosos estudios en revistas arbitradas y en libros colectivos uruguayos y extranjeros. Libros de crítica destacados: *Poetas uruguayos de los '60* (1997), *Interpretación y eclipse* (2000) y *El sitio de Lautréamont* (2008). Fundador y director de *Hermes Criollo*. Por su producción ensayística y poética recibió varias veces el premio nacional de literatura del Ministerio de Educación y Cultura. Último volumen de poesía: *Matrero* (2004). Fue colaborador de *El País Cultural* y de *Cuadernos de Marcha*. Su libro *Mundo, tiempo y escritura en la poesía de Marosa di Giorgio* fue Premio Bartolomé Hidalgo 2013.

Miriam Chiani

Es Profesora, Licenciada y Doctora en Letras por la Universidad Nacional de La Plata. Las áreas en las que se especializa son teoría literaria y literatura argentina contemporánea. Es Profesora Titular de Teoría Literaria I y Directora del Centro de Teoría y Crítica Literarias (Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la UNLP). Ha publicado: “La recepción de *Sobre Héroes y tumbas* en el campo intelectual y literario argentino de los años sesenta” (con Enrique Foffani) en *Edición crítica de Sobre Héroes y tumbas*, Colección Archivos; “Musigramas. Sobre música y literatura en la narrativa de Marcelo Cohen”, en *Revista Literatura: Teoría, Historia, Crítica* (Universidad Nacional de Colombia); Dossier sobre narrativa argentina actual *Revista Katatay* (en prensa) entre otros artículos, y los volúmenes *Cuadernos de Teoría*, Ed. Al Margen, 2014 y *Escrituras compuestas (Letras, Ciencia, Artes)* Ed. Katatay (en prensa)..

Ottmar Ette

Es Doctor (1990) por la Universidad de Friburgo con una tesis sobre José Martí. En 1995 presentó una tesis de habilitación sobre Roland Barthes en la Universidad Católica de Eichstaett-Ingolstadt. Es Catedrático de Filología Románica y Literatura Comparada en la Universidad de Potsdam, Alemania desde 1995. Publicó: *Del macrocosmos al microrrelato. Literatura y creación – nuevas perspectivas transareales* (Guatemala: F&G Editores 2009), *ZusammenLebensWissen*. («Saber sobre el convivir / Saber convivir», 2010), *LebensZeichen. Roland Barthes zur Einführung*. (Hamburg: Junius Verlag 2011), *Konvivenz. Literatur und Leben nach dem Paradies*. (Berlin 2012), *TransArea. Eine literarische Globalisierungsgeschichte*. (Berlin, Boston 2012), *Viellogische Philologie. Die Literaturen der Welt und das Beispiel einer transarealen peruanischen Literatur* (Berlin, 2013) y *Roland Barthes: Landschaften der Theorie* (Paderborn 2013). Ha sido profesor invitado en diferentes universidades latinoamericanas, europeas y de los Estados Unidos. Fue investigador invitado del Wissenschaftskolleg zu Berlin (Institute for Advanced Study), del FRIAS (Freiburg Institute for Advanced Studies). Desde 2010 es miembro de la Academia Europæa. Desde 2012, es Chevalier dans l'Ordre des Palmes Académiques («Caballero de las Palmas académicas», Francia).

Fabrizio Forastelli

Es Doctor en Letras por la Universidad Nacional de Córdoba (Argentina) y PhD por la Universidad de Nottingham. Ha publicado sobre literatura argentina, teoría literaria y cultural, y teoría *queer*. Es co-autor de: *Las marcas del género. Configuraciones de la diferencia en la cultura* (1999), *Medios de Comunicación y Discriminación: Desigualdad de Clase y Diferencias de Identidades y Expresiones de Géneros y Orientaciones Sexuales en los Medios de Comunicación* (2007), *Estudios Queer: Semióticas y políticas de la sexualidad* (2012). Investigador de carrera del CONICET y del Instituto de Filología Hispánica Dr. Amado Alonso de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. En la actualidad investiga los protocolos críticos y estéticos para la configuración del tema de la pobreza en crisis de hegemonía e incorporación social respecto de sus regulaciones culturales, históricas y políticas desde el siglo XX.

Miriam Viviana Gárate

Es Licenciada y Profesora en Letras (Universidad Nacional de Rosario, Argentina); Doctora en Letras (Universidade Estadual de Campinas, Brasil). Actúa en las áreas de teoría literaria y literatura comparada -especialmente Argentina, Brasil y México. Profesora asociada del Departamento de Teoría Literaria (Universidade Estadual de Campinas) responsable por disciplinas de Teoría narrativa, Tópicos de Literatura Hispanoamericana y Literatura y otros lenguajes. Autora de “Cine mudo y tradición letrada: en torno a algunas crónicas mexicanas de principios del siglo XX” (2010, capítulo); “Películas de papel/ crónicas de celuloide: entre João do Rio, Alcântara Machado e Alberto Cavalcanti” (2012, capítulo); “Soñar con Hollywood desde América Latina. Cine y literatura en algunos relatos de los años veinte y treinta” (2013, artículo). Desarrolla investigación sobre literatura y cine en América Latina durante el período silente (Universidade Estadual de Campinas)

Néstor García Canclini

Es Doctor en Filosofía por la Universidad de París X-Nanterre. Es Profesor Distinguido en la Universidad Autónoma Metropolitana (Departamento de Antropología) e Investigador Emérito, designado por el Sistema Nacional de Investigadores, de México (2007). Entre sus publicaciones: *Epistemología*

e historia. La dialéctica entre sujeto y estructura en Merleau-Ponty, (México, UNAM, 1979) (Tesis de doctorado en la Universidad de París, dirigida por Paul Ricoeur); *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad* (1990), *Diferentes, desiguales y desconectados. Mapas de la interculturalidad* (2004), *Lectores, espectadores e internautas* (2007), *La sociedad sin relato, Antropología y estética de la inminencia* (2010). Recibió varias distinciones y Doctorados Honoris Causa como los de la Universidad Ricardo Palma en Lima, Perú; la Universidad de Puebla, Puebla; y por la Universidad de General San Martín, Buenos Aires, Argentina.

Adriana Mancini

Es Licenciada en Letras. (Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires - UBA). Doctora de la UBA. Área Letras. Especializada en Teoría Literaria y Literatura argentina contemporánea. Docente regular de la cátedra de Literatura Argentina II. Docente del Inst. Sup. de Profesorado Joaquín V. González. Publicaciones: *Silvina Ocampo. Escalas de pasión* (Norma, 2003. Corregidor, 2015) *Bioy va al cine* (Librería, 2014). *Walter Benjamin. Denkbilder* (Selección de textos, prólogo. El cuenco de plata, 2011). Investigadora del Instituto de Literatura Argentina Dr. Ricardo Rojas (F.F.y L.-UBA). Directora de UBACyT (Grupo en formación 2011-2013). Dirige y co-dirige doctorandos (Conicet y UNC). Dictado de seminarios y cursos de autores latinoamericanos en Universidades nacionales y europeas. Premios: A la Producción científica y tecnológica (UBA, 1994). Beca Nacional (Fondo de las Artes, 2006). Subsidio del Fondo de la cultura, artes y ciencias. (CABA, 2010)

Luz Rodríguez Carranza

Licenciada y Doctora en Letras por K. U. Leuven (Universidad de Lovaina). Literatura y Cultura Latinoamericanas Contemporáneas. Dicta actualmente: en grado, *Construcción y Deconstrucción de la Nación y Melodrama*; en postgrado El Lugar de lo Político. Catedrática de Lenguas y Literaturas de América Latina y Directora de los programas de Literatura, Lingüística y Lengua del Departamento de Estudios Latinoamericanos (Universidad de Leiden). Libros: *Un teatro de la memoria. Análisis semiótico de Terra Nostra, de Carlos Fuentes* (1991); *Literatura y poder* (1991); *Reescrituras*

(2004). Proyectos de investigación actuales: *Reframing Reality* (poder estético y político de la ficción y la imagen) y *Ocupar el Vacío* (obra de Rafael Spregelburd). Profesora en la K.U.Leuven (1985-1995) y en la U.C. Louvain (1996-7). Directora del Departamento de Estudios Latinoamericanos (U. Leiden 2001-2006); Consejo Directivo Instituto de Disciplinas Culturales (U. Leiden 2000-2011); y Escuela Nacional de Teoría Literaria, 2004-2011.

Dardo Scavino

Estudió Letras y Filosofía en la Universidad de Buenos Aires, donde ejerció la docencia hasta 1993. Desde entonces reside en Bordeaux, Francia. Es Doctor en Estudios Ibéricos y Latinoamericanos (1998) de la Universidad de Bordeaux 3 y obtuvo en 2006 su Habilitación (tesis post-doctoral) en la misma universidad. Es docente de literatura y cultura latinoamericanas en la Universidad de Pau et des Pays de l'Adour, Francia. Publicó *Barcos sobre la pampa* (1993), *Recherches autour du genre policier dans la littérature argentine* (1998), *La filosofía actual* (1999), *La era de la desolación* (1999), *Saer y los nombres* (2004), *El señor, el amante y el poeta. Notas sobre la perennidad de la metafísica* (2009), *Narraciones de la independencia. Arqueología de un fervor contradictorio* (2010) y *Rebeldes y confabulados. Narraciones de la política argentina* (2012). En colaboración con Miguel Benasayag: *Le pari amoureux* (1995) y *Pour une nouvelle radicalité* (1997). Fue anteriormente docente de literatura latinoamericana en las Universidades de Bourdeau y de Versailles-Saint-Quentin.

Beatriz Trastoy

Es Doctora en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Docente e investigadora de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA), en donde actualmente se desempeña como profesora titular de “Análisis y Crítica del Hecho Teatral” y profesora adjunta de “Historia del Teatro Latinoamericano y Argentino”. Ex becaria de investigación del CONICET y de los gobiernos de Italia y Alemania. Dirige proyectos de investigación sobre temas teatrales en la Universidad de Buenos Aires e integra el equipo de estudio sobre teatro hispanoamericano del Instituto de Estudios Avanzados de la Comunicación Audiovisual de la Universidad de Castilla-La Mancha (España). Ha sido docente del Postítulo en Artes Escénicas de la Universidad Nacional de Rosario

y de la Maestría en Historia del Teatro Argentino y Latinoamericano de la Universidad de Buenos Aires. Fue profesora invitada en la Universidad de Colonia (Alemania), en donde dictó seminarios de grado y posgrado y numerosas conferencias. Publicó *Teatro autobiográfico. Los unipersonales de los 80 y 90 en la escena argentina* (2002), *Los lenguajes no verbales en el teatro argentino* (1997) y *Lenguajes escénicos* (2006) -estos dos últimos en colaboración con Perla Zayas de Lima-, como así también más de un centenar de estudios sobre teatro en libros y revistas universitarias de la especialidad. Es directora de *Telondefondo, Revista de Teoría y Crítica Teatral*, (www.telondefondo.org) primera publicación electrónica sobre temas teatrales de la Universidad de Buenos Aires.